

Entrevista a Conlon Nancarrow

Natalie Wheen

WHEEN: Reconozco que cuando escuché por primera vez una pieza de Nancarrow me hizo pensar en un enloquecido pianista de jazz poseedor de una técnica pianística sobrehumana. Me temo que estaba muy lejos de ser así. Conlon Nancarrow nunca fue pianista, al menos no lo que normalmente llamamos un pianista. Solía tocar trompeta de jazz. Su música procede de un cerebro altamente complicado unido a un virtuoso par de oídos. La música que hemos escuchado al principio del programa fue una de las más de sesenta piezas que Conlon Nancarrow ha escrito para la pianola. Fue el *Estudio N° 49A*. Es un medio de ejecución que le permite el control total de la actitud y, sobretodo, de la precisión de lo que quiere que escuchemos. De esta manera, aunque los músicos pudieran tocar todas las notas y ritmos que él escribe, no tiene que molestarse con sus individualidades ni con sus interpretaciones. Nancarrow está interesado en lo que sucede cuando muchas hebras de música se entretrejen simultáneamente, aunque no necesariamente en el mismo compás, tempo o ritmo. Si esto parece llevar la polifonía hasta un extremo casi obsesivo, la parte interesante viene cuando el oído de un escucha empieza a desenmarañar aquellos planos y texturas y comienza a entender cómo funcionan. A Charles Ives le hubiera encantado. Siempre estaba insistiendo en el uso adecuado de los músculos del oído, diciendo que éstos no se fortalecen con el desuso. Ciertamente, Nancarrow le habla a un auditorio. Tiene un gran número de seguidores que gozan de la exhuberancia, la personalidad y la fantasía de estas piezas elaboradas a partir de un amplio y rico mundo

sonoro, aunque por lo general están escritas para el sonido del piano de cola. O debería decir, es un sonido ligeramente manipulado.

Se trata de un entusiasmo que realmente ha crecido en la década de los ochenta, una vez que el público pudo echar mano de su música en discos gramofónicos. György Ligeti estaba completamente deslumbrado con la originalidad de lo que escuchó. “Para mí, es la mejor música escrita por cualquier compositor vivo actualmente”, dijo. Hoy Nancarrow es muy solicitado. Se presenta en festivales, recibe premios y becas, y es festejado por las autoridades norteamericanas que alguna vez lo acosaron y persiguieron por haber luchado en la Brigada Lincoln en contra de Franco durante la Guerra Civil española. En 1940 Nancarrow se fue a vivir a México, país más tolerante en lo que se refiere a las opiniones de izquierda. Y ahí ha estado desde entonces, viviendo en un tranquilo suburbio de la ciudad de México, trabajando tenazmente día tras día, haciendo perforaciones en sus rollos de pianola.

Ha sido un camino largo y solitario, aunque la ciudad de México se encuentre permanentemente en estado de ebullición en lo que se refiere a la polémica artística, es un lugar donde es posible que lo más extraño sea tomado completamente en serio. Así que cuando nos encontramos en su casa, justo antes de la comida, le pregunté hasta qué punto ha sido influido por el lugar.

NANCARROW: Estoy seguro que México tiene algún... bueno, ha obrado un efecto en mí que debe haber tenido consecuencias en la música en una forma u otra. Más que México, se podría decir que mis influencias han sido el jazz y la música étnica. Mucha de la música étnica ha sido muy atractiva para mí.

W: Lo del jazz es un punto muy interesante, ya que creo que mucha gente considera al jazz como la expresión más libre, mientras que usted está por el control total, ¿no es así?

N: Bueno, un compositor italiano, ahora no recuerdo su nombre, a quien le gustó mucho mi música, me escribía y finalmente me envió una pieza pidiendo mi opinión acerca de si sería apropiada para la pianola. Decidió también que escribiría una especialmente para la pianola. En su pieza — es una pieza agradable, nada muy especial— hay un lugar en donde dice “Improvisar”. No, en italiano “Improviso”. [risa] Le escribí preguntándole, ¿cómo se improvisa en la pianola? El dijo que “eso era sólo una impresión”. [risa].

W: Es extraordinaria la sensación de planos distintos, múltiples posibilidades y sorpresas en su música. Y sin embargo, todo está contenido en un muy formal y muy específico espacio sonoro —si pensamos, por ejemplo, en las piezas para piano.

N: Bueno, así es. De hecho, esa es la limitación. No me molesta, pero es uno de los atractivos de la música electrónica. Puede uno hacer las mismas cosas con la música electrónica, lo que hago yo con el piano, y tiene todos estos sonidos. Si hubiera empezado antes a hacer la música mecánica, y si la música electrónica hubiera existido, probablemente me hubiera inclinado hacia ese medio. Pero ni siquiera existía. Así que me involucré con las pianolas. Y otra cosa acerca de la música electrónica: me gustan los sonidos acústicos de los instrumentos en vivo y la música electrónica aún no los tiene. Está en el borde, pero todavía no llega.

W: ¿Cómo encontró usted una pianola?

N: En aquella época había muchas aquí, en México. Bueno, en Europa y en Estados Unidos todavía las hay. Aquí ya no quedan porque la gente que tenía una pianola no encontraba quien la arreglara, así que le sacaban el mecanismo y la usaban como piano.

W: Es realmente extraordinario, me refiero al fantasma en el teclado, ¿no es así?

N: Pues sí, es cierto. Durante años escribí música que nadie tocaba. Quería escucharla y me hubiera gustado que algunas otras personas la escucharan... Pero sólo existía en

el papel. Y por supuesto, la ironía es que, después de hacerme conocido con la pianola, la gente ha regresado a tocar la música que yo escribí hace 60 años. Y la tocan ahora. Bueno, algo de ella; cuando digo una pieza de hace sesenta años, me refiero a una pieza muy sencilla con nada especial. Y supongo que entonces no fue tocada porque a nadie le gustaba. No era muy difícil. Más tarde, sin embargo, estuve escribiendo piezas que —digamos que para la técnica instrumental de esa época— sí lo eran mucho. Actualmente la capacidad de los ejecutantes para interpretar todo tipo de cosas complicadas ha aumentado enormemente —ritmo, tiempo y lo demás.

W: Sí, supongo que si uno recorre el proceso de la música norteamericana para cuarteto de cuerdas —Charles Ives decidió que sería muy interesante que cada uno de los cuatro instrumentistas tuviera su propia personalidad. Y luego hacerlos dialogar dentro del cuarteto de cuerdas...

N: Sí.

W: ...creo que Elliot Carter ha llegado al extremo en que todo el mundo está conectado a una pista. ¿En dónde encaja usted aquí?

N: Bueno, me parece que yo fui todavía más lejos... [risa] ...en cierto sentido. El año pasado en Colonia se tocó por primera vez —usted sabe, el Cuarteto Arditti, ¿no?- un nuevo cuarteto mío. El cuarteto en conjunto es un canon estricto en cuatro tempi diferentes. Sólo los del Arditti pudieron haberlo tocado, debió usted escucharlo. Era la perfección. Como alguien dijo en una reseña reciente (fue interpretado en Nueva York); y se dijo que pasarían años antes de que otro cuarteto pudiera lograr esto. Me refiero a la ejecución. Los del Arditti son verdaderamente... son fenómenos, de alguna manera. [risa]

W: ¿Pero por qué un canon estricto y cuatro tempi diferentes?

N: Porque siempre he estado interesado en la polimetría. Y... bueno, este es caso. De hecho, así son la mayoría

de mis piezas; especialmente las últimas son muy polimétricas. No me atrevería a escribir para cinco instrumentos con, digamos, relaciones establecidas por números irracionales o algo por el estilo, como lo hago en la pianola. En la pianola se pueden hacer cualquiera de esas cosas. No hay límites. Pero la gente tiene un límite. No estoy tratando de crear dificultades deliberadamente. Simplemente así he hecho música; resulta difícil, eso es todo.

W: Solamente me preguntaba por qué insiste en el aspecto polirrítmico.

N: Bueno, desde hace mucho he estado interesado en el ritmo. Me refiero a ritmos complejos y también a polirritmos. Y el siguiente paso después de eso es, naturalmente, la polimetría —que una voz vaya a una velocidad y otra voz a otra. Y el contraste completo de estas dos. Algunas veces tengo también una pieza para la pianola y doce tempi diferentes. Y como he dicho, en la pianola no hay problema.

W: ¿Escucha usted esos ritmos o los oye sólo hasta haberlos puesto en el rollo de la pianola?

N: No, los escucho primero porque después de tocarlos reviso para ver si corresponden. [risa]

W: Con respecto al proceso en concreto de escribir y crear ese rollo de pianola, ¿mide usted el tiempo en el rollo y luego escribe en él? ¿O escribe primero en manuscrito y luego lo transfiere?

N: No, es un poco más complicado. ¿Quiere escuchar cómo es el procedimiento completo?

W: ¡Mmmm!

N: [risa] Bueno, al principio no hacía esto, pero desde hace algún tiempo lo he hecho... Tomo un rollo de pianola en blanco y, antes de empezar, ya he decidido que deseo hacer una pieza en algún tipo de relación de tiempo. Casi todas las últimas son de este tipo. Lo que hago es trazar todas las proporciones y la relación entre una y otra en el rollo en blanco, tomando en cuenta la división más peque-

ña que estaré usando en la música. Generalmente hago el rollo completo de una vez. Antes de empezar tengo una idea de lo que voy a hacer y de la forma en que voy a enlazarlo todo. Y luego trazo en el rollo secciones del ancho exacto del papel pautado. Quiero decir, en papel para manuscritos.

W: ¿Esto corresponde a cuatro pulgadas por segundo o algo así?

N: Ah, no. ¿Se refiere a las marcas?

W: Sí.

N: Bueno, no. Sea lo que sea, lo pongo en divisiones muy pequeñas; digamos, si usted quiere, notas de dieciseis o treinta segundos o cualquier otra cosa. Y es como si uno escribiera una pieza de 4/4 y antes de hacerlo señalara todos los compases y luego escribiera la música. Bueno, eso es lo que hago. Y pongo todas esas divisiones en esta hoja de papel pautado y luego me siento y escribo la música. Hasta ese momento no hay notas.

W: ¿Escribe usted las notas en él...?

N: Papel pautado.

W: En el papel pautado.

N: En papel para manuscritos

W: Correcto.

N: Y luego, puesto que ya está trazado, lo perforo.

W: Y al perforar, ¿hay variaciones en el tamaño de la perforación?

N: No, no. Sólo variaciones de largo que determinan la duración del sonido. No, las perforaciones son todas del mismo tamaño.

W: ¿Se ha vuelto un experto perforador? [riendo] Quiero decir, ¿hay una técnica para ello?

N: Bueno, técnica no... bueno, sí, supongo que es una técnica. Cuando empecé tuve que acostumbrarme a muchas cosas diferentes. Hasta desarrollé [risa] músculos aquí, donde normalmente no tengo, por la cosa que se empuja hacia atrás y hacia adelante en la máquina.

W: Creo que mucha gente se equivocaría al pensar que una pianola es simplemente un instrumento mecánico. Porque se puede obtener toda clase de versatilidad en cuanto a calidad de sonido y distancia de tacto.

N: Ah, claro. Tengo este piano reproductor que hace todo tipo de cosas que no uso. Por ejemplo, tiene crescendo lento y crescendo rápido. Ni siquiera uso crescendos, uso dinámica por terrazas si quiero ir de suave a fuerte, añadiendo escalonadamente. Es la vieja técnica de Bach que todavía utilizo.

W: ¿Como se haría en un órgano?

N: Más o menos. No es exacto, pero en un órgano puedes aumentar el volumen por medio de registros. Y en la pianola tengo recursos para aumentar la intensidad. Tengo como diez diferentes niveles. Así que puedo lograr un crescendo bastante uniforme. Generalmente no lo hago. Lo quiero por niveles. Los virtuosos famosos creen en ese mito de la calidad del sonido de una nota —se puede cambiar dependiendo de cómo se toca. En realidad es sólo un mito. ¡Se han hecho tantos experimentos con eso! Lo que puede cambiarse —una persona puede— y la mayoría de los instrumentos mecánicos no pueden, o al menos no muy bien, es la forma en que se combinan las notas, el fraseo y toda una serie de cosas que sí reflejan la calidad de la persona en concreto que lo hace. Pero esa cuestión del tacto —lo único que se puede hacer en un piano en relación al tacto es o más suave o más fuerte: la intensidad. Lo puedes hacer con un bastón o con una sombrilla o con cualquier cosa y sigue siendo lo mismo. Me refiero a cuando analizas la onda, la onda de sonido.

W: ¿Qué hay acerca de agregarle cosas al sonido preparando el piano o interviniendo en el teclado?

N: Bueno, yo hago justamente lo opuesto. Como que arruino lo que les gusta. [risa] Realmente, al principio, lo que me hubiera gustado tener es un clavicordio, un clavicordio mecánico; ése es el sonido que me gusta por sus

claras divisiones. Un piano de cola del siglo diecinueve no está hecho para música de contrapunto. Está construido para sonidos ricos y armónicos. Y eso es lo que la mayoría de los compositores escribieron.

W: Y sin embargo la pianola sí adquiere una resonancia que lleva a su contrapunto hasta un clímax tremendo, e incluso lleva la resonancia al propio cuerpo con la reverberación del instrumento.

N: Sí, pero eso en parte se debe a lo que le he hecho a los martinetes. ¿Conoce usted las grabaciones de Bach por Glenn Gould? Bueno, casi es el único que me gusta tocando a Bach en el piano. Y su piano... le he preguntado a mucha gente y nadie está completamente seguro de lo que con él le hizo, pero su teclado es bastante diferente. Me refiero a que tiene martinetes endurecidos. No sé qué fue lo que les hizo —pero no fue tanto como lo que yo les hice. Los míos son metálicos. Desde mi punto de vista, él toca a Bach como debe sonar.

W: Mucha gente en estos días dirige su atención hacia la música de la India y particularmente hacia la africana en las escuelas minimalistas de Nueva York y California. Manifiestan un gran rechazo hacia los valores occidentales. Sin embargo, yo no creo que usted haya rechazado los valores occidentales, solamente ha agregado riqueza rítmica a nuestros intereses tonales.

N: No sé realmente, pero tampoco lo creo. De hecho, me gusta mucho la música occidental, mucha música desde la Edad Media hasta Bach, mucha. Es más, creo que han influido sobre mí, especialmente Bach, tal vez Guillaume de Machaut, y todos esos antiguos. Pero el siglo diecinueve en Europa es para mí como un vacío. No me disgusta pero en cierto sentido me aburre, de verdad, [risa] la mayor parte.

W: ¿Están sus piezas determinadas por la longitud del rollo de la pianola?

N: Hasta cierto punto. Tengo una pieza que dura cerca de doce minutos, pero también depende de la velocidad

del rollo. Si el rollo va a ir a muy alta velocidad, no puede durar más de seis o siete minutos. Claro que se puede hacer algo en varios movimientos. Diferentes rollos. Tengo ahora muchas piezas de tres movimientos. Algunas en dos movimientos en rollos distintos. Pero eso no es para mí un obstáculo. De cualquier forma soy bastante breve. Algo minimalista en ese sentido. [risa]

W: Supongo que los minimalistas dirían que ellos fueron una reacción contra ese tipo de música extremadamente complicada y esotérica que se hizo en un tiempo. Con su música, parecería como si debiera resultar extremadamente esotérica y complicada; el problema de amontonar doce líneas de contrapunto —o polirritmos— es cómo mantenerla la claridad. Porque sí hay claridad.

N: Bueno, la pieza que menciona no es realmente clara. Y la razón es que las doce voces son de un sólo tipo de sonido, el timbre del piano. Por esa misma razón varias personas ya la han arreglado electrónicamente, con distintos timbres, para que las voces puedan oírse más claramente —bueno, se puede más o menos. Quiero decir, se puede obtener el efecto total pero... seis u ocho o más voces... sí, se oyen claramente.

W: ¿Y cómo logra eso?

N: Bueno, así es como yo pienso —hacer que se oigan las voces. La pieza de las doce voces... tenía dudas sobre qué tanto se oiría. Curiosamente, tengo una pieza, también es un canon, pero lo es uno a uno. Sólo bloques de notas. Y es un canon de siete voces. En octavas. Una vez que ha entrado la cuarta voz, no se puede oír nada sino conjuntos de notas. Pero recientemente, en Colonia, cuando estuve ahí para un concierto, arreglé esa pieza (querían que lo hiciera) para cuatro pianos de cola que tenían ahí. Lo hice. Y estaban separados en el espacio. Entonces, debido a la acústica, se podían oír claramente las siete voces.

W: ¿Esos pianos de cola eran pianolas?

N: No, no. Sólo pianos normales.

W: Con seres humanos en ellos.

N: Seres humanos. [risa] No, esa pieza es mejor con un sonido resonante, porque el único contrapunto son las voces que van juntas en octavas; siete de ellas todas al mismo tiempo. Pero juntas. Como si fueran acordes. Pero no lo son, son voces.

W: Hemos oído que está escribiendo un concierto para pianola

N: Sí.

W: Y orquesta.

N: Rex Lawson ha querido desde hace tiempo que le haga un concierto y quizá ahora por fin lo empiece. A propósito, una de las razones por las que no he progresado con esto... Acabo de recibir una carta de alguien en Alemania que sabía lo que yo quería hacer y que me dice que él podría ayudarme. He estado buscando cómo obtener un director computarizado que siga todos esos tiempos diferentes y los coordine desde una fuente. Porque un director vivo, a no ser que tuviera diez brazos por todos lados, no podría nunca coordinar la cosa.

W: ¿Cómo va a ser la orquesta?

N: Tal como lo pienso ahora —mucho percusión y luego muchos vientos— más o menos una orquesta normal.

W: Y un director con diez brazos. [risa]

N: Así es, o uno mecánico.

W: Bueno, supongo que una pista serviría, ¿no?

N: Hay varias cosas, incluso parecidas a las pistas, que son muy limitadas porque no hay manera de que el ejecutante pueda anticipar un cambio de tempo o de ritmo. Llega y ahí está. No lo puede anticipar. Cuando un director va a marcar un compás los músicos pueden verlo venir. De hecho, mi idea de hacer un director computarizado consiste en dar a cada uno una pantalla con algo en ella que indique la cercanía del compás. Uno ve el nuevo compás aproximándose y cuando llega a su punto se toca la nota. Con las pistas no, no se puede hacer eso.

W: ¿Siente la necesidad de trabajar con músicos verdaderos? Me imagino que hacer música para usted mismo con la pianola, porque quiere escucharla, es casi como gritar en el desierto, ¿no? Porque otras personas no pueden escucharla a no ser que tengan una pianola.

N: No exactamente, porque hasta hace poco había muchas ejecuciones públicas en cinta. Quiero decir, buenas grabaciones en cinta; y ahora en Alemania está ese hombre que ha modificado el gran Ampico Bosendorfer y ofrece conciertos por toda Europa con mis rollos. Así que de algún modo es en vivo. Es extraño que una buena grabación de mi música en el estudio sea quizá mejor que lo que este hombre ofrece, ¡pero a la gente le gusta ver ese piano! Recuerdo que una vez hubo un concierto con cintas en algún lugar (no recuerdo dónde), y en el escenario se puso un piano —sólo un piano, no una pianola— con un reflector iluminándolo, y creo que la gente estaba bastante feliz con sólo mirar ese piano. No estaba ni tocando ni haciendo nada.

W: Bueno, es el ritual de ir al concierto.

N: Ah, claro, todo el asunto del público de la sinfónica o de la ópera. recuerdo que Copland —a quien conocí ligeramente— solía hablar de lo maravillosos que le parecían los momentos anteriores a un concierto, el murmullo y todo eso. Supongo que para algunas personas es así. A mí no me atrae en absoluto. De hecho, como que me aburre. [risa] Me molesta. Recuerdo que una vez Copland dijo que era muy emocionante oír una sinfonía en vivo. Que cuando se llegaba a un pasaje de corno en el que había una nota muy alta, la tensión de saber si el músico la iba a alcanzar o no causaba expectación. Yo prefiero mucho más una grabación y saber que la alcanza. No me gusta esa tensión de que tal vez la alcance. O de que haya algún instrumentista que lo haga mal o toque la nota equivocada o lo que sea. No me atrae.

W: Si se presentara usted a un músico, ¿cuál diría que es su trabajo? ¿Qué diría de lo que es usted como músico?

N: ¿Se refiere a qué escuela pertenezco? O...

W: No, solamente me pregunto cómo se describiría usted.

N: Pues no lo sé. Como compositor, diría compositor para pianola. ¿Qué más puedo decir? Es difícil describirlo. Lo que realmente me molesta es que si subo a un taxi o estoy en algún lugar público alguien ahí quiera charlar. “¿Y qué hace usted?” Generalmente digo que soy escritor. Eso también causa problemas, pero decir que soy compositor es cosa de nunca acabar. Supongo que algunas personas podrían decir solamente “escribo sinfonías”. Pero yo no. Me imagino que podría decirlo. Dirían, “¿dónde se tocan?” [risa] Sabe usted, realmente Bach se consideraba un obrero. Era un técnico. No un técnico, sino algo como un carpintero. El estaba haciendo música —muchos compositores así lo sienten. De alguna manera yo también lo siento así. Es algo que hago. Excepto que no es una ocupación que pague mucho.

Esta entrevista fue transmitida al aire en el programa *Third Ear* de la Radio 3 de la BBC, el 18 de enero de 1990.

CO_me
old,
c_u
An
po_m EXig.
lie
De
S_m
to Ogi
Ihy
all O_w ad
rem pt