

Entrevistados: Mc McClure, Ana María Orduz, Carlos Betancur, Blanca Uribe, Andrés Gómez, Sergei Sichkov

Fecha de entrevista:

Mc McClure: 19 de abril de 2019 07:05 a.m

Carlos Betancur: 19 de abril de 2019 12:10 p.m

Andrés Gómez: 21 de abril de 2019 05:10 p.m

Ana María Orduz: 02 de mayo de 2019 09:20 p.m

Sergei Sichkov: 08 de mayo de 2019 11:00 a.m

Blanca Uribe: 14 de mayo de 2019 11:00 a.m

1. En su formación musical como pianista, ¿cuál era el estado general de los pianos en afinación y respuesta del mecanismo?

M. McC.: De regular a malo

C. B.: El estado general de los pianos que he tenido que utilizar o que tuve que utilizar en la formación depende mucho de donde. Si pienso en los pianos que me tocaron en la Universidad de Antioquia si realmente eran pianos en bastante mal estado, tanto de afinación como de regulación. Ya cuando estudié en EEUU, los pianos siempre estaban en un estado excelente.

A. G.: En mi formación como pianista, antes de entrar a Eafit, yo tenía un piano, que era una pianola, pues, ehh.. con una acción muy liviana, pero no tuve realmente como buenos profesores, entonces no sabía exactamente cuáles eran las necesidades y toda la cosa, entonces, ehh... no recuerdo mucho haber lidiado con cuestiones técnicas o ese tipo de cosas, ehh.. pues como de ese estilo de pensar en la acción del instrumento y todo eso, porque mi profesor no era como tan avanzado en el asunto. Ya en el pregrado, pues en Eafit teníamos la ventaja de tener pianos nuevos, porque el programa estaba empezando, entonces teníamos un piano de cola, los Yamaha pues que están ahorita, los C5 los que están en el 303, ese era el que usábamos para las clases y para estudiar, pero si notábamos mucho la diferencia cuando tocábamos en el Fundadores, diferencias en cuestión de peso y todo eso que tenía mucho que ver con la aproximación técnica que teníamos, que no era, no hablábamos mucho de la parte técnica en sí, el ataque, el uso del brazo, todo esto, sino que era mover los dedos,

hacer algunos gestos con el brazo pero no realmente eso. Tampoco se nos hacía mucho énfasis en el sonido, me parece que ayuda mucho para tener una concepción sonora, tener una clase con dos pianos en donde el profesor le muestre a uno las posibilidades sonoras. Las demostraciones con nuestra profe no eran tan normales, pues, normales en cuanto a que no se hacía cada clase, entonces esa referencia sonora no existía. Yo también pues tuve una formación un poco *sui generis* porque no empecé a estudiar música en serio sino hasta que tuve realmente 21 años, entonces no tuve como esa parte. Ya en la maestría, o ya pues en el pregrado, tuve la oportunidad de estar en un curso de verano, donde teníamos pianos Kawai a nuestra disposición; las clases eran en Steinway algunos en mejor estado que otros, los Kawai eran nuevos pero si notaba uno la diferencia de acción dependiendo del tamaño del Kawai y dependiendo de la referencia. Ahí fue donde tal vez me empecé a dar cuenta más de las diferencias de los pianos en cuanto a sonido, en cuanto a la acción. Y ya la maestría si contábamos, pues el profesor mío tenía un par de pianos buenos en su estudio. Los pianos de estudio no eran tan buenos, pero uno hacía lo que pudiera. En el doctorado, lo mismo. El piano de mi profesora era muy bueno, los pianos de estudios, algunos eran buenos, otros no tanto. Pero ya eran pianos, pues de acción profesional, entonces, con el trabajo de la técnica, de cómo utilizar el cuerpo, cómo utilizar todo el mecanismo, ya se me empezó a ser mucho más fácil hacer la transición entre piano y piano. En cuanto a la acción, que creo que esa me fui por otro lado, porque leí todas las preguntas y me fui para otro lado, ehh.. la acción de los pianos en general era buena, eh.. como te dije, la pianola mía pues era muy livianita. Después cambie a un Petroff vertical que era un poco más pesado, pero seguía siendo un piano vertical. Y en la maestría y en el doctorado, los pianos tenía más o menos buena. Tenían técnicos, obviamente en casa, contratados pues, tiempo completo, entonces teníamos la posibilidad de que los pianos estuvieran en general en buen estado. Ehh, hay algunos pianos que eran un poco más brillantes porque obviamente eran de duro trajín, pues, de 12 o 13 horas diarias, con gente tocando repertorio pues avanzado, entonces, los martillos siempre sufrían bastante, pero en general, eran relativamente buenos.

A. M. O.: Tuve la fortuna de tener la mayoría, la gran parte de mi formación, en universidades en Estados Unidos, en la que el estado tanto de la afinación como del mecanismo de los pianos estaba en muy muy buenas condiciones.

S. S.: Por lo general me tocaba estudiar en los pianos bastante desafinados, con la pulsación muy pesada y con el sonido sordo, tanto en Moscú, como en la universidad Javeriana de Bogotá.

B. U.: El estado general de los pianos en afinación y respuesta de mecanismo en mi formación cuando joven hasta, yo diría que hasta los 17 años, en mi casa pues siempre un piano vertical: piano vertical viejo, algunos pianos finos pero viejos. Yo no tengo recuerdo de que me los afinaran con mucha frecuencia y eso que un tío era afinador y la respuesta del mecanismo eso pues no estaba en mi conciencia. Los pianos en el conservatorio también eran verticales. Después aquí en Bellas Artes no me acuerdo si el piano era de cola o el de doña Luisa Maniguetti creo que era vertical, entonces, preocuparse uno de mecanismo y de si estaban afinados, nada. Uno tocaba en lo que le ponían. Solamente ya cuando llegué yo a Viena, porque en Estados Unidos yo también estudiaba en pianos verticales, de pronto en pianos de cola en el conservatorio, pero ya cuando llegué a Viena ya si estudié en un piano Steinway de cola. Entonces, como te digo, respuesta del mecanismo, eso no. Tocaba uno en lo que fuera.

2. ¿Considera usted que el estado del mecanismo del piano influyó sobre su estudio para resolver problemas técnicos de los pasajes difíciles? ¿De la misma manera, considera usted que la calidad sonora del piano con el que estudió alguna obra, influyó en la decisión de cuanta velocidad o fuerza de ataque debía ejercer para lograr el sonido deseado?

M. McC.: No

C. B.: Yo creo que inevitablemente tiene que afectar un poco porque pues sí el piano digamos, es muy lento y el pasaje pues responde muy lento, es una acción pegada, pues el pasaje es rápido pues no va a funcionar. Pero creo que eso se hace muy evidente, pues uno sabe que no es un problema de resolver el pasaje sino que el instrumento simplemente no responde. Yo creo que más que pasajes difíciles, el inconveniente con un piano en ese estado es la sonoridad y ser conscientes de cómo

resolver los diferentes colores que está pidiendo una partitura. Por lo general un piano en mal estado pues no responde en absoluto y ahí si creo que hay un problema muy grande. Eso tiene que ver con la segunda parte de la pregunta. También es como un poquito difícil definir exactamente porque eso sería como que uno estudiara siempre en el mismo piano y pues realmente los pianos, aún por ejemplo en el tiempo de la universidad de antioquia, eran diferentes cuando estudiaba allá. Entonces cada uno tenía unas características distintas. Entonces yo creo que no se acostumbra uno digamos a hacer siempre la misma presión, a tocar más duro o atacar distinto. Simplemente uno nunca llega a tener una claridad con que ataque es con el que va a hacer una cosa, porque si todos los pianos están descuadrados pues realmente el resultado no es adecuado en ningún [piano].

A. G.: Pues lo que te decía ahorita, realmente ya cuando uno empieza a entender un poco cómo funciona el mecanismo, eh, la aproximación sí cambia, o sea, no es lo mismo estudiar en un clavecín donde la acción es muy distinta a estudiar en un piano de cola. Lo mismo, estudiar en un piano vertical. Eh, con el tiempo si me he dado cuenta que estudiar en piano vertical, sirve, obviamente, es una muy buena herramienta, pero hay cositas por la doble acción que tiene el piano de cola, que si cambian un poco en cómo se aproxima uno a ellas. No tanto como para que uno no alcance a hacer la transición, pero si para que, en mi caso, por ejemplo, yo me canso más estudiando en un piano vertical que en un piano de cola, a veces por cuestiones de la acción. Eh, entonces pues, obviamente el ideal, creo yo, para cualquiera es estudiar en un buen piano. Hay cosas técnicas que funcionan mejor en un piano en muy buen estado, eh, porque la resonancia del instrumento, ahí hay algunas cosas del mecanismo que ayudan. Pero eso no quiere que uno no pueda estudiar en un piano en regular estado y no poder lograr, como la mejor versión de la pieza ahí. La segunda parte de la pregunta es muy interesante, porque lo que me enseñaron a mi, o el trabajo que yo hice con mis profes, sobre todo de maestría y doctorado, fue sobre buscar cuáles eran, o entender un poco cuáles eran las necesidades de cada piano y buscar el mejor sonido posible en cada piano. De tal manera que uno pueda hacer la transición en un piano de cuarto de cola y un piano de cola completa sin problemas. Obviamente, siempre se demora uno, unos cuantos minutos cuando uno se aproxima a un piano nuevo, para encontrar la sonoridad que se requiere. Te pongo un ejemplo:

eh, en un recital que toque, me encontré con un piano muy bueno, muy bonito, pero que tenía los martillos bastante suaves. Entonces buscar el sonido profundo, un sonido brillante costaba mucho más, requería mucho más esfuerzo, pero a la vez eso me daba la posibilidad, y me acuerdo que estaba tocando Evocación de Albéniz, era un recital con una cantante, pero tenía unas partes de piano solo, y esa posibilidad de buscar colores, me convino mucho para ese repertorio en específico. Hubo cosas de otra parte del repertorio que me costaron un poco más. Me tocó trabajar un poco más para buscar la sonoridad. Entonces, el mecanismo y la sonoridad si hacen que uno tenga que realmente llegar al instrumento y adecuarse al instrumento, no tocar como uno toca en el instrumento de la casa, porque si no, pues si uno estudia para tocar en un Steinway D, cuando se encuentra con un Yamaha, por ejemplo, un Yamaha de cuarto de cola, el sonido sería demasiado rudo y si uno estudia para tocar en uno de cuarto de cola, en un Steinway D se lo comerían los bajos. Entonces todas esas consideraciones las tiene que tener uno. Sin embargo con el tiempo se acostumbra uno a hacerlo como automáticamente. El cerebro y el oído se acostumbran a buscar la sonoridad que uno tiene y hace acomodaciones de acuerdo a... Hay algunas que hay que hacerlas de todas maneras como pensándola un poco.

A. M. O.: Definitivamente. La buena respuesta de los pianos permitía desarrollar una sensibilidad especial para el control de los pasajes rápidos. También tuve, las universidades, a pesar de que la mayoría de los pianos estaban en muy buen estado, había unos que no estaban en tan buen estado y me permitió comparar las características, tanto de los buenos como de los malos y ver lo limitante que puede ser técnicamente, en cuanto a desarrollo de sonido, imaginación y producción de sonido en general, lo limitante que es tener un piano que no esté en óptimas condiciones.

S. S.: Por supuesto. La mala calidad de los pianos en el salón del estudio influye que la idea musical no puede ser realizada del todo, gastamos muchas más horas persiguiendo ese sonido ideal que tenemos en la cabeza y que no corresponde con la realidad. El trabajo se vuelve más lento y de poca inspiración. Aunque reconozco que los pianos “duros” y acústica seca ayudan a formar la técnica más sólida, observar mejor el proceso muscular, y cuando llegas al auditorio con buen instrumento de repente sale prácticamente todo sin ningún esfuerzo.

B. U.: Uno trataba de resolver los problemas técnicos en el piano que tenía. Y como normalmente eran todos como muy suaves, muy fáciles de tocar, lo que si sucedía con mucha frecuencia es que si uno salía a dar un concierto de estudiantes o tocar un recital o lo que fuera, entonces un piano de cola siempre se sentía muchísimo más pesado, ya uno se apretaba todo, porque ya no le sonaba. Uno no estaba preparado para trabajar el sonido que proyectara. Ahora, la calidad sonora del piano también fue una cosa de la cual no se habló mucho de cómo sacarle un sonido bonito. En eso sí yo tengo que decir que yo creo que yo heredé de mi papá ese oído porque el piano sonara bonito, pero sin tener una idea de cómo se hacía, sino que tratar de cantar con las herramientas que yo tenía en esa entonces y con los pianos disponibles, pero olvídate de pensar en la velocidad o fuerza del ataque, no, sino trata uno de cantar bonito y ya. Lo mismo, el uso del pedal, no, uno ponía pedal, pero si creo que es una cosa natural que uno hereda de que el oído le dice cuando está sonando o trata uno, cuando está sonando bonito o cuando está sonando feo, pero sin tener una consciencia de cómo lo estaba haciendo.

3. ¿Cuál considera es su experiencia como instrumentista frente a un piano que responde a varias o todas las expectativas de afinación y respuesta del mecanismo? (Disfruta del momento de tocar ese piano, se le pasa el tiempo sin darse cuenta, siente que el estudio es efectivo en esos pianos, afecta su grado de concentración, etc)

M. McC.: Tocar en un instrumento que está en óptimas condiciones es maravilloso. También pienso que es mejor estudiar un piano que no sea tan bueno así uno tiene que esforzarse más para lograr lo que uno quiere. Así tiene la suerte de tocar en un piano en excelentes condiciones entonces todo es fácil y no solo disfruta.

C. B.: Eso es lo mejor que hay. Lo que más me gusta yo creo, de un concierto es precisamente saber que, (bueno, de algunos conciertos, que) voy a tener un piano que está en super buen estado, en perfecta afinación, en un teatro que además es bueno para ese piano, entonces el sonido se dispersa bien, pues eso me parece absolutamente maravilloso. Acabo de contestar pensando más como digamos en un concierto, en un piano muy bueno de concierto. Si es ya un buen piano para estudio al que uno se acostumbra, pues si, obviamente es mucho más agradable, pero deja de ser como ese momento más o menos mágico de un piano bueno en un teatro. Se le pasa a uno el

tiempo rápido, sabe uno que rinde mucho más el estudio, pero realmente pues yo dejo de ser consciente si el piano es bueno o malo; simplemente estoy estudiando.

A. G.: Claro que sí, pues encontrarse un instrumento bueno es una maravilla y rara vez se lo encuentra uno. Yo intento mantener el piano de mi casa que es relativamente nuevo, que tiene más o menos 6 años, en las mejores condiciones para poder tener un poco esa relación y que uno no esté tan preocupado por el instrumento. Estudiar en un instrumento feo, es feo y se vuelve una cosa mecánica. Pero, al mismo tiempo cuando uno tiene la necesidad, que es generalmente todo el tiempo, de estudiar mucho y de estudiar mucho repertorio, el piano en realidad (claro que esto viene después, en otra pregunta), el piano y la calidad en el sonido no importa tanto. Es ideal obviamente, estudiar en un piano con buenas condiciones y a uno se le va el tiempo realmente un poco más rápido y uno lo disfruta más. Sobre todo pues como sentarse a tocar. Me provoca más sentarme a tocar en un piano bueno que sentarme a tocar en un piano malo, pero cuando es de estudiar me importa un pepino si es una organeta. De hecho esta semana estuve estudiando en un tecladito que tenía mi hermano en Cali, porque tenía que estudiar. Pero cuando hay que estudiar, hay que estudiar. Entonces, si y no. Si es mejor, siempre es mejor manejar en un carro último modelo, pero si a uno le toca manejar en un Renault 4 para llegar de aquí a allá pues toca montarse.

A. M. O.: Cuando un piano está en muy buenas condiciones, me permite concentrarme más, permite que la búsqueda artística sea muchísimo más profunda porque uno está escuchando más, se puede concentrar en explorar diferentes tipos de sonoridades, de ataques, de efectos y si el piano responde, pues eso hace que la exploración sea más profunda, obviamente, muchísimo más entretenida, entonces, eso permite en general que artísticamente uno esté más inspirado y más enfocado.

S. S.: Pocas veces tenemos esa experiencia tan placentera. Afortunadamente hace ocho días pude estudiar toda la semana en un nuevo piano Steinway modelo D del nuevo teatro Santander en Bucaramanga. Me sorprendió la facilidad para lograr el balance adecuado, resaltar las voces internas, lograr la fluidez del discurso musical. Inclusive me di cuenta de la necesidad de cambiar la digitación en muchas partes de la obra. Si en los salones del estudio buscando la digitación cómoda tratamos de evitar los dedos débiles (el cuarto, el quinto) y usamos pocas sustituciones del dedo en la

misma tecla, en un auditorio con buena acústica y buen piano me di cuenta que es más factible todo lo contrario.

B. U.: Ya después de haber estudiado en unos pianos durísimos en Viena, que fue lo que más dificultad me dio cuando yo fui a cambiar de profesor y cambiar de manera de estudiar y de la conciencia del cuerpo y de la velocidad de los dedos y ya, el profesor tenía un Bösendorfer en el estudio y ese piano no sonaba para nada. Entonces era de verdad ya la conciencia de cómo conseguir el sonido, cómo estudiar y yo ya tenía un piano de cola Steinway para estudiar en el apartamento. Entonces, si, ya empecé a manejar un poquito la situación de los ataques. Ahora, llegar a un piano ideal, ya uno más profesional, dos pianos que no olvido nunca (creo que una vez te los comenté): un Steinway alemán en Berlín cuando fui a tocar el cuarto concierto de Beethoven, era el piano más perfecto, de la sonoridad más bonita, pero yo ya también sabía cómo, pues tenía más conciencia de cómo hacerlo sonar bonito; parejo, la entonación, el mecanismo, ese en Berlín y uno en New York en el Lincoln Center, un Steinway americano que yo iba a tocar con la American Symphony, un piano más brillante, un poquito más brillante que el alemán, pero de una belleza y de un poderío. Eso obviamente que se disfruta, si, como te digo, no se me olvida esa sensación de estar tocando en ese par de pianos que eran perfectos, que no pasa casi nunca, cierto? Entonces ya uno está es tratando de hacer música y no tiene el impedimento de este aparato que no le está funcionando. Entonces si se disfruta, si que se disfruta pero muchísimo y puede uno como relajarse a hacer música bonita porque no está preocupada de cuestiones físicas, de que el pie, de que la mano, de que la izquierda, de que esta nota suena muy duro, de que esta no sonó...es una delicia.

4. Ciertas obras fueron concebidas en instrumentos antecesores al piano actual, con sistemas de afinación distinta y que tenían una respuesta del mecanismo diferente al piano actual. ¿Cree usted que conocer estas cosas sobre el mecanismo y la afinación va a cambiar su forma de abordar la obra? (tiempos, fraseo, fuerza, sonoridad respecto al temperamento, etc)

M. McC.: Creo que el contexto histórico de estilo interpretación de la época es importantísimo. Eso influye muchas decisiones que uno toma. También creo que es

importantísimo conocer los instrumentos históricos por lo cual ciertas obras fueron escritos uno entiende decisiones que tomaron el compositor basado en el instrumento que tenían su alcance y esto le ayuda uno a tomar ciertas decisiones para adaptarlos a los pianos actuales y las salas de conciertos actuales. Los instrumentos y la acústica es radicalmente diferente ahora que en la época de Mozart o Chopin. Para acercarnos a una interpretación fiel al compositor hay que entender su entorno y su contexto. Luego de una forma inteligente adaptar esta información a la realidad actual.

C. B.: Para mi eso es fundamental, pues en parte por eso estudié clavecín. Me parece demasiado importante conocer los instrumentos para los que se escribió la obra que uno está tocando y creo que no solo pueden hacer que uno cambie ideas sobre la interpretación sino que necesariamente uno va a hacer cambios en la manera como se aproxima a la obra.

A. G.: Es la eterna pregunta de por ejemplo, cómo tocar Bach, o cómo tocar Mozart incluso. Yo particularmente tuve la experiencia, fui afortunado de poder estudiar en clavicémbalo, estudié un año de clavicémbalo, en clavicémbalo clavicémbalo, y tuve la oportunidad en Eastman de estudiar una temporada en fortepiano, de estudiar una sonata de Mozart que estaba preparando en piano, estudiarla en fortepiano. Si informa mucho sobre cómo hacer las articulaciones y cómo hacer los tiempos y ese tipo de cosas para el piano moderno. De todas maneras, ya cuando uno habla de cosas técnicas, uno no puede tocar Bach en piano como lo tocaría en clavicémbalo, porque el mecanismo no funciona. Pues son cuestiones de como uno no chuta lo mismo una pelota de microfútbol que (no que yo juegue fútbol, pues) que una pelota normal. Pero uno se acostumbra y conociendo el mecanismo cómo funciona, uno puede hacer adaptaciones para los instrumentos. Yo recomendaría, me encantaría que mis estudiantes tuvieran la oportunidad de tocar en diferentes instrumentos, incluso, que yo no lo tuve, poder tocar en Pleyel, en Erard de Liszt y de Chopin para tener un poco la concepción de la sonoridad de esos instrumentos. Me gustaría también mucho que en Eafit pudiéramos tener no solamente como yo no se que cuantos Yamahas tenemos, tenemos como veintipico de Yamahas, un Wendl & Lung que me gusta precisamente dar clases allí porque es un piano distinto. Me gustaría que tuviéramos otros pianos, que tuviéramos un Pleyel, que tuviéramos obviamente varios Steinway, que tuviéramos Boston, que tuviéramos un Kawai, que también es una acción distinta,

y pianos de muchas gamas, para que los estudiantes se pudieran acostumbrar a otros instrumentos, así como instrumentos de la época. Lo que dices es cierto, el fraseo, la articulación de cada compositor depende mucho del medio para el que tenía, así como Mozart componía ciertas arias para las sopranos que tenía o para el tenor que tuviera, así lo mismo los compositores. Entonces creo que es muy importante estar informado en eso, en cuanto a la sonoridad, pero ya cuando viene la mecánica, la parte técnica, si la variación tal vez no sea tanta, porque de todas maneras el mecanismo sigue siendo el del piano. Pues si la velocidad de ataque o el peso que se necesita, la velocidad que se necesita para accionar un martillo de un piano moderno es muy distinta al peso que se necesita para un fortepiano, y depende del fortepiano, si era un Stein vienés o si era un Broadwood inglés. Entonces ahí pues, hay muchas cosas, hay mucha tela para cortar en ese sentido.

A. M. O.: Creo que es importante conocer las características técnicas y sonoras de los instrumentos antecesores al piano, para tener una referencia de los efectos que uno quisiera crear, sonoros. Pero creo que a la hora de tocar el piano moderno, se debe abordar con una técnica para el piano moderno, o sea, utilizando la coordinación entre muchos más músculos de los que se utilizaban en otros teclados antecesores al piano, o sea, usar una técnica moderna para emular sonoridades de otros instrumentos.

S. S.: Por supuesto, los pianos antiguos tenían poca profundidad de las teclas, la pulsación más suave y el pedal derecho no alargaba la sonoridad por mucho tiempo. En el piano moderno pedal derecho deja sonar cualquier bajo en Fortísimo casi por un minuto. De allí vienen las indicaciones tan difíciles de cumplir en los pianos modernos como glissandi en el tercer movimiento de la sonata 21 de Beethoven o las indicaciones de pedal poco recomendables en las obras de Chopin. Cabe anotar que los principios de digitación que usamos hoy se formaron en la época de clasicismo (Beethoven, Czerny, Clementi). En la música anterior (barroco) no se usaba la digitación de escalas de hoy y era muy común deslizar el mismo dedo de una tecla a otra.

B. U.: Para mi si fue muy importante conocer, pues, tocar en un fortepiano, para cómo entender por qué ciertas articulaciones, por qué muchas cosas que en el fortepiano si se podían hacer o no se podían hacer comparado con el piano moderno. Lo de la afinación eso si yo nunca toqué en un piano que no estuviera bien temperado, así que

eso si no se cómo habría sido, y lo he pensado mucho, qué tan difícil debe ser eso, de tocar en un piano que no está bien temperado, debe ser horrible, no se. Pero, como te dije, para la articulación, para los estilos, para eso, muy importante, y lo he mencionado aquí varias veces a mis alumnos, lo importante que sería para ellos tocar en un fortepiano. En Bogotá en el Teatro Colón hay uno que lo restauró (se me olvida el nombre), y Harol [Martina] y yo dimos un concierto de música para cuatro manos, tocamos Schubert, tocamos Mozart y es una cosa totalmente distinta, la articulación, el fraseo se vuelve clarísimo, entiende uno por qué. Y en el piano contemporáneo no siempre funciona la diferencia de sonido entre los bajos y los altos en los fortepianos. En el [Vassar] College donde yo trabajé 36 años, tenían uno original como de la época de los finales de 1700, de la época de Haydn y era pequeño. Y también en la casa de Rafael Puyana, también pude tocar unos fortepianos, porque él tenía una colección impresionante. Una experiencia muy bonita y que sería ideal. Obviamente ahora los teatros, que son para dos mil, tres mil personas, todo ha cambiado tanto, no quiere decir que esa clase de música no se pueda tocar en el piano, pero si se entiende un poquito más por qué la articulación, por qué el balance entre las dos manos, etc. Pero lo de la afinación, si no tengo ni idea y creo que sería interesante, pero no se si uno sería capaz de tocar en un piano así.

5. Enid Katahn escribió lo siguiente que está registrado en el folleto del CD de Beethoven *'Performer's Perspective'*: “la mayoría de los pianistas aprenden a no escuchar.... obligados por las circunstancias a tocar en una amplia gama o variedad de instrumentos de diversos tamaños y en diferentes grados de deterioro o faltas de cuidados, los pianistas pasan por alto estas deficiencias del instrumento porque si realmente escuchan las cualidades sonoras de los pianos en los que ejecutan las tareas de la mayor parte de su formación académica y artística, podían dejar de tocarlos”. ¿Qué opina usted de esa frase algo fuerte de que ‘la mayoría de los pianistas aprenden a no escuchar’?

M. McC.: No sé, creo que sí hay muchos pianistas que no se escuchan o no oyen realmente lo que sucede. Mi profesora preferiría pianos no tan buenos. Decía que trabajando para hacer que un piano regular son así como un piano bueno uno aprendía más queda alguna manera es cierto y eso facilita que cuando tocas en un buen día no

todo es fácil. Pero todo eso basado en la capacidad de uno de realmente escuchar el trabajo que está haciendo cuando estudia.

C. B.: Esa frase si es un poquito fuerte. Yo no sé si es aprender a no escuchar, bueno, de pronto si uno lo quiere poner así, si. Es más esa idea de aislar: aislar lo que uno sabe que está mal. No es no escucharlo sino de alguna manera ponerlo en el fondo para poder concentrarse en algunas otras cosas. Es triste porque realmente uno debería poder escucharlo todo y no tener que aislar un montón de cosas, pero yo creo que de alguna manera si pasa eso.

A. G.: Bueno, la frase de Katahn si me parece que es muy cierta, pues uno, (lo que te decía ahorita) cuando a uno le toca estudiar, le toca estudiar en lo que sea. La misma Blanca, yo he ido a veces al apartamento de ella donde el piano, tiene los pianos desafinadísimos, con cuerdas rotas. Yo estudio, por ejemplo en este momento estoy estudiando mucho en el 116 que está con unas cuerdas desafinadísimas, pero uno aprende a ignorar un poco eso, cierto. Ya, lo que no quiere decir que uno no pueda reactivar la escucha cuando uno está tocando, ya cuando uno está tocando y cuando uno está buscando la sonoridad. Es como una, si, yo no sabría explicar bien, qué es lo que pasa en el cerebro, pero hay como una dicotomía, como una especie de partición entre la escucha cuando uno está estudiando y la escucha cuando uno está tocando o cuando uno ya está estudiando para tocar como con... estudiar para producir el mejor sonido posible. Eso se vuelve todo una mezcolanza. De todas maneras, volvemos al punto anterior, si uno tiene un piano bonito, la escucha se activa un poco mas, creo yo. O por lo menos yo siento que yo escucho mucho mas cuando estoy tocando en un piano bonito. Cuando estoy en un piano feo, pues estoy pensando más en la acción y escucho, escucho el instrumento, pero escucho lo que tengo que escuchar del instrumento. Por ejemplo, para mi es muy importante estudiar la caída de la nota, porque si no uno está acentuando, no está haciendo el fraseo que es, o hace acentuaciones donde no es, si uno no escucha que es lo que pasa después de que articula la nota. Pero la cualidad de ese sonido, ya no cambia, la acción que uno de, no cambia tanto, no se si me explico; yo puedo tocar la misma frase en un piano feo y en un piano bonito sin necesidad de cambiar mucho el mecanismo, o sea, el modo de accionar. Si hay un pequeño cambio, lo que hablábamos ahorita sobre todo del balance del instrumento, si tiene más bajos o no, eh, pero en general, creo yo, que el

fraseo y la caída de las notas si se puede tener esa correlación en un piano más o menos bueno. Lo que si no soy capaz de hacer yo, (y me pasó en el piano que tiene mi hermana, tiene una, que es una organética pues ahí en una base medio medio) tiene una forma de ponerlo donde no es sensible al toque, entonces sí me causó una reacción, recién lo compró ella, muy horrible porque no había posibilidad de frasear, y eso fue un shock inmediato que me di cuenta solamente pues al hacerlo ahí. Lo mismo pasa cuando uno toca clavicémbalo, o por ejemplo, cuando uno toca órgano, que no hay ese fraseo, entonces uno se tiene que acostumbrar pues como a hacer otras cosas, pero ya uno espera eso del órgano o del clavicémbalo, no espera uno eso de un instrumento par tan parecido al piano moderno.

A. M. O.: Creo que no es cierto, que no es que los pianistas aprendan a no escuchar, sino que esas circunstancias hacen que los pianistas deban aprender a ser muchísimo más flexibles y a ser capaz de enfocarse a la hora de hacer música, en otros elementos y no quedarse limitados solamente por la afinación.

S. S.: Me imagino que el autor de esta frase quiere decir que lo esencial para un pianista es la memoria muscular y la inspiración pasa al segundo lugar cuando el instrumento no corresponde a nuestras expectativas. Pero no puedo estar de acuerdo con esta afirmación. Hay muchos otros factores (acústica de la sala , calidez del público, la relación del pianista con la obra interpretada, temperamento, talento y entusiasmo del intérprete etc) que ayudan en un concierto. Escucharse constantemente es lo más importante y lo más difícil de aprender para un pianista.

B. U.: No estoy de acuerdo con el señor Katahn, de que no escuchamos. Por el contrario, escuchamos muchísimo y tratamos por todos los medios de hacer que esos pianos espantosos en los que estamos tocando suenen mejor. Uno no se sienta y toca ahí y que si no sonó, no sonó, sino por el contrario. Ahora, que muchos de nosotros y como estudiantes, los estudiantes y de todos los instrumentos que a veces no nos escuchamos cuando estamos estudiando, eso es verdad, pero no tiene nada que ver con el instrumento, sino con la concentración: oímos mentalmente lo que queremos pero no estamos muy seguros de que eso es lo que está saliendo en el piano, aunque el piano sea maravilloso. Eso es otro problema, pero de que nos acostumbremos a no escuchar porque los pianos en que nos toca tocar son horribles, no. Por el contrario, escuchamos más y tratamos por todos los medios de ver cómo solucionamos; este

piano suena feo, este piano lo tengo que tocar un poquito más suave, a este le tengo que dar un poquito más, los bajos aquí no suenan, pero los altos chillan, entonces tengo que cuadrar la diferencia de lo que estoy haciendo y en una o dos horas que le dan a uno para estudiar, tiene que hacer que ese piano espantoso suene un poquito mejor. Entonces no me parece en absoluto de que aprendemos a no escuchar: no nos sentamos al piano como robots ahí a repetir sino que estamos tratando en todo momento de que esto que nos dan tan espantoso suene un poquito mejor. Y repito, cuando estudiamos a veces sí no nos oímos, pero en el escenario sí que nos estamos oyendo. Entonces no estoy de acuerdo con el señor Katahn.

6. Barbour expresa que otros instrumentistas aprenden a afinar su instrumento y las excepciones son el pianista y el organista, a menudo esclavos de los caprichos del afinador profesional. ¿Cree usted que valdría la pena liberarnos de esta condición donde el pianista poco participa de la afinación y que por el contrario, tuviera toda la potestad para decidir qué tipo de afinación quiere para re-crear las obras, con el agravante que tendríamos que replantear la dinámica de preparación para los recitales?

M. McC.: No. Por desgracia hoy en día cualquier persona se ponían afinar un piano con una máquina que le afina la nota. Pero el arte de afinar el piano con sus armónicos y con todos sus detalles que hace que la afinación realmente sea buena, es un arte que creo personalmente que se está perdiendo y creo que es una carrera que necesita mucho disciplina y muchos conocimientos que no es práctico para un intérprete dedicar tantos horas para aprender otro oficio. No se puede comparar con otros instrumentos, que se puede afinar en menos de tres minutos. Al final y armonizar un piano es cuestión de horas ...para mí que un pianista sepa afinar el piano no es práctico.

C. B.: No se si valdria la pena que los pianistas aprendieran a afinar bien, haber, porque es que yo creo que hay una diferencia muy grande entre poder mover una clavija y hacer un unísono, cosa que creo que todo el mundo debería poder hacer; eso vale la pena. Un unísono malo pues daña todo el trabajo, pero ya de ahí a poder afinar el piano si es otra cosa. Yo creo que es un cuento que toma mucho tiempo, requiere un equipo en muchos casos costosos, empezando por la llave y no se si realmente

todos los pianistas lo deberían hacer. Ahora, hay que ser conscientes que en un medio como el de nosotros que es más o menos difícil encontrar afinadores en algunas partes. Hay pueblos, ciudades que realmente tienen muy poquitos técnicos, pues yo creo que sería más importante uno poderse defender para tener un piano en buen estado. En otras partes, en otros contextos eso yo creo que no es necesario porque hay afinadores buenos en todas partes.

A. G.: Pues a mí me parecería ideal saber afinar pianos y saber afinar pianos bien. De todas maneras, por lo que sé, por lo que he visto, en mi experiencia con múltiples afinadores, sé que no es una tarea fácil, sé que es algo que toma tiempo, sé que es algo que toma mucho tiempo en refinar y en hacerlo al nivel que yo necesitaría. Entonces, para yo poder ser mi propio afinador tendría que dejar de estudiar piano o tendría que dejar de hacer muchas cosas para dedicarme a hacer eso. Me parecería ideal poder yo tener control sobre el instrumento. De todas maneras, es, eh, eso entra también, hay algunas consideración ahí, prácticas, por ejemplo si yo voy a tocar en un piano, en donde sea, en la Luis Ángel Arango, en la Julio Mario, en Cali, en otra parte, yo no puedo decir, bueno, yo voy a afinar el piano, pues, ellos no, ellos tienen su propio afinador, su propio técnico. Lo que sí me parece muy importante, que uno como pianista sepa cuales son las cosas básicas que se pueden hacer con un piano. Por ejemplo, hace un par de años, estuve tocando en la Luis Ángel, y se acercó Yuri Forero pues que es el técnico y me preguntó que cómo encontraba el piano y yo le dije que, le hice un comentario (porque no quería pues echarle la culpa) yo le dije: aquí los pianos en Bogotá siempre son un poquito brillanticos por la, como por la humedad, no, la falta de humedad. Me dijo: no, yo lo puse un poquito más brillante porque vinieron tales y tales pianistas y dijeron que estaba un poquito sordo entonces lo abrillante un poquito. Y yo, ahh, bueno, no, pues... No! pero no, no te preocupes, pues yo me acomodo, y en el ensayo me acomodé, pues uno hace unos ataques un poquitico menos fuertes, uso un poquito menos de velocidad y puede lograr el sonido que uno quiere, es un poco más difícil, pero se puede. De todas maneras, al otro día que era el concierto, antes del ensayo general, se me acercó y me dijo: ve, si le acomodé lo martillos, los chuze un poquitico para que te quedaran como los querías. Entonces, y sí, efectivamente le mejoró mucho el sonido, pues, le mejoró para mí, para mi gusto y lo dejó un poquito más pastoso, lo que me dio más oportunidad de

hacer como otras cosas. Entonces saber las posibilidades que tiene un técnico y que poderle pedir, me parece muy práctico, sobre todo si uno está tocando ya a un nivel más alto, eh, tener la posibilidad de hacer eso, es algo interesante. Pero hay otras consideraciones, por ejemplo: se dio un pianista que llegó a un auditorio importante de una ciudad pidiendo que el piano, que le echaran acetona o que le echaran uno de estos químicos para que los martillos estuvieran más brillantes y el técnico le dijo: maestro, es que usted toca esta noche y usted me deja el piano arruinado y después usted se va y yo me quedo con el piano, cierto. Entonces, desafortunadamente no puedo hacer lo que usted me pide, porque yo no voy a dañar un piano por una noche para que usted esté tocando a su comodidad, y esa, me parece una actitud muy sabia y muy sana por parte del técnico. El técnico conoce, si es un técnico bueno, bien estudiado, versado y que conoce muchos pianos, etc, puede tener la capacidad de lograr lo mejor con ese piano. Tuve la experiencia durante el sabático, estuve haciendo una mini gira, fui como a cuatro universidades en Estados Unidos, y toqué en el piano de mi profesor de maestría. Hay un técnico que le dicen, así como le dicen al encantador de perros, encantador de perros a César Millán, a él le dicen el encantador de pianos, de Steinway, porque él conoce cada Steinway D incluso porque él como que se especializa en esos pianos específicamente, les conoce las necesidades. El piano de mi profesor le puso unas cuerdas, creo que eran de titanio o algo así. Le hizo unas acomodaciones, les puso unos martillos específicos, yo no sé que le hizo, pero ese piano, tuve la oportunidad de estudiar en él un par de horas, y es de los pianos más maravillosos que vos te imagines, porque hacía cosas que uno no esperaba de un instrumento: la respuesta era tan buena, que es como si el piano le estuviera leyendo la mente a uno, de cierta manera, o sea, como que le mostraba a uno cosas de sonido y articulación que uno no creía que fueran posibles, pero eso solamente lo logra pues... se logran unas características muy muy muy específicas, unas condiciones (perdón) muy específicas, donde sea un afinador, un técnico super super hiper especializado (incluso, te recomiendo mucho. Él creo que da unos seminarios como de perfeccionamiento en Peabody, creo que es, si querés te puedo averiguar el nombre, porque el tipo de verdad es muy bueno) y toqué en otro piano que hizo él, otro Steinway D, también impresionante, pues de eso que, lo que hablábamos ahorita pues de sentarse en un piano a tocar. Ese piano le provocaba a

uno sentarse a tocar y tocar por horas, porque la respuesta, el sonido, todo era de una maravilla impresionante. Bueno, espero que eso responda más o menos a tus preguntas. Es un tema muy interesante. Creo yo que sí sería muy bueno que los estudiantes de pregrado tuvieran por lo menos una electiva de un semestre en donde conocieran más a fondo, porque uno si lo intenta hacer en clase de piano, mostrarles cómo funcionan los pedales, cómo funciona el mecanismo, pero eso es una cosa y otra cosa es ya meterse al instrumento. Sería muy interesante por lo menos tener una electiva de un semestre o dos, que ellos pudieran hacer eso, además que se les puede abrir una opción laboral muy interesante porque esa es una área tan explorada, creo yo, en la ciudad y en el mundo, pues, gente que se hiper especialice en ese campo.

A. M. O.: Creo que la complejidad del mecanismo de los instrumentos que son excepción, como el órgano y el piano, se deben a la gran complejidad de la construcción de los instrumentos; no es lo mismo afinar un instrumento de cuerdas, solamente tiene dos cuerdas para afinar, unas clavijas que se pueden acomodar sin una herramienta especializada y además tienen muy pocas partes los instrumentos en general, entonces no es comparable y es por eso que hay una excepción. Creo también que el poder afinar instrumentos de teclado y trabajar en el mecanismo es un arte en sí que necesita muchísima preparación y tiempo y ejecutar el piano también, entonces la idea de combinar estas profesiones es poco viable y práctica. Siempre me ha parecido mejor que haya una relación cercana entre el intérprete y el técnico y no necesariamente que como dice la pregunta, el intérprete esté a merced del técnico sino que se pueda trabajar en equipo.

S. S.: En cuanto a los organistas he visto que todos saben afinar su instrumento, es una necesidad de ellos porque la afinación del órgano cambia permanentemente, como también sucede con el Clavecín, a veces en cuestión de minutos. respecto a los pianistas no tenemos mucho tiempo para este tema, debemos enfocar y dedicar nuestro esfuerzo a la preparación de las obras.

B. U.: Como ya te había comentado, yo sí aprendí a afinar, pero también como que te conté, pues el gran técnico alemán que me enseñó cuando me dijo que primero tenía que desafinar 150 pianos antes de que me quedara uno bien afinado pues entonces obviamente no lo volví a hacer. Pero lo que sí sería importante es que pudiéramos cómo arreglar una notica, tener siempre, que una cuerda nueva que cambiaron y se ha

desafinado, como poderla organizar. Conocer el mecanismo, no necesariamente saber arreglar, pero entender de qué se trata y tener un poquito más de contacto con el técnico cuando va a arreglarlo. Hay algunos pianistas que si afinan: Badura Skoda siempre afinaba el piano antes de tocar y después la gente toda se quedaba muy brava que porque el piano no había quedado bien. Cada uno tendría, si sería terrible cada vez que un pianista llega afine a su manera, yo no se que tan bueno sería eso para el instrumento, pero sí sería bueno conocer un poquito cómo funciona para cuando uno está con el técnico poder cómo entender que es lo que le está pasando al instrumento, por qué no repite y saber un poquito de la afinación, saber cómo funciona, saber cómo es que se hace el temperamento, eso sí sería importante que los pianistas supieran hacerlo, no que vayan a arreglar cada piano donde van a tocar, pero por lo menos que cuando están hablando con un técnico, se sepa de que se está hablando.