



SOBRE EL PIANO

EN COLOMBIA

ANOTACIONES EN BLANCO Y NEGRO

Carlos Barreiro, investigador y comentarista de música, hace un recuento de la historia del piano en Colombia, desde su llegada a lomo de mula o de humano, hasta el trabajo de los compositores contemporáneos que lo incluyen en sus obras.

POR CARLOS BARREIRO ORTIZ

Piano republicano

A mediados del siglo XIX, un artesano afinador de pianos había contado de memoria la existencia de más de 2.000 pianos en Santa Fe de Bogotá¹. La estadística mencionada por don José Caicedo Rojas era no sólo inusual sino sorprendente, si se toman en cuenta los escasos 40.000 habitantes que tenía la capital del país en aquellos azarosos tiempos de reconstrucción republicana. Todos los instrumentos que llegaron a la fría altiplanicie andina a lomo de mula desde Europa y Estados Unidos, convenientemente desafinados y en condiciones que requerían su refacción inmediata, luego de desembarcar en los soleados puertos del Caribe. Aunque no se conocen inventarios de otras ciudades, es cierto que el piano se instaló entre el mobiliario importado que exhibían los salones de las casas de la sociedad criolla y, como escribe Gabriel García Már-

quez en una de sus novelas, «... una señal viva de las dos de la tarde eran los lánguidos ejercicios de piano en la penumbra de la tarde». Es posible que algunos de los pianos que se instalaron en el entorno doméstico de mansiones andinas y caribeñas hubieran sido pretexto del anecdotario musical de la época. Se habla, por ejemplo, de la impaciente propietaria de uno de aquellos mitológicos instrumentos, que aprendió a tocar en un teclado pintado en una tabla, mientras el mueble, embalado como un sarcófago, navegaba desde Jamaica (con una impronta trágica, la anécdota se repetiría años después, cuando el pianista y compositor tolimense Óscar Buenaventura (1920-2000) habría de conformarse con ejercicios de técnica para piano en el teclado que él mismo había pintado en las paredes de su precaria vivienda, ante la espera inútil de un instrumento).

uno (1957), en la serie de *Diez bagatelas* y en el *Concierto*, estrenado en 1960. En este grupo se destaca Adolfo Mejía (1905-1973), quien desde su origen caribeño descifra en el piano el espíritu de bambucos y pasillos andinos con la inventiva melódica de su escritura. Para Raúl Mojica (1928-1983), el piano es un medio ocasional de experiencias novedosas, contrarias a toda influencia europea. Como ilustración debe citarse el *Scherzo bitonal*, en el que se plantea un universo sonoro complejo e inesperado. Aquí también habría que mencionar a Jaime León (n.1928), pianista de formación, cuya labor en la dirección de orquesta no impide que trabaje el piano como eficaz elemento en sus ciclos de canciones con texto de poetas colombianos. En la generación de compositores nacidos en la década del treinta, el piano ocupa igualmente un papel secundario. En sus numerosas partituras en diversos géneros, Blas Emilio Atehortúa (n.1935) incluye una serie de piezas para piano, algunas de corte neoclásico y otras que proponen estilos más libres, como ocurre en *Diez estudios sobre técnicas contemporáneas* (1964). En sus conciertos para piano y para dos pianos se ilustra su búsqueda, sin pretensiones vanguardistas —como él mismo afirma— de proyecciones más amplias de la sonoridad del instrumento.

Guillermo Rendón (n.1935), quien también es organista, se expresa en un estilo intimista y experimental que se ilustra en la atmósfera enrarecida de *Variaciones móviles para la mano izquierda* (1971) y sobre todo en *Paisaje de luna sorda* (1981), que por su propósito experimental se convierte en pieza insólita en el repertorio pianístico nacional. El de Jacqueline Nova (1935-1975) sigue siendo un caso aislado en el medio colombiano. La actualidad de sus búsquedas se ejemplifica en sus piezas para piano, en donde el teclado se independiza de la tradición para encontrar recursos en procesos seriales (*Transiciones*, 1964-1965), aleatorios (*Perforaciones*) y electroacústicos (*Resonancias*, 1964).

De esta manera, la experimentación sistemática que se aprecia en la obra de Jacqueline Nova es, todavía, un hito en la escena musical del país. El caso de Germán Borda es también caso aparte. Su música para piano —entre la que figuran un *Concierto para piano y percusión*, *Estudios*, *Microestructuras* y *Preludios*— permanece oculta entre el repertorio de partituras para vientos y cuerdas. Aunque Jesús Pinzón (n.1928) estudió la carrera pianística en el Conservatorio Nacional, su incursión en el piano es apenas ocasional. La *Toccata americana*, compuesta en 1997 para el Festival de Piano de la Universidad Industrial de Santander (UIS), resume sus aspiraciones de una expresión auténtica del continente america-

no. Sus inspiradas series de pasillos, en las cuales integra acciones improvisatorias, subrayan su sentido de nacionalidad. En este orden de ideas, Luis Antonio Escobar (1925-1993) rescata formas y tonadas de la región andina con un lirismo limpio y directo, en sus series de *Bambuquerías* y *Preludios colombianos*.

El piano en la retaguardia

El repertorio pianístico nacional no es desdeñable en el número de partituras que se ha escrito desde finales del siglo XIX. Allí encontramos también elaboraciones de elementos de la tradición musical colombiana que se ilustran en composiciones de Luis Torres Zuleta (n.1941), como *Tres piezas sobre motivos colombianos a cuatro manos*; de Julio Reyes (n.1966), *Bambuco* (1991); en las coloridas acentuaciones rítmicas que recrea Claudia, Calderón (n.1959) en *Agua re piña madura*, *Coplas del Pacífico con interludio salsoso* (1987) y, en fin, en *Parafrasis sobre un bambuco colombiano* (1984), de Blas Emilio Atehortúa, que evoca el sentimiento de la música de Pedro Morales Pino, quien junto a Luis A. Calvo, Emilio Murillo y Oriol Rangel conforman la avanzada de la música típica nacional hacia estructuras más universales.

Sin embargo, muchas de esas partituras permanecen en el anonimato del archivo de los compositores. El inventario de sus ejecuciones públicas no es optimista. Es más, en el período que se ha llamado la «era Roots» (1953-1974) apenas se estrenó una media docena de conciertos y, en años posteriores, esa posibilidad se ha visto más restringida. En cuanto al piano solo, los pianistas nacionales manejan un puñado de partituras que se repite sin gracia y, tal vez, sin interés. En este desapacible panorama debe mencionarse la tarea del Centro Colombo Americano de Bogotá, que a lo largo de dos décadas ha logrado «desenterrar» un apreciable número de piezas que, al menos, han tenido la alternativa de una audición de estreno.

Esta situación debe ser una de las motivaciones que han alejado a los músicos más jóvenes de considerar el piano como un medio de expresión adecuado a sus intereses. El caso extremo es el de Luis Pulido (n.1958), quien se expresa con decisión en el medio orquestal y de cámara sin dejar opción alguna al teclado pianístico. No obstante, deben mencionarse unos ejemplos que señalan actitudes más amigables con el teclado. Catalina Peralta (n.1963) ensaya una visión futurista en *Labyrinth Gamma* (1988), mientras en *Dialogo en simetrías móviles*



Alba Fernanda Triana.
Compositora colombiana.
Foto: Marcela Benavides E.



Catalina Peralta.
Viena 1990.



Jesús Pinzón Urrea.
Compositor colombiano.
Agosto 10, 1928.

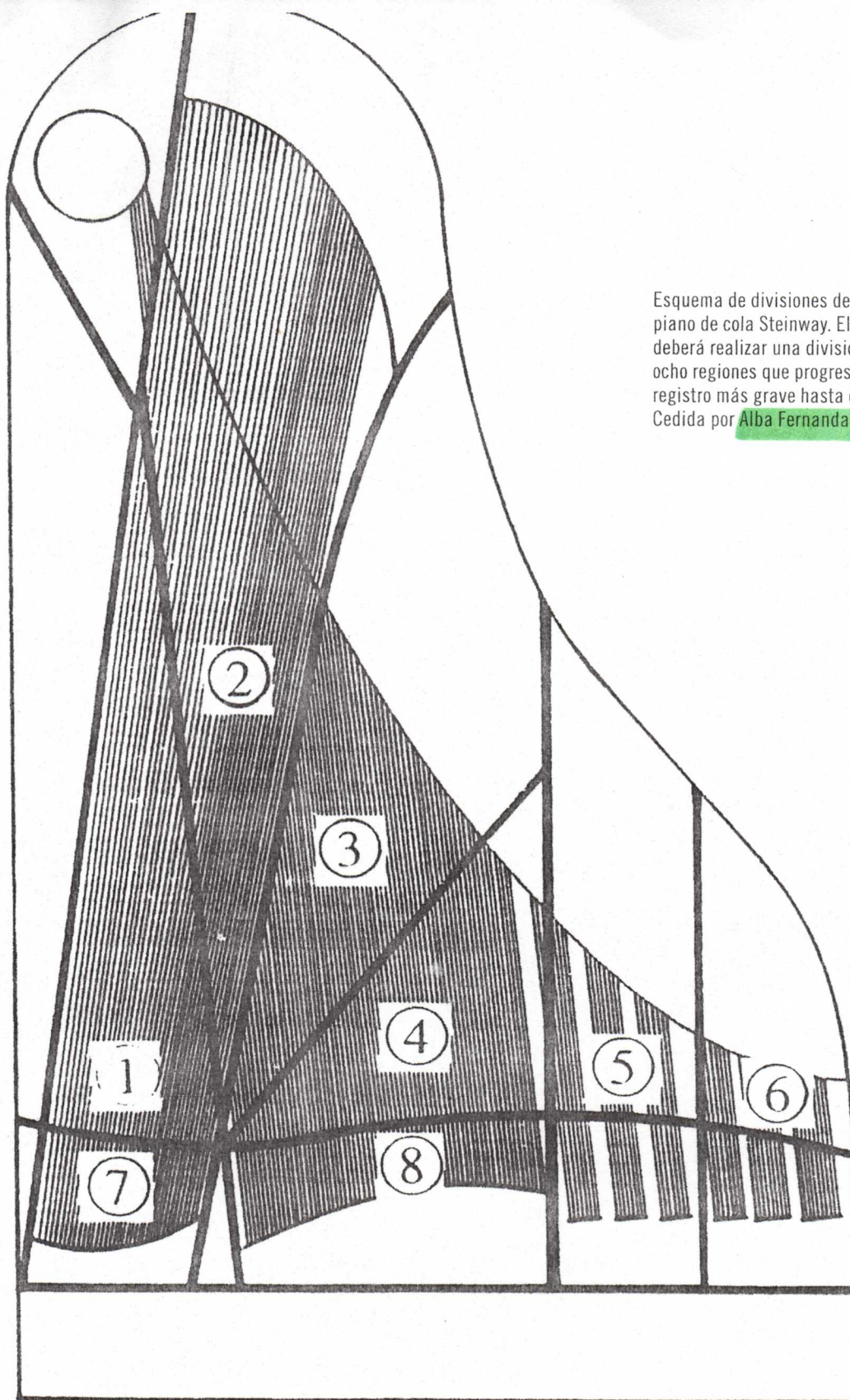
(1994) construye un universo tímbrico cerrado y sugestivo, con la complicidad del clavicémbalo. Al igual que Catalina Peralta, Germán Toro (n. 1964) ha madurado su educación musical en Viena. Su actitud es claramente contemporánea y se arriesga en gestos introspectivos en la repetición y el análisis minimalista (*Arco, para dos pianos a un cuarto de tono*, (1993).

Otros ensayos que marcan oportunos sobresaltos en el apacible entorno pianístico dibujado por nuevas generaciones de compositores proponen un discurso enfático, altisonante, de perfiles rudos en medio de un alarde percutivo no exento de cierto aire primitivo. *Pentafonía* (1953), de Alba Fernanda Triana (n. 1977), con su diseño geométrico y discordante, y *Variaciones sobre un tema guahibo* de Marco Antonio Suárez (n. 1977), con la disposición de eventos formales y rituales, proponen repercusiones inéditas en el repertorio pianístico más reciente. Germán Ricardo Osorio (n. 1977) toma partido por la proyección ampliada que hace posible la conjunción de dos pianos dispuesta en *Preludio, Variaciones y Rondó* (1994). Osorio aplica también en la partitura racimos sonoros en medio de una actividad pianística que incluye la pulsación de las cuerdas del piano. A su turno, Guillermo Carbó (n. 1963) ensaya un gesto irónico frente a la simbología de la forma sonata. Al suprimir la sílaba *ta* en el título, *Sona* (1982) sugiere la necesidad de ayuda ortopédica para recuperar el perdido vínculo estético con el clasicismo.

En el otro extremo del espectro, Johann Hasler (n. 1972) plantea un catálogo de composiciones en una estética que declara nostalgia «... de las épocas doradas del clasicismo y el romanticismo»⁴, mientras que Andrés Posada (n. 1954), en *Cuatro piezas para piano* (1988), especula con las posibilidades de series y escalas formales.

No es frecuente encontrar entre los compositores jóvenes

esta limpia declaración de principios en favor de una estética anacrónica e historicista. No obstante, en los tímidos ensayos modernistas que hacen parte de la formación académica de nuestras escuelas de música se observan la supervivencia y el gusto por referencias que con ademán respetuoso impiden que, con más frecuencia en la escena nacional, el piano haya sido objeto de todas aquellas transgresiones que, de todas maneras, mantienen ese instrumento como medio insuperable para las expresiones sonoras más inesperadas. Una cualidad que no han logrado disminuir en nuestros días los alocados sobresaltos del teclado electrónico. #39



Esquema de divisiones del arpa de un piano de cola Steinway. El intérprete deberá realizar una división similar en ocho regiones que progresan desde el registro más grave hasta el más agudo. Cedida por Alba Fernanda Triana

MARTILLOS

Notas

1. «El subir un piano de Honda a Bogotá cuesta entre 200 y 300 pesos, demora entre dos y tres meses y se requieren durante este tiempo entre quince y veinte cargadores». Alphonse Stübel, carta escrita en Bogotá el 17 de abril de 1868.
2. Eduardo Escobar, *Fuga canónica*, Medellín, Eafit, 2002.
3. Ignacio Escobar Perdomo, *Historia de la música en Colombia*, 5a. ed., ilustrada, Bogotá, Plaza y Janés, 1980.
4. Carlos Barreiro Ortiz, *Compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX*, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1995.