Anexos

Anexo 1. Transcripciones de entrevistas

Anexo 1.1 Entrevista a Laura Lambuley.

Realizada por medio de correo electrónico y chat. 8 de marzo de 2011.

Maria José Alviar (MJA): Brevemente, ¿cuál es su formación como pianista?

LauraLambuley (LL):Clases particulares desde la edad de 12 años con los Maestros Genoveva Salazar, Luis Alfonso Morales y Carlos López. Estudios Universitarios en piano en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital FJDC bajo la tutoría del Maestro Carlos López, Bogotá, Colombia. Clases Magistrales con el Maestro Frank Fernández y Mercedes Estévez(ISA, Cuba) Bogotá, Colombia. Clases de piano Jazz con los maestros Ricardo Uribe Bogotá,Colombia. Mike Orta Miami, USA. y Héctor Martignon NY, USA.

MJA:¿Cuáles son las prácticas musicales en las que se desenvuelve cotidianamente con el piano?

LL:Conciertos como solista. Conciertos de características informales generalmente desarrollados en un club de Jazz o similar. Popularmente llamado Chisga (español) Gigs (ingles). En estos espacios también se desarrolla el denominado "Jam" en el que cada músico participa de manera espontánea con su propio material sonoro y/o lo comparte con otros músicos. Clases de piano.

MJA: ¿Según su experiencia cómo podría definir lo pianístico?

LL: Lo pianístico es un término que en mi parecer define dos cosas: 1) lo relacionado con el piano. 2) Dentro del contexto del piano mismo, una composición por ejemplo o a una interpretación, que se desarrolla o adapta de manera óptima al instrumento, tanto en su resultado sonoro (que se desarrollan las cualidades del instrumento en pro de dar un resultado sonoro musical bueno) como técnico (la forma en la que se desarrollan las ideas musicales con relación a la parte físico-técnica: digitaciones, saltos imposibles, etc...) o escritural (la forma en la que se escribe la música en la partitura) cada uno de estos aspectos deberá tener su explicación amplia más adelante, pero ahora por la premura lo dejamos así.

MJA: ¿Cuáles serían las principales características de una obra pianística?

- A nivel técnico
- A nivel expresivo
- A nivel de resultado sonoro
- A otros niveles, ¿cuáles?

LL: En mi tesis hay una parte en la que yo hablo de Bach y la relación balanceada entre un leguaje y otro. Básicamente lo que yo planteo allí es que hay unas particularidades de cada lenguaje tanto técnicas como sonoras que hacen que dándoles un manejo apropiado y balanceado se logre un

buen resultado musical. Entonces básicamente lo que dice es que es importante encontrar los elementos que dan identidad a cada uno de esos lenguajes y mantenerlos para no perder la identidad de cada uno y a partir de esa base trabajar la nueva propuesta.

Yo pienso que en el piano lo más importante es reconocer que hay ciertos desarrollos que le han permitido al piano penetrar miles de géneros en el mundo por ser un instrumento versátil en rango de alturas, en rango dinámico, es decir dinámico y de registro más bien. Entonces por un lado el rango dinámico te permite jugar con muchos colores y niveles de expresión y el rango de registro te permite jugar no solo con la parte tímbrica sino también con la parte polifónica, rítmica. Eso hace que el piano tenga la posibilidad de dar vida a muchos géneros musicales de diferentes características a nivel sonoro. Lo importante es lograr tener un conocimiento del lenguaje que quiere llevar al piano. Gracias a esas características por cientos de años se han generado innumerables obras que han dado camino a muchas ideas, lo que hace que los pianistas tengamos mucho material para explorar desde el repertorio y sus tendencias, periodos y geografía. Cada intérprete ha desarrollado diferentes modos de identidad a través del piano y eso es muy importante tenerlo en cuenta. Por eso hoy en día la mayoría de los pianistas además de estudiar el vendito [sic]repertorio clásico que es endemoniadamente importante, estudian su género de interés y por eso ahora el jazz se ha vuelto tan importante como el repertorio clásico y hay que manejar ambos porque son dos lenguajes que han logrado trascender muchas cosas en las maneras de tocar el piano y de sentir la música.

MJA: ¿Cuáles son los procedimientos que usted utiliza para determinar qué tan pianística resulta una composición?

LL: Tocar un poco la obra y escucharla con atención.

MJA: ¿Existe alguna obra, compositor o estilo que para usted pueda ser considerado el mejor ejemplo de lo pianístico?

LL: Todo aquel que logra comunicar un lenguaje claro a través de su instrumento… Mozart es un gran ejemplo de un gran músico, pero su desarrollo pianístico no sobrepasa ciertos rangos dinámicos y de registro en el piano, por qué?Porque estas obras fueron compuestas para un piano diferente no?Así que Mozart por ejemplo es muy pianístico en la medida en la que desarrolla una gran técnica en la parte pura del sonido, articulación, escalas y permite al intérprete además de desarrollar ciertas cualidades a través de sus obras, distinguir una sonoridad especifica del periodo clásico; pero en mi parecer no es totalmente pianístico para el instrumento que hoy conocemos, aunque si es un gran aporte para el piano y para la formación de un pianista. De acuerdo entonces al desarrollo que ha tenido el piano se acercarían más compositores como Chopin, Brahms, Bill Evans. Para nuestro caso cercano Germán Darío Pérez entre muchos otros buenos pianistas y compositores que han surgido. Básicamente no tengo un compositor u obra específicos en este momento para tu pregunta. Por estilo podría decirse que el romanticismo tuvo un buen momento con el piano y que esta época proliferó bastante la popularidad del piano y que de allí se desarrollaron muchas de sus sonoridades y recursos técnicos hoy partícipes en muchos estilos.

MJA: ¿Qué sensación física produce tocar algo que usted considera pianístico?

LL: A veces pienso que el resultado físico depende también de la educación técnica que se ha tenido... un pianista de Jazz por ejemplo, que ha aprendido una concepción distinta del sonido del fraseo del ritmo!, no tiene la misma sensación física que uno clásico; claro está, si por supuesto han tenido educaciones musicales diferentes.... (Pues hoy en día la barrera entre el pianista clásico y el resto cada vez es más mínima, pues todos tienen varias inclinaciones tanto clásicas como populares). Así que dentro de mi educación técnica lo que yo considere pianístico me produce una sensación física de comodidad y si contiene los tres efectos que mencione antes, mejor (resultado sonoro, y escritural)

MJA: ¿Qué emociones produce tocar algo que usted considera pianístico?

LL: Placer, felicidad, seguridad.

MJA: ¿En general qué sensaciones produce tocar algo que usted considera no pianístico?

LL: Incomodidad. Muchas veces no se está acostumbrado a ciertos tipos de escritura y o desarrollos técnicos (físicos). Y si el resultado musical no está cuidadosamente conectado con él las posibilidades sonoras del piano no es placentero para el gusto musical. Confusión. Cuando algo está mal escrito en la partitura pero además la parte técnica no está en contexto con el instrumento también se genera confusión a la hora de entender la obra en su generalidad y por lo tanto expresar.

Anexo 1.2 Entrevista a Germán Darío Pérez

Realizada en Bogotá. 1 de Marzo de 2011

Maria José Alviar (MJA): entonces, primero brevemente y sólo como información ¿cuál es tu formación como pianista?

Germán Darío(GDP): bueno, yo comencé a estudiar, a estudiar no, comencé a jugar en el piano muy pequeño en casa de mi abuela había un piano viejo, alemán, todavía existe está en manos de mi hermana en éste momento. Y yo ahí comenzaba a jugar con carritos pero también a espichar las teclas “esto como tan chévere”. A los cuatro años entiendo que les dije a mis padres que yo querìa estudiar piano, que yo quería clases de música y bueno, ellos hicieron un gran esfuerzo porque ni mucho menos fuimos una familia acomodada, me compraron un pianito vertical bastante malo pero en él tomé mis primeras clases con un profesor que se llama, vive aún, Arturo Puentes, él fue mi primer profesor de piano. Con él tuve clases varios años, después estuve en el Centro de orientación musical Francisco Cristancho por varios años también. Allá estudié, parte de

ese tiempo lo estudié con Ruth Marulanda, ese encuentro con Ruth fue muy chévere porque fue como volver a lo que fue mi raíz. Yo siempre me acuerdo de haber visto a mis tíos tocando tiple, tocando bambucos, reunirse y hacer música colombiana entonces como que tener un acercamiento académico a esos bambucos fue una delicia. Como decir "se puede hacer música colombiana en el piano, tan chévere". Eso unido también a que escuche a Oriol Rangel y su nocturnal colombiano, yo aquí quedé como electrizado. Bueno, después de Cristancho que fueron varios años, seguí con Ruth Marulanda tomando clases, ah bueno en el colegio también tuve clases con quien fue mi profesor de allá del colegio, Luis Enrique Rojas, que me acuerdo que me veía en un recreo por ahí jugando futbol y me agarraba del uniforme "venga pa´acá mijito" y entonces bueno, me daba clase. Muy chévere, una persona con una gran vocación pedagógica. Después de haber estado con Ruth pasé al conservatorio, en el conservatorio terminé lo que fue el periodo básico e hice toda la carrera sin grado. Allá en el conservatorio fueron mis profesores primero Mireya Arboleda y después Pablo Arévalo. Hice los diez semestres de universitario y uno de preparación de grado.

MJA: y no me dio la gana.

GDP: pues no, no les dio la gana. Pero entonces ahorita soy un muy juicioso alumno de la ASAB de Colombia creativa, valga la cuña.

MJA: valga la cuña. Bueno y ¿cuáles son las prácticas en las que te mueves con el piano normalmente? ¿Qué haces tú con el piano?

GDP: bueno, el piano se volvió el vehículo primero para mi composición, para mi trabajo como compositor y para mi trabajo con mis dos grupos. Yo me dediqué a la música colombiana, que fue como el bichito que desde muy pequeño me estaba rondando y me quedé matriculado allí. He tratado de no descuidar especialmente ahorita que tengo mi pianito aquí en el estudio también y en la casa, he tratado de no perder lo clásico y de mirar ciertas cosas que ya había trabajado o algunas nuevas que me gustan. Por ejemplo que me gustan y que no, y que durante mi carrera uno u otro profesor me dijo "no nono, eso lo han tocado mucho, o eso…" y ya como que digo "sin profesor qué rico"

MJA: o eso pa´qué.

GDP: no, pero verdad que hay muchas cosas que uno dice "por qué no, pues la voy a abordar y voy a mirar a ver qué, si es muy difícil o muy fácil pero es algo que yo quiero ver". Entonces estoy viendo un poco eso, estudiando un poquito piano clásico pero principalmente el piano para mí ha sido el vehículo de composición por excelencia, más que estar al frente de un computador que es como tan… poco romántica la cosa, aunque rinde más, yo creo que sí rinde más porque hay muchas cosas que un software te muestra… ciertas cosas más rápidamente que mirar uno una mano de garabatos ahí que hace. Y bueno, con los grupos, ambos grupos tanto el trío como Síncopa cinco tienen piano digamos de una manera más o menos protagónica, más el trío obviamente, en Síncopa ahí nos distribuimos un poco los roles. Entonces pues no, el piano desde muy pequeño fue mi juguete y lo sigue siendo.

MJA: qué bonito. Bueno, entonces según tu experiencia, cómo podrías definir lo pianístico.

GDP: qué es lo pianístico. Pues lo pianístico yo creo que va muy ligado a conocer los recursos del instrumento. Recursos hay de muchas clases, puede haber un recurso que es el rango dinámico, puede haber un recurso que habíamos hablado hace un momento que es aprovechar todo el registro del piano aunque no necesariamente, puede haber una obra que deliberadamente se mueva aquí en el centro, arriba o abajo, pienso que pues… eso no es camisa de fuerza. Por ejemplo recursos percutivos, como tomó el piano BelaBártok, que lo tomó más como un instrumento de percusión, obviamente armónico y todo esto pero finalmente el piano es un instrumento de percusión. El piano permite muchas posibilidades, permite manejo de voces, permite… no sé, manejo de los pedales.

MJA: yo había como dividido eso de lo pianístico en varios niveles. A ver tu qué piensas, porque la otra pregunta es ¿cuáles piensas tú que son las principales características de una obra pianística? A nivel técnico, a nivel expresivo, a nivel de resultado sonoro.

GDP: y tú habías dividido cómo entonces.

MJA: así, a nivel técnico, expresivo y de resultado sonoro. Entonces tu qué crees que deba tener una obra a nivel técnico para que sea como interesante para un pianista.

GDP: yo creo que a nivel técnico… yo creo que una obra bien escrita para piano, por difícil que sea el pianista dice "qué rico, esto está difícil pero esto es un desafío técnico", no es un desconocimiento del compositor sino es un reto concreto que me están planteando. Entonces a nivel técnico una obra hecha por un pianista obviamente marca una diferencia muy grande de una obra hecha por un no pianista, porque es que el no pianista, y no es culpa de él, no conoce muchos recursos, limitaciones, posibilidades técnicas del instrumento. Entonces básicamente en eso radica la principal diferencia entre sus obras.

MJA: claro. A nivel expresivo, más o menos.

GDP: a nivel expresivo de pronto es lo que hablé hace un momento, que en un piano por ejemplo hay un rango dinámico que se puede aprovechar, hay colores que de acuerdo con la manera como tu ataques se van a dar, puedes hacer cosas muy diferentes en tu mano izquierda respecto a la mano derecha y todo eso da diferentes expresiones finalmente. No, es que… hay muchas cosas. A ver a nivel expresivo qué otra cosa. Ya dije rango dinámico, ya dije destacar ciertas cosas. A nivel expresivo yo creo que un piano puede ser desde un instrumento monofónico a ser una orquesta, y eso yo creo que tiene que ver con la manera en que tu lo escribas en ciertos pasajes al instrumento. Que utilices todo el rango o utilices un rango pequeño, una densidad baja.

MJA: claro. Y a nivel de resultado sonoro, que era un poco de lo que estábamos hablando ahora de las voces…

GDP: sí, pero también es lo que te digo de la parte orquestal que si uno quiere lo puede de una manera plasmar en el instrumento.

MJA: entiendo que todo esto más o menos es una cuestión de variedad.

GDP: sí, claro, porque estamos hablando de variedad de colores, variedad de dinámicas, claro que sí. Variedad de desafíos técnicos.

MJA: sí, yo siento que eso para un pianista es de lo más importante, que sea nutrido.

GDP: sí, obviamente aparte de eso… yo creo que todos estos son factores que a un pianista le interesan a la hora de abordar una obra, como que si la obra tiene un poco todo esto se hace más llevadera y más estudia-dera. Pero digamos que hay un punto de partida antes de eso, es que la obra sea interesante a nivel de composición, a nivel motívico, cómo se maneja la armonía, que sea coherente, no importa que el lenguaje sea moderno o sea romántico, que haya coherencia. Yo pienso que uno aborda una obra que como que "esto pa´ dónde va" y pues no… por más que tenga todos los recursos, por más que hable de todo esto como que uno dice "no, qué pereza".

MJA: claro, y por el otro lado si uno lo encuentra interesante le busca…

GDP: sí, los recursos.

MJA: la comba al palo.

GDP: sí, exacto. La comba al palo, eso es cierto.

MJA: bueno, cuáles son los procedimientos que tu usarías para ver si una obra te resulta pianística o no. Hay gente que por ejemplo mira la partitura y ya con mirarla sabe.

GDP: no, no. Yo no tengo riesgo de hacer eso porque además yo soy muy mal lector. El otro día quedé aterrado justamente con el maestro Sergei porque para el concierto de la Luis Ángel Arango yo le pedí el favor a él que estrenara la Suite. "Ah sí, tráemela" y entonces se la lleve y "ay sí, pero está muy bien escrita, sí, bueno aquí éste brinco". Esa parte que me dijo "este brinco" es una parte que yo no puedo hacer ni en pesadillas entonces claro hay gente que viendo la partitura ya… No, yo tengo que… además porque yo no puedo como imaginarme la cosa armónicamente… o sí de pronto pero muy despacio como que "ah bueno, si re sol fa, entonces…" pero así como de primera no lo podría hacer.

MJA: entonces sí te sientas al piano.

GDP: yo sí, yo me tengo que sentar a leerla. A intentar leerla, a diez por hora y sí, ahí uno se da cuenta en qué consiste el asunto. En eso Mireya fue muy… tal vez alcahueta conmigo porque cuando me tocaba abordar una obra nueva ella lo primero que hacía era conseguirme el material de audio.

MJA: uy, y tú lo sacabas todo de oreja?

GDP: no, no, no. Claro, me daba la partitura y todo pero me decía "aquí le presto la versión de Lazar Berman, la de…" este mancito, se me fue el nombre ahora… "de Horowitz", la de no sé quién

pa´ que usted… “la de Pollini” pa´ que usted se lleve como una idea de la obra. Me acuerdo que incluso sobre eso hubo una como anécdota que me pasó tal vez los preludios de Scriabin o… bueno, y me pasó justamente la versión de Horowitz y me dijo “yo le paso esta versión pero no es pa´que se corte las venas, es pa´ que tenga una referencia”. Ahora, como dicen los programas esos “no lo intente en casa” porque obviamente es gente que está muy lejos. Entonces ella fue muy auditiva, me decía “mire, guíese por esto, así lo toca éste, así lo toca el otro”. Y claro entre un pianista y otro hay diferencias grandísimas, con la misma obra, con las mismas pepas. Y yo creo que entre más buena sea la obra más diferencias, entre mejor escrita esté para el piano como que un pianista dice “uy yo mire el recurso que le tengo acá” pero el otro no dice “no, pero mire, mejor destaquemos ésta voz”. Se arma pues un ramillete de posibilidades y de cosas increíble.

MJA: eso está muy chévere, claro. Bueno, ¿para ti hay alguna obra o algún compositor, o algún estilo, o algún género, o alguna cosa que pueda ser considerado el mejor ejemplo de lo pianístico? que tú digas, esto es…

GDP: caramba. Qué difícil pregunta, porque si tú me dices por ejemplo qué me fascina estudiar y qué me fascinó estudiar durante toda mi carrera de piano, yo te diría que Bach. Y no es lo más pianístico, no es el despliegue de notas, bueno de polifonía sí pero digamos que es un manejo absolutamente sutil que no es como el recurso del instrumento, no… como sí lo hizo Bártok, como sí lo hicieron otros que conocieron el piano, conocieron el instrumento que hoy tenemos.

MJA: es que eso es lo raro, que Bach se considera muy pianístico pero que él no escribía para piano ni…

GDP: no, y es que además su dificultad y su complejidad es otra, me parece a mí. No es obviamente el rango dinámico, no es nada, es de pronto que movió medio tono pa´ acá, una voz interna y ya nos fuimos pa´ otro lado y se abre un nuevo mundo de posibilidades. Entonces estudiar Bach es… y oírlo es una delicia absoluta. Qué otra cosa me gustó mucho durante mi carrera. Me gustó mucho Chopin, no lo puedo negar.

MJA: esa es una cosa que yo no he podido entender. Uno toca Chopin y se siente… yo no sé qué pasa, como poderoso.

GDP: sí, claro. Cuando ya comienzan a sonar ciertos pasajes difíciles y uno “uy, juemadre”. Finalmente si uno toca bien ciertas cosas de Chopin puede decir que tiene algún nivel en el instrumento, como que aprovecha bien ese instrumento. Obviamente pues Liszt… yo digo que mi nivel nunca dio para tocar con tranquilidad un Liszt, yo lo intenté y ahí toqué en exámenes finales esa vaina, pero puro sufrimiento esa vaina… es que mi mano… muy pequeña. Entonces como que no.

MJA: y de otros hemisferios, o no de música académica occidental sino otras cosas.

GDP: como hacia dónde?

MJA: como no sé, lo que sea, otros intérpretes de piano, otros géneros para el piano que sean así…

GDP: a ver pues a mí… uy bueno, algo que me pareció muy interesante y lo trabajé poco pero que siempre me pareció muy interesante Villa Lobos, Ginastera. Fui más cercano a Villa Lobos de él trabajé más cositas y hace poco justamente me encontré un audio de un tipo francés que toca ese Villa Lobos pero impresionante. Me parece que es un compositor que aprovechó los recursos del instrumento como tal y obviamente unido a una técnica de compositor muy buena.

MJA: bueno, a ti qué sensaciones físicas te produce tocar algo que esté muy bien escrito para el piano. Cómo se siente uno.

GDP: pues, obviamente produce deleite… yo creo que eso no es tanto físico como en el alma, como "ay qué chévere". Obviamente cuando hay una obra muy bien escrita para el instrumento como que la mano, ya hablando físicamente, la mano se acomoda más fácil, como que uno dice "esto lo hizo un pianista". No es por echar pestes de los guitarristas pero muchas veces cuando un guitarrista te escribe para piano uno dice "no, pero cómo se le ocurre a ese tipo poner ésta disposición tan chistosa, y por qué no lo puso con la derecha, por qué no lo puso con la izquierda". Entonces sí, cuando hay una obra que está pensada para el teclado como tal, sea órgano, sea clavecín, sea piano, pues sí es una delicia porque uno dice "todo encaja, todo va ahí, si tengo que hacer énfasis en algo me queda fácil porque está pensada para que lo pueda hacer".

MJA: y qué sensaciones produce tocar algo que no está bien escrito.

GDP: no pues, como desmotivación finalmente, uno dice "o me hablo con el compositor si aún vive o abandono la obra", antes de pensar como en hacer una adaptación. Si es de un compositor que ya no está o que uno no conoce, como que es muy difícil llamarlo o decirle, o ponerle un mail y decirle "puedo modificarle", y además que, lo digo como compositor, eso es muy aburridor. A mí alguna vez me pasó con Ancestro, que alguien y obviamente omito nombres me dijo "oiga, pero es que nosotros lo tocamos… lo modificamos…" mi re mi re la sol mi fa sol la re es la melodía, y me dijeron… mi re […]lalaaa re. Y después de eso se comenzó a armar un teléfono roto porque finalmente me dijeron "la vaina fue que ya la grabamos así". Y yo "bueno, pues qué le hacemos". Y después de eso se armaron como tres o cuatro versiones con el error. Entonces sí, pa´ un compositor es como muy jarto que le entren a cambiar las cosas. Yo creo que una obra que está mal escrita de entrada sencillamente uno la abandona.

MJA: bueno, y tu como compositor… pues es que bueno, lo que tu escribes para piano, siento yo que es muy pianístico pero a la vez es muy atrevido, como que uno de entrada empieza a tocar eso y uno dice "estas melodías están muy locas, pero esto se puede tocar muy bien". Como que tú cómo negocias eso.

GDP: yo no sé, yo no me siento como atrevido a la larga.

MJA: porque tú lo tocas.

GDP: no, hay otra cosa y es que el lenguaje en el que yo escribo es un lenguaje que podría perfectamente concordar con el lenguaje que escribieron en otros países a principio de siglo pasado. Lo que pasa es que no se había hecho con el bambuco ni con el pasillo, pero yo considero

que por ejemplo yo no hago cosas atonales ni… el lenguaje es absolutamente, yo no sé, casi que romántico.

MJA: pero digamos por ejemplo con las melodías en el piano. Hay cosas que son de digitaciones muy raras, que uno al principio empieza a tocarlo y dice "esto está muy loco" y ya después de un mes de estar tocándolo dice "ah no, claro, esto era así". O sea… tu lo piensas o eso sale así.

GDP: Yo pienso mucho como en los sonidos más que en el piano como tal. Yo después como que digo "muestre a ver cómo cuadramos los dedos de eso". Pero yo pienso primero en sonidos, primero, antes que en el instrumento.

MJA: pero tú lo estás escribiendo sobre el piano, normalmente.

GDP: sí, casi… lo prefiero. Pero no, igual muchas veces estoy es en el computador y digamos que lo puedo hacer. Además que es curioso, estar ante el computador te permite ya por tantos años que llevo jodiendo con la música, uno sabe que así esté al frente del computador y no esté al frente de un piano, uno sabe qué se puede tocar en el piano y qué no. Entonces estar en el computador libera un poco porque uno dice "esto se puede", en cambio cuando estoy en el piano como que digo… "juemadre, esto como que se puede pero a mí me queda berraco". Como que la cosa se limita un poco por la limitación técnica que uno tiene. "Hasta ahí voy yo, pero de pronto alguien pianista lo puede sacar" digámoslo así. En el computador no, en el computador yo digo "eso se puede".

MJA: eso suena.

GDP: sí, eso suena. Que fue por ejemplo la suite, la suite la escribí en computador… suite para computador. Esa suite tiene un lenguaje bastante pianístico considero yo, fue la obra que justamente Sergei me dijo que estaba muy bien escrita para el piano y fue una obra que yo hice en computador. Entonces es paradójico.

MJA: sí, pero eso viene de tu práctica.

GDP: sí, lo mismo que un guitarrista puede escribir sin la guitarra y decir "esto se puede, esto no". Yo cuando tengo que hacer un arreglo pa´ guitarra, yo me imagino que le sucede lo mismo al guitarrista cuando tiene que escribir pa´ piano… entonces yo voy a escribir para guitarra, o vamos a algo más simple, cuatro cuerditas pa´ tiple, pa´ cuatro. Ahí yo mantengo un cuatro, ahorita estoy haciendo para Síncopa y que necesito escribirle al cuatro y eso sí no lo puedo yo hacer como de "venga escribamos las notas". Sino que me toca… cuadrar y "esto se puede?, pero éste cambio?" Y yo obviamente me demoro media hora pero pienso "Juan lo puede hacer rápido" y llega Juan en el ensayo "esto?". Zapatero a tus zapatos.

MJA: hay otra pregunta que a mí me surge que es un poco como de la valoración de los compositores y es que le pasa a uno que muchas veces estudiando cosas de un Rachmaninof o uno de esos, uno se encuentra cosas que son demasiado locas, pero uno dice "no pues… lo escribió Rachmaninof, mire a ver cómo lo hace", y que yo siento que más o menos si eso se lo

escribiera a uno el vecino de al lado, uno le diría “no, ábrase”, pero como lo escribió ese tipo que uno sabe que es…

GDP: sí, además que… en eso salvo que uno tuviera una lectura pues… impresionante… pues digamos que uno con la lectura podría ver a grosso modo “esto y… tal cosa”, pero cuando uno es tan mal lector uno dice “esta locura qué es”, ahí es donde me parece que el audio ayuda.

MJA: ayuda mucho, o cosas también… cosas de la mano tan gigantes que tenían esos tipos, y que ellos lo escriben así y uno piensa “cuántos pianistas pueden tocar eso como ellos lo escribieron”… y a todo el resto nos toca ver cómo rayos hacemos, pero como lo escribió Rachmaninof , eso está muy bien escrito.

GDP: Mireya… ella se metía con la interpretación mucho pero con los dedos no. Yo a veces le decía “maestra, será que yo puedo cambiar aquí éste dedo? Es que definitivamente…” Me dijo “mire, a mí no me importa si usted mete la nariz”, eso es textual “si usted mete la nariz, con tal de que le suene”. Porque hubo una parte tal vez en un estudio de Chopin que yo dije “un momento, esta mano la tengo libre y aquí tengo que hacer una sustitución quinto primero o alguna cosa así” entonces yo metía el dedo acá, y Mireya me dijo “no está ni mala la idea”. Pero obviamente eso está completamente ligado a que la mano mía es pequeña. Entonces sí, a uno le toca como acomodarse a que los compositores de… tal vez de ésa época y pues… los grandes pianistas tienen grandes manos. Pero…

[…]

GDP: sí, es un lío para un mal lector. Luego uno cuando le coge el tiro como que “sí, chan chan”.

MJA: no y para un buen lector también. Es que pasa… sí, es que a veces uno siente que son cosas incómodas o raras y después de estar haciéndolas como que ya uno agarra.

GDP: sí, eso es cierto.

MJA: bueno pues muchas gracias, eso era.

GDP: bueno, si tienes más inquietudes no sé, algo más… o si de aquí a mañana pasado, tienes más inquietudes no hay problema con mucho gusto.

MJA: muchas gracias, está muy chévere.

Anexo 1.3 Entrevista a OrlandoPáez

Realizada en Bogotá. 22 de febrero de 2011.

Maria José Alviar (MJA): primero como pura información, si me podrías decir dónde fue tu formación pianística, cómo fue, así muy brevemente.

OrlandoPáez (OP): aquí en un comienzo yo empecé con Lilia Andrade, una maestra del conservatorio de la Universidad Nacional. Después trabajé un par de años con Jorge Zorro que a su vez es egresado de la ex Unión Soviética y entonces él como que me orientó al estudio allá en la Unión Soviética, entonces yo estuve allá. Aquí fueron unos años con Lidia, con él y luego pues recibí una beca y básicamente estudié allá.

MJA: y cuáles son las prácticas en las que te mueves normalmente con el piano, qué música tocas normalmente.

OP: no tanto tocar porque me hace falta tocar, pero sí digamos estudio diferentes músicas y a veces hace uno sus músicas de cámara, acompañamientos y eso. Me parece que todos los periodos de la música tienen literatura muy interesante en cualquier periodo de la música, en la contemporánea de pronto hay cosas que no sean muy del gusto de uno, pero también hay música del siglo XX, la música latinoamericana no he tocado mucho pero sí conozco por ahí Guastavino, Villa Lobos, Ginastera, ¿cómo se llama el famoso compositor, el otro argentino?

MJA: Piazzola.

OP: Piazzola. Y mexicanos… ahorita se me va el nombre pero también hay algunos. Digamos de música en piano.

MJA: tú tocas más o menos música académica europea y latinoamericana.

OP: claro, imagínate, por ejemplo decir algo… eso suena como un lenguaje más romántico… el de Luis A. Calvo pero me parece que es una cosa impresionante, que dicen que es como el Chopin colombiano porque tiene realmente un encanto y una melódica

MJA: bonito.

OP: claro.

MJA: bueno, y entonces según tu experiencia ¿cómo podrías definir lo pianístico? ¿Qué es lo pianístico para tí?

OP: lo pianístico me parece que es un término supremamente amplio. Lo pianístico es básicamente… puede sonar redundante, pero es como la historia de la literatura universal de música para piano. Eso es lo pianístico. Es nada más y nada menos que de pronto abarcar toda la literatura que está desde siempre, digamos uno toma como referente desde Bach, puede ser

desde antes, pero Bach por la cuestión del clave bien temperado. Pero lo pianístico es un abordaje, un viaje por toda la historia de la música. Y ver todos los diferentes géneros de música que se han escrito, los diferentes estilos de la música que es una cosa supremamente amplísima. Uno dice Scarlatti por ejemplo que es un barroco italiano, pero está también Bach, pero también está Rameau que uno de pronto no… y Couperin, que son los representantes de lo francés, en España lo mismo, creo que era el padre Soler muy famoso. Y todas son músicas muy diferentes, son diferentes rasgos… y eso es para mí lo pianístico.

MJA: como toda la historia.

OP: sí, sí.

MJA: y entonces ¿cuáles serían las principales características de una obra pianística? eso es lo que yo me he estado preguntando. Yo lo puse a diferentes niveles, a nivel técnico, a nivel expresivo, a nivel de resultado sonoro. Entonces digamos que a nivel técnico cuáles podrían ser las características de una obra que se considere pianística.

OP: qué sería lo pianístico de una obra que se considere pianística?

MJA: qué sería lo técnico importante.

OP: yo no sé, a mí me parece que desligar, independizar o tomar por aparte lo pianístico dentro de una obra es insuficiente, me parece que todo está como involucrado. Pero como principio uno maneja el hecho de que lo técnico dentro de lo pianístico es una cosa que está ligada a la misma música, es como la herramienta para hacer la música. Tu ahoritica hablabas de resultados sonoros y precisamente las posibilidades de hacer las cosas desde el punto de vista mecánico, gimnástico si se quiere decir de una manera más simple… esa es la herramienta para el objetivo, porque el objetivo realmente de uno debe ser sonoro, es decir debe tener un resultado sonoro, una lógica, una fundamentación… entonces hablar de lo pianístico pianístico, técnico técnico perdón, es como difícil. Si uno tiene por ejemplo un pasaje y que no le sale, ahí digamos uno puede aplicar ese concepto. Digamos como herramienta técnica uno puede decir “hagamos un apoyo con rebote”, digamos un esquema en el que tú hagas un ataque y lo demás es como un rebote que nos da digamos una dinámica dentro de la música, entonces eso sería lo técnico pero en realidad el punto a resolver es lo musical. Siempre he pensado eso.

MJA: lo técnico es la herramienta para poder resolver lo que hay detrás.

OP: eso, sí. Que a uno le dicen “hagamos ataques de octavas de esta forma o de tal otra”, para eso es, pero es para lograr algo musical. Pero antes que lograr algo musical el problema pianístico o el problema musical es primero tener el concepto claro de lo musical que se quiere porque muchas veces, no sé si te ha pasado, yo creo que a todos nos ha pasado “bueno listo, yo sé que lo tengo que lograr musicalmente pero no entiendo qué es esto”, entonces primero uno tiene que procesar, en cosas que son difíciles, procesar esa información: Qué es esto, la música de qué nos está hablando. Porque ese es el problema de la semántica nosotros tenemos notas pero qué hay

detrás o más allá de las notas. Entonces cuando uno tiene un preconcepto de lo que va a hacer, el trabajo que uno hace es materializar eso.

MJA: por eso sirve mucho escuchar ejemplos de otras personas tocando.

OP: sí. Y por eso es tan importante leer de todo, desde la estética de la música, del estilo, de la forma, qué género estamos tocando. Sí, el problema de lo técnico siempre aisladito yo como que no… no funciona. Porque el problema es mucho mayor, lo que hay que abarcar es otra cosa, cierto?

MJA: claro, eso está muy interesante. Y bueno, cuáles son los procedimientos que tu utilizarías para ver si una obra es pianística o no, o sea si te llega un compositor y te dice "mire, toque esto".

OP: hay un criterio ahí. Es que uno, como te digo, si uno toca terrenos compositivos, del área de la creación, es muy difícil porque digamos uno no es… compositor. Pero inicialmente sí hay un criterio algunas veces cuando uno dice "uy esta obra está como rara, no es pianística", eso quiere decir que habla de unas incomodidades precisamente de lo técnico, que son realmente incómodas, que uno dice "no, esto está como atravesado", como cuando uno hace acompañamientos que son transcripciones yo prefiero algo que sea original para piano. Ese es un criterio, por ejemplo al principio.

MJA: pero entonces tu pones la partitura y empiezas a tocarlo? O sólo con mirar la partitura ya sabes… que eso está como raro.

OP: no, yo creo que uno tendría que poner a tocarlo.

MJA: empezar a mirar.

OP: y de todas formas uno… otra cosa es como encontrarle la lógica a la música, si uno escucha que existe un fraseo coherente y uno lo alcanza a distinguir y todo eso… estamos hablando de música moderna, no?

MJA: sí, puede ser. En realidad yo le apunto un poco más a música colombiana, no tan contemporánea.

OP: a veces uno escucha música contemporánea y me parece que es un pensamiento como de exploración tímbrica.

MJA: sí, pero ellos ya como que se desprenden mucho de la escuela pianística tradicional, digamos. Ellos como que quieren voltear la página y hacer otra cosa.

OP: tú estás tocando el punto de la música colombiana, no? Que hay que seguirla descubriendo porque hay mucho material que uno mismo no conoce.

MJA: bueno, y existe para ti alguna obra o algún compositor que pueda ser considerado el mejor ejemplo de lo pianístico? Que tú digas "cuando yo toco esta obra, o este compositor, o una época del pianismo que tú digas "esa fue la época más pianística"

OP: es que ahí volvemos al momento inicial de lo pianístico hablando de lo musical, no solamente lo pianístico. Por ejemplo fíjate que uno pensaría… obviamente en el siglo XIX hubo un desarrollo en muchas innovaciones y muchos elementos técnicos nuevos que aparecieron dentro de lo pianístico.

MJA: y que se han conservado.

OP: y que se han conservado. Fíjate si uno ve… música de Liszt o música de Chopin, o Brahms entonces son cosas desde el punto de vista técnico muy diferentes a lo que venía en siglos anteriores. Entonces uno dice que ese es un siglo desde el punto de vista de géneros también, de música, muy pianístico. Que aparecieron enormes cosas y por ejemplo eso tiene su encanto, tiene su propia riqueza. Pero uno escucha la música de… si uno va más atrás… por decir hay sonatas de Scarlatti y el Clave bien temperado que son cosas impresionantes, en otro contexto digamos de orden técnico digamos, facturas diferentes dentro del piano. Entonces en ese sentido es un poco difícil decir "uy, esto es". Digamos hay obras o compositores que a uno le parecen, que le pueden atraer más que otro.

MJA: entonces como que hay buenos ejemplos en todas las épocas y en todas las geografías.

OP: uy sí, claro. Uno escucha cierta música… de cada periodo hay compositores que tienen unas cosas que son absolutamente maravillosas.

MJA: claro, entonces no es un solo…

OP: es muy difícil. Fíjate que nosotros ahoritica hablábamos de Ginastera, la sonata la número 1 por ejemplo que pareciera, en lo que uno entiende, escrita en un lenguaje siglo XX pero uno dice a veces cuando suena la música del siglo XX que uno oye como un piano percusivo en muchas partes, y eso es una música de las grandes sonatas escritas del siglo XX. Por ejemplo, están las de Prokofiev, pero es que es de ese nivel, la música de él es… también tiene su maravilla.

MJA: listo. Qué sensaciones físicas produce tocar algo que te parece muy pianístico, cómo te sientes tú cuando estás tocando una obra muy bien escrita para el piano.

OP: si está muy bien escrita para el piano y uno se siente muy bien es porque digamos uno encontró la forma técnica o mecánica o la postura, la posición, la forma de tocar el piano, muy natural si se puede decir, algo natural… o la volvió natural. "por acá yo me voy para entender éste pasaje que no me sale técnicamente, voy por éste camino, por aquí, por allá" y de pronto uno dice "claro, esta forma de tocarla me es más cómoda".

MJA: ya, puede que al principio como que uno no se sienta…

OP: exacto, entonces uno hace… claro! Y a mí me suele pasar mucho eso, como que no me salen las cosas. Pero cómo lo hago desde el punto de vista mecánico o técnico para que me salga cómodo y para que yo me sienta muy confortable… con la música.

MJA: claro, que se sienta uno cómodo.

OP: sí, dice uno cómodo pero esa es una palabra, pero a la hora de la verdad de pronto uno puede durar un poco de tiempo buscando la comodidad, cierto?

MJA: claro, eso pasa.

OP: porque son como formas técnicas de acomodarse frente al instrumento, cómo digamos un pasaje difícil hacerlo como lógico.

MJA: y qué emociones te produce tocar algo pianístico, qué sensaciones, emociones.

OP: depende de la música. Yo creo que esa parte de lo emocional y de las sensaciones está ligado ya a lo que es propiamente el contenido de la música, porque por ejemplo uno puede tocar X música pero sería bueno meternos en el campo … que es lo interesante… de lo que sería el contexto, cómo se contextualiza la música, el texto-contexto. Entonces digamos uno dice "estoy tocando esto, pero esto a mí me suena, o veo que puede ser como una expresión poética, como un poema en sonidos, o esto es un drama o un teatro, o qué es lo que hay aquí. Entonces en últimas como ese referente para ver cómo crea uno esa imagen, porque la cosa es como crear imágenes… por cierto queNeuhausun gran pedagogo de escuela moderna en Rusia hablaba mucho de la imagen estética o imagen artística, entonces cómo uno a través de los sonidos logra crear, y si uno "uy, encontré como el color que me expresa lo que yo quiero" entonces ahí empieza a aparecer.

MJA: bueno, y la última era algo que ya hablamos algo, que qué sensaciones produce tocar algo que no está bien escrito para el piano.

OP: sí, volvemos al punto por decir algo de esas transcripciones que son horribles, eso lo que le produce a uno es "yo no quiero ver eso", una escritura que sea bien… como que uno "horrible"… suele suceder eso, no? (cara de aburrimiento, hartera)

MJA: sí, y como que uno no puede tocar eso.

OP: sí, entonces bueno "voy a dejar de tocar tales o cuales notas" pero aparecen unas cosas que por ejemplo el dedo 4 después del 5 y vuelve y una cosa así… pero entonces aquí hay que pegar un saltico para llegar aquí no nono… horrible, horrible. Uno como que la cuestión de que sea en ese sentido como pianístico sea, que pueden ser cosas complicadas pero que están en su puesto, no hay por decir algo una digitación que toque pasar los dedos prácticamente por arriba o pegar unos saltos… o tener en vez de una cosa de arpegios unos acordes ahí con los cuatro dedos pero súper complicados de cambiar, no, no mejor dicho.

MJA: porque a veces le pasa a uno, a mí a veces me ha pasado con compositores por ejemplo mucho con los rusos, que escriben cosas de la mano muy grande que uno no puede tocar. Pero uno dice "si lo escribió Prokofiev, hay que buscar la manera de tocarlo"

OP: sí, verdaderamente sí, de pronto cosas que son muy difíciles, no tanto que sean atravesadas desde el punto de vista de ¿¿?? Sino difíciles de la extensión de la mano porque es una factura diferente, un propósito diferente, sí, eso es complicado. Las mismas obras de Rachmaninov que tienen cosas difíciles pero que incluso mucha gente dice que se necesita una mano muy grande, pero se ha demostrado que de pronto una anatomía de mano que no sea muy grande lo puede hacer solo que hay que buscar la forma. Ahí el problema es lograr las voces,porque como ese señor mete voces, la polifonía esa… *subvoz* creo, se dice así? O una polifonía de ese tipo, entonces es sacar todas esas líneas que van apareciendo, surgiendo en la cuestión musical.

MJA: sí, porque a veces le toca a uno arpegiar o cosas así para lograr esas cosas tan grandes.

OP: sí, sí.

MJA: bueno, muchas gracias. Eso era.

OP: no, con mucho gusto.

Anexo 1.4 Entrevista a Diego Castillo

Realizada en Bogotá. 17 de febrero de 2011

Maria José Alviar (MJA): brevemente ¿cuál es tu formación como pianista y cuáles son las prácticas musicales en las que te mueves con el piano? Sólo como información.

DiegoCastillo (DC): espérate, estoy recién almorzado. ¿Cómo?

MJA: cuál es tu formación como pianista, así brevemente.

DC: ¿mi formación como pianista? o sea, ¿lo que estudié exactamente?

MJA: dónde estudiaste y con qué escuela.

DC: ah bueno, yo comencé en un taller de formación donde actualmente es Batuta en Bucaramanga, aunque… bueno comencé con una profesora ahí a estudiar todo lo que es solfeo, las cosas más básicas, porque antes de eso empecé a estudiar algo de notación musical yo mismo con algo de familia y sacando canciones en el piano X.

MJA: o sea, empezaste a tocar de oído.

DC: sí, empecé a sacar de oído cosas clásicas y cosas populares y cosas *poperas*, cosas que ahora me daría pena decir. Y después empecé a estudiar con una profesora y con ella empecé a ver estudios de Czerny, empecé a ver cosas así como de Bártok chiquitas, de Mozart, las invenciones de Bach y cosas así. Luego estudié con una profe que ya venía por allá de Viena, con ella empecé a estudiar más seriamente y luego empecé a tomar algunas clases, no algunas clases no, algunos talleres que daban en el festival de piano de Bucaramanga al tiempo que estudiaba con ella. Un tiempo también estuve estudiando solo, normal. Después me vine a acá a la Universidad Nacional y empecé a estudiar con mi profesora que es Mercedes Cortés… un semestre antes de estar en carrera y ahí hice la carrera. Terminé haciendo más semestres de lo normal y me gradué con énfasis en música de cámara.

MJA: Ok ¿y en qué prácticas musicales te mueves normalmente?

DC: Normalmente bueno, aparte de estudiar lo que uno quiere tocar, independiente que sea pa´ uno o pa´ recital lo que sea, tocando música de cámara más que todo.

MJA: de música clásica occidental.

DC: de música clásica más que todo, aunque acompañando a veces termina uno tocando otras cosas un poco más populares o colombianas o cosas así, de manera no tan fuerte pero sí. Y en alguna época estuve muy metido en la cosa jazzística.

MJA: listo, entonces ¿según tu experiencia cómo podrías definir lo pianístico? ¿qué es lo pianístico para tí?

DC: lo pianístico es todo… es cualquier música que se pueda traducir en el lenguaje idiomático del piano, o sea que se adapte al piano, ya sea escrita directamente para el piano o adaptada al piano de cualquier formato musical ya sea orquesta, big band, trío, lo que sea.

MJA: y según eso ¿cuáles serían las principales características de una obra pianística? La idea es que yo quisiera dividir esto en: ¿*a nivel técnico* qué características tendría? ¿*a nivel expresivo* qué características tendría? ¿*a nivel de resultado sonoro…?* así. Entonces ¿a nivel técnico qué cosas serían importantes de una obra para definir que sea pianística?

DC: esa pregunta es complicada. A nivel técnico qué características tendría que tener. Bueno, que maneje todo el rango, por lo menos, o cambie de registro. Que más… que el movimiento melódico de las diferentes voces o las diferentes líneas sea… no como la guitarra que se puede pasar de un lado a otro sino que se pueda pasar naturalmente con una digitación específica. Que haya apoyos también, que haya acentos o que haya énfasis de acuerdo a la expresión musical, lo que se quiere expresar musicalmente, pero también hay algo implícito para la técnica.

MJA: apoyos… ¿físicamente?

DC: físicamente, pero que se vuelven apoyos de expresión. También el pedal, bueno el pedal yo creo que siempre directa o indirectamente funciona.

MJA: ¿a nivel expresivo qué debería tener?

DC: ¿una pieza escrita para piano? puede ser un poco escueto pero… debería tener todo lo que tiene cualquier discurso musical, creo yo. Sea en el contexto de la música clásica o popular, que tenga pregunta-respuesta, que tenga repetición, secuencias, contraste, mejor dicho que haya una retórica musical entre comillas, que no es retórica pero que haya como una historia ahí detrás.

MJA: Ok ¿y a nivel de resultado sonoro?

DC: y a nivel de resultado sonoro… eso ya es más abstracto. Pero a nivel de resultado sonoro, que haya planos sonoros. Que haya diferentes timbres y dinámicas, ataques, articulaciones, pero todo organizado con una intención específica musical de acuerdo a la sección que se está tocando, de acuerdo al conjunto, no sé.

MJA: eso es.

DC: sí.

MJA: bueno ¿y cuáles son los procedimientos que tu utilizarías para determinar si una composición es pianística o no?

DC: ¿los procesos?

MJA: los procedimientos. O sea si con ver la partitura… sólo con verla ya puedes saber si es o no es.

DC: muchas veces uno con verla ya sabe si se puede tocar o no. Muchas veces te pasan cosas que tú no sabes que es reducción pero te das cuenta que es reducción sin tocarla. Sí bueno, hay que mirar los saltos, las voces, a veces hay voces que no alcanzan a hacer las dos manos.

MJA: ¿pero todo eso lo miras sin tocarlo?

DC: sin tocarlo se puede mirar, sí, muchas cosas se pueden mirar sin tocar. También el tipo de líneas, porque por ejemplo hay líneas que son más de instrumentos de viento o no sé, cuerdas. En cualquier contexto musical, por ejemplo en el jazzístico hay líneas melódicas que son de vientos, de trompetas, saxofón y en el piano son distintas. Igual en la música clásica también, entonces en cualquier contexto.

MJA: ¿pero a veces pasa que uno ve algo en la partitura raro y cuando lo toca resulta que no era tan raro?

DC: sí también, esas sorpresas pasan, aunque yo creo que siempre uno se da cuenta si es algo escrito específicamente para piano, pero lo que pasa es que eso es relativo porque una reducción al piano se supone que es para el piano, o sea se supone que es una adaptación pero no todo el

mundo reduce igual de bien o no todos los compositores que componen sólo para piano tampoco son igual de buenos.

MJA: bueno. ¿Existe alguna obra, compositor o estilo que para tí pueda ser considerado el mejor ejemplo de lo pianístico?

DC: alguna obra, compositor o estilo.

MJA: compositor o estilo que tu digas "esto sí es pianístico".

DC: bueno para ir desde atrás Bach, sí hay cosas porque se diferencian bien los dedos fuertes, débiles, todo este cuento de la mano desde el barroco. Bach, qué más… Scarlatti, de ahí pa´ delante que… Beethoven, pero lo que pasa es que Beethoven escribe unas cosas de una manera como orquestal o de cámara entonces… tiene algunas obras bastante pianísticas. Que más, Liszt y Chopin, yo creo que ellos.

MJA: ellos serían los más.

DC: no los más, yo creo que Liszt y Chopin en el romanticismo y de ahí pa´ delante quien… Brahms, Ravel, Debussy. Rachmaninoff escribía muy bien para piano aunque musicalmente no es tan desarrollado.

MJA: o sea que hay muy buenos ejemplos de lo pianístico en las distintas épocas.

DC: uf, muchísimo.

MJA: digo, no es tanto que una época se considere más pianística que otra.

DC: no, aunque la época pianística por excelencia porque es la época donde el piano como que… sí es el romanticismo. Sí porque en lo contemporáneo ya se busca es ser anti-pianístico por efectos expresivos… percusivos u otro tipo de efectos.

MJA: bueno y entonces ¿qué sensaciones físicas produce tocar algo pianístico?

DC: ¿qué sensaciones físicas?

MJA: cómo se siente uno tocando algo pianístico.

DC: qué sensaciones físicas… yo creo que entre el placer, entre el placer y que… entre el placer y un poco, no diría el dolor, eso suena muy estético, pero entre el placer y la fatiga.

MJA: la fatiga.

DC: sí, la fatiga porque siempre estás dosificando esas dos cosas.

MJA: porque te exige.

DC: porque te exige. Entre placer y fatiga, el placer obviamente mucho, pero el placer también varía en lo psicológico, ¿no?

MJA: esa es la otra pregunta, qué emociones produce… cuando uno siente que lo que está tocando está muy bien escrito para piano.

DC: yo creo que produce emociones… con ciertas músicas produce todo tipo de emociones inesperadas, que es el caso de la música popular. Con la música clásica también pero ya se tienen predispuestas entre comillas ciertas emociones y ciertos caracteres con la música, y eso pasa siempre que es como interesante. Pero sí se siente placer, lo que pasa es que eso es lo difícil de la música, es que va sintiéndose placer en el acto y se va perdiendo en el acto entonces eso es lo difícil, pero sí.

MJA: y alguna vez que hayas tocado algo que te parezca que no está bien escrito para piano, ¿qué sensaciones te produce? ¿Cómo se siente tocar eso?

DC: sí, incomodidad físicamente, puedes sentir que no puedes tocarlo, no por tí pero puedes pensar que es por tí, o sea puede haber confusión dependiendo… también confusión en la comprensión de pronto de la partitura, en la parte musical, puede haber. Qué más… y una sensación de impotencia, porque de pronto sí se quiere buscar la manera de tocarla pero como que uno no… insatisfacción tal vez.

MJA: insatisfacción. Muy bien, muchas gracias.

Anexo 1.5 Entrevista a Ruth Marulanda Salazar

Realizada en Bogotá. 10 de marzo de 2011.

(La grabación inicia en un momento en el que las preguntas de la entrevista no habían sido formuladas, sin embargo se ha hecho la transcripción de la grabación completa)

RuthMarulanda(RM): […] que sea una cuestión unificada de la melodía y la armonía.

MJA: porque pasa mucho que la izquierda es…

RM: sí, y sobre todo como vos decías ahora en el pasillo entonces se oye “tatanchichin” entonces eso lo simplifica demasiado y se pierde muchas veces la riqueza melódica por eso. Para mí es muy importante que tenga buena mano izquierda, ahora pues lógicamente yo… te soy sincera… casi todos los pasillos y bambucos o casi toda la música colombiana que llega a mis manos pues yo le desarrollo la mano izquierda. Entonces yo tengo muchas veces, la gran mayoría de compositores

me dan a mí el guión melódico nada más, y yo desarrollo todo en el arreglo que hago… desarrollo la mano izquierda.

MJA: claro, es muy importante.

RM: pues sí es importante que tengan en cuenta como eso… pero sin perder la esencia del ritmo y también pues de la melodía, pero sin perder la esencia del ritmo, porque muchas veces por hacer demasiado arabesco en la mano izquierda se pierde ya el ritmo de la mano derecha, el ritmo de la obra.

MJA: claro, es cierto. Bueno, yo te puedo preguntar así sólo por información cuál fue tu formación como pianista? Sólo para saber…

RM: sí, pues yo comencé en mi pueblo, cierto? en Buga, con doña Carmen Vicaría Escobar, allá estuve hasta los 14 años, estudie desde los 11 pero lógicamente… no con tanto juicio. Vos sabés que uno cuando está pequeño pues… y yo siempre tocaba mucho al oído, que gracias a Dios me dio oído entonces yo desarrollando el oído… yo no leía mucho. Sin embargo pues ella nos dio… ella tenía una academia y nos daba teoría y solfeo. Luego me vine aquí a Bogotá con mi familia, con mis papás y mis hermanos y entré al conservatorio ahí hasta que me gradué. Entonces ahí sí ya estudie con… más juicio. Estudie hasta que recibí el grado de pianista.

MJA: bueno, y tú te mueves normalmente con música andina colombiana, cierto?

RM: sí, yo toco música clásica también. Pero… por ejemplo yo a veces en los concierto toco algo clásico, y yo… hasta hace poco hacía una parte de música clásica y otra parte de música colombiana, lo que pasa es que me dediqué a difundir la música nuestra porque es que ese es un deber que tenemos como colombianos, y además a mí me enloquece la música colombiana. Entonces pues yo sí prefiero tocar música colombiana andina que sé que estoy haciendo labor y me estoy dando gusto.

MJA: eso es lo importante.

RM: además que yo siempre he pensado que con la música colombiana es mucho lo que uno aprende, pero muchísimo. Y yo también lo he vivido con mis alumnos, cuando mis alumnos empiezan a estudiar ya la música colombiana se disparan, empiezan a avanzar en el piano, una machera.

MJA: bueno entonces a nivel técnico del piano tu cuáles crees que serían las cosas importantes para tener en cuenta en una obra, a nivel de la técnica pianística… para que un compositor le escriba al piano.

RM: no pues ya te digo, la verdad la izquierda para mí es importantísima, que sea elaborada pero que no vaya a perder la esencia del ritmo.

MJA: sí, eso me parece re clave. Y a nivel de resultado sonoro, como globalmente qué se puede aprovechar del piano?

RM: todo. El instrumento más completo es el piano, pero sin querer menospreciar los otros instrumentos, son divinos todos, sino que es el instrumento donde vos podés hacer melodía y armonía al tiempo y además es muy extensa la gama de sonidos. Entonces vos podés buscar miles de sonoridades y además con los pedales… cierto? porque yo te doy ejemplos, yo por ejemplo juego mucho con el pedal izquierdo… y derecho. Si querés yo te doy ejemplos como para que tengas la referencia… Por ejemplo yo estoy haciendo… estoy tocando éste pasillo, estos son arreglos míos, son muy sencillitos, pero…

(Toca piano para demostrar uso de los pedales)

MJA: me gusta mucho como tocas.

RM: te gusta? gracias. Yo te quería hacer la…. yo todo el tiempo estoy usando pedal derecho, pedal izquierdo… entonces es una gama de sonoridades que tú te puedes dar gusto todo el tiempo.

MJA: claro, el pedal izquierdo…

RM: el pedal izquierdo y el pedal derecho. Es importante digamos no sé… puede que lo tengan en cuenta los compositores. Pero de todas formas…

MJA: eso es más como del pianista, ¿no?

RM: más como del gusto de uno.

MJA: de cómo interpreta uno, claro. ¿Para ti hay algún compositor o alguna obra que pueda ser considerado lo que está mejor escrito para piano?

RM: no. Todas, para mí hay muchísimas obras importantísimas que aportan muchísimo a nuestros conocimientos y aportan también a nuestra parte musical, y bueno… por supuesto de los compositores que más me llegan a mí al alma son el maestro Cristancho, el maestro Calvo… Adolfo Mejía, aunque Adolfo Mejía tiene un poco más… digamos que más clásico, pero ya hablando digamos popularmente, el maestro Cristancho, Pedro Morales Pino, no… son muchos… Jorge Mendoza, yo tengo muchas obras de muchos compositores… este, como se llama? Fulgencio García tiene un bambucazo que yo tengo grabado que se llama “Sobre el humo” es una belleza. No lo conoces?

MJA: no me suena.

RM: están en los discos, ¿no conocés los discos?

MJA: yo tengo el que es en cartoncito, el azul clarito.

RM: ese ahí está, a mí me parece que ahí está… ¿o será en el otro? Empieza así…

(Toca el piano)

MJA: sí, sí lo conozco.

RM: a mí me parece que está en ese.

MJA: sí, lo que no me sonaba era el nombre pero claro que está.

RM: “Sobre el humo”, y también…

MJA: pero ese le hiciste tú también el arreglo.

RM: a todos, a todos les hago yo el arreglo. Pero no los escribo… yo tengo muy poquitos escritos como esos que tengo aquí en el libro, tengo escrita Fita chiquita, tengo escrito… pero como más para los alumnos, no? Bueno, el pasillo ese que te digo… a ver si lo encuentro… a ver si es aquí donde lo tengo. Estoy arreglando la música y ya no sé dónde lo tengo.

MJA: qué juicio.

RM: no, qué juicio no… qué desjuicio.

[…] (Buscando una partitura)

RM: mira, este es el Por ti para ti, sí ves? Ahí está escrito… mira el esquema, con todo y que tiene desarrollo ¿sí ves? “tatanchichin”… entonces eso es importante. Ven a ver si yo te lo toco un momentico. ¿Quieres que lo toque?

MJA: sí claro.

RM: es que no me acuerdo bien.

(Toca el piano)

MJA: muy bonito.

RM: ¿te gusta?

MJA: me gusta mucho.

RM: entonces ese lo podías tocar, yo te lo voy a copiar y te lo regalo con mucho gusto.

MJA: ay, muchas gracias, qué bonito.

RM: imagínate que cuando Germancito llevó, Germán Darío llevó el bambuco de él yo llevé este, y él se ganó el primero y yo me gané el segundo. ¿Conoces el de él?

MJA: no

RM: La gorda marrana, se llama. Es creo que para el grupo. Yo estoy bregando para conseguir el disco pero no sé si me lo manden.

MJA: uy tan chévere.

RM: y este ganó el segundo.

MJA: y está muy bonito…

RM: bueno, me alegro que te guste.¿ Y entonces qué estábamos hablando? Y hablamos sí… de… realmente los compositores a mí todos todos me parece que tienen mucha riqueza tanto en la parte melódica como en la parte armónica porque por ejemplo el maestro Cristancho… la armonía que él desarrolla en la música de él, te acuerdas de… ay tiene un… "Pa´qué me miró", ¿te acuerdas? ¿lo conoces?

MJA: sí.

RM: ¿y lo tocas?

MJA: no.

RM: debías aprendértelo, te voy a conseguir música. Ese es hermoso. Ese lo tengo yo grabado es en el… ese lo tengo es en el otro.

MJA: en el blanquito.

RM: cuál es el blanquito, ¿el que tiene la cara mía? Jaja divina… ella lo llama el blanquito.

MJA: así lo identifico yo, el azulito y el blanquito.

RM: y éste es el cafecito…

[…] (Busca el disco. Hablan sobre el disco)

RM: el Siempre que es un valse mío también, lo hice cuando yo tenía 15 años, cuando llegué aquí. Ese valse se lo hice al maestro Jaime Llano, porque yo lo conocí de 15 años y conocí al maestro Oriol gracias a él, y a él le debo, a ellos, a ambos, al maestro Jaime y al maestro Oriol les debo amar tanto la música colombiana, porque yo oía un programa en Buga que era con ellos y yo dije "no, yo siempre lo admiro, yo siempre lo admiraré, siempre le tendré gratitud y cariño" y por eso le puse Siempre. Y hay un bambuco del maestro Cristancho que casi nadie conoce que se llama Miniatura… muy lindo. Yo a todo eso le hice los arreglos.

MJA: y tu cuando haces esos arreglos… ¿cómo le haces?

RM: a ver, yo investigo sonoridades, porque a mí me gusta mucho investigar sonoridades. Investigo mucho la parte melódica, para como reafirmar con la armonía la melodía, lo que te decía ahora, sin perder la importancia de la melodía y el ritmo… entonces hay que pensar en la melodía. Entonces cuando yo hago esos arreglos, yo cuando hice… ¿te acuerdas del Río Cali?

MJA: sí, ese es…

RM: ese arreglo… a mí me llegó la melodía escueta. Solamente la melodía, y yo dije: uy no… la tercera parte era.

(Toca en el piano)

RM: y empecé a maquinar… primero como… recordaba yo mi pueblo, ¿cierto? El río Guadalajara y el río Cauca… el río Cali yo no lo conocí mucho, pero pues como decía río Cali pues yo dije voy a hacerle así como que se parezca…. ¿sí me entendés? Yo trato de hacer como un paisaje, prácticamente a mí me gusta casi que dibujar con el piano, entonces por es que

(Toca en el piano)

Mientras toca…

RM: fíjate en los pedales.

Aquí le hago más en el pedal derecho.

Como que se fue ya el río…

Ves? hago (toca) cierto? no hago (toca con acompañamiento sencillo de pasillo)

Aquí más romántico.

Y dinámica, aquí. Cambia la sonoridad.

Arpegios…

(Termina de tocar)

RM: Ves? Como crescendo. Para mí la dinámica es muy importante.

MJA: para contrastar…

RM: sí, para todo, para decir algo. Porque a vos te dice algo, si o no?

MJA: claro que sí.

RM: entonces eso… de pronto… no sé si pueda ser factible para los compositores hacerlo, ¿no? Pero pues…

MJA: sí, saber que se puede aprovechar todo eso.

RM: sí.

MJA: y tú en la derecha siempre estás como completando la armonía, cierto? A parte de toda la melodía.

RM: ah, sí claro.

MJA: como así con octavas y completando todo.

RM: sí, te acuerdas del otro? del Valle del Cauca… sí, yo le meto muchas armonías. Yo aprovecho mi amor, la verdad, yo aprovecho lo que yo aprendí y lo he ido mejorando, tratar de mejorar… lo que aprendí en el conservatorio. La técnica… yo en una entrevista que me hicieron en televisión yo les decía eso a ellos, decía "es que a mí me ha aportado mucho lo que es el aprendizaje de la técnica en las obras clásicas", entonces yo aprovecho mucho esos conocimientos y los llevo a la música popular colombiana. Porque por ejemplo todo eso de escalas, de arpegios…

MJA: las octavas…

RM: las octavas… de las sextas por ejemplo, mira.

(Toca)

RM: le meto sextas, terceras, octavas… todo lo que más pueda.

MJA: uy tan chévere.

[…]

Anexo 2. DVD confragmentos de video

Anexo 3. Listado bibliográfico

Macdonald, Raymond; Hardgreaves, David; Miell, Dorothy (2009) Musical identities, Oxford University Press, New York.

Nieto, Albert (1992) La digitación pianística, Mira Editores, Zaragoza.

Leimer, Karl (1938) Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística, Ricordi, Buenos Aires.

Ordoñez, Álvaro Gabriel (2010) La técnica pianística al servicio de la musicalidad, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Davidson, Lyle; Scripp, Larry (1992) Surveying the coordinates of cognitive skills in music. En: Handbook of research on music teaching and learning, A project of the music educators National Conference, Hockett Editorial Service, New York.

Ehrlich, Cyril (1976) The piano: A history, Oxford: Clarendon Press, New York

Anexo 4. Partituras definitivas

- Un porro muy majo de Mauricio Lozano Riveros
- Algos para piano de Leopoldo Novoa Matallana