

Oswaldo Budón:

Íntegramente mecánica y profundamente humana: la música de Conlon Nancarrow ¹

Primera parte

Equis

El *Estudio para piano mecánico N° 21* contiene mucho de lo más trascendente del estilo de Conlon Nancarrow. Explora creativamente un problema bien delimitado, presentando una cantidad masiva de información musical en un breve lapso. Se trata de una música con un alto grado de abstracción y complejidad, lo que no le impide impactar la percepción con la inmediatez de su materialidad sonora.

Más conocido como *Canon X*, es un estudio de aceleración y desaceleración cruzadas, o, en otras palabras, un canon retrógrado, no estricto, de velocidades. Intervienen dos voces, una aguda y una grave. La voz aguda comienza rápido (37 ataques por segundo), desacelera gradualmente en el transcurso de la pieza, y termina lento (2,33 aps). Por su parte, la voz grave comienza lento (3,5 aps) y acelera continuamente para finalizar muy rápido (111 aps). La *X* grafica aptamente la evolución de las velocidades, que coinciden en un punto intermedio de la pieza.

En lo que toca a las alturas, recurre a la imitación directa a la triple octava. Utiliza una serie de 54 notas que se transpone de acuerdo a una serie de 12. Un proceso sustractivo, según el cual en cada repetición transpuesta la serie pierde un componente (54, 53, 52...), se superpone al esquema de transposiciones.

Reciclaje de antiguas técnicas e innovación radical conviven aquí. La imitación canónica, casi tan vieja como la polifonía escrita europea, y la modulación de velocidad, cuya utilización como recurso estructurador es prácticamente un gesto inaugural en la historia de la música de Occidente.

El *Estudio N° 21* refleja un pensamiento creativo experimental que, liberado del condicionamiento que imponen los límites físicos de la ejecución humana, ingresa en una escala de tiempo desconocida.

¹ Ensayo elaborado a partir del texto de la conferencia *La música para piano mecánico de Conlon Nancarrow*, dada por invitación del Núcleo Música Nueva de Montevideo, el 2 de mayo de 2013, en la sala de conferencias del Teatro Solís.

Vita

Tomando como referencia el trabajo del musicólogo y compositor estadounidense Kyle Gann puede estimarse que el *Canon X* fué completado a mediados de la década de 1950. Parece lícito preguntarse cómo es que Conlon Nancarrow, nacido en 1912 en Texarkana, Arkansas, EUA, estaba en esos tiempos componiendo tal música, en su casa ubicada en un suburbio de la Ciudad de México.

Para entenderlo es necesario, por una parte, considerar algunos datos relevantes de su biografía.

En su temprana juventud Nancarrow fué trompetista y, luego de estudiar ingeniería durante algunos meses, decidió dedicarse a la música. Se mudó entonces para estudiar en el Cincinnati College Conservatory. Un par de años después, en Boston, estudió privadamente con Roger Sessions, Nicolas Slonimsky y Walter Piston. En 1937, a los 24 años, se integró a la Brigada Abraham Lincoln, con la que fue a España a luchar contra el fascismo en apoyo de las tropas republicanas. A su regreso se le negó la renovación del pasaporte a causa de su relación con el Partido Comunista.² Consideró entonces abandonar los EUA y emigrar hacia Canadá o México, países a los que un estadounidense sin pasaporte podía viajar de manera legal. Finalmente, Nancarrow optó por México. A ese país se trasladó en 1940 y allí vivió hasta el final de su vida.

Por otra parte, es necesario saber que las experiencias de Nancarrow con la ejecución de sus piezas instrumentales tempranas fueron, por una mala combinación de la naturaleza de la música y de la actitud de los intérpretes, suficientemente frustrantes como para decidirlo a tomar muy en serio una idea sugerida por Henry Cowell en su libro *New Musical Resources*, que tenía que ver con el piano mecánico.

El piano mecánico

El piano mecánico es un autómata capaz de reproducir música sin la intervención de un ejecutante humano. Está equipado con el mecanismo ordinario de un piano vertical y un dispositivo neumático, diseñado para leer una ejecución musical programada en un rollo de papel perforado. El desarrollo de este instrumento recibió aportes de distintos inventores y fabricantes desde fines del siglo XIX.³

El auge del piano mecánico tuvo lugar en la década de 1920. Era un instrumento apto para ser utilizado tanto en el hogar como en lugares públicos, tales como bares y cafés. Las casas editoras de partituras también editaban rollos, cubriendo un repertorio amplio de géneros populares y de música culta. La depresión económica de la década de 1930, el avance de la radiofonía, y el desarrollo del registro sonoro analógico se cuentan entre los factores que causaron un irreversible descenso de su popularidad.

² Algo similar le ocurrió al resto de los integrantes de la Brigada Lincoln. A los que regresaron, ya que cerca de la mitad murió en España.

³ El nombre **pianola**, utilizado con frecuencia para referirse indistintamente a diversos pianos mecánicos, se debe a un modelo particularmente exitoso, desarrollado en Detroit hacia 1895 por Edwin Scott Votey.

Rollos de papel perforado

La información musical puede escribirse de dos maneras en un rollo de piano mecánico: registrando en directo la ejecución de un pianista, o transcribiendo una partitura nota por nota. Allí donde haya una nota en la partitura, habrá una perforación en el rollo. La perforación del rollo en forma manual es un trabajo de hormiga, pero ofrece las ventajas señaladas por Cowell en *New Musical Resources*. Decía Cowell:

“Algunos de los ritmos desarrollados en la presente investigación acústica no podrían ser realizados por un ejecutante humano; pero estos fascinantes complejos rítmicos podrían ser perforados fácilmente en un rollo de piano mecánico. Esto daría una razón para escribir música especialmente para piano mecánico, (...)”⁴

Se expanden también los límites de la polifonía, ya que cualquier número de notas puede sonar simultáneamente. Cualquier sucesión de acordes, dentro de los límites del piano, es posible, en un rango muy amplio de velocidades.

Nancarrow perforaba sus rollos a mano, nota por nota, en el estudio-taller construido en el fondo de su casa.⁵ Pese a que la duración total de cada pieza raramente excede los 5 minutos, la perforación de un rollo requería meses de trabajo. Suele haber muchas notas en un *Estudio*.⁶

Estudios

Polimetría y politemporalidad son atributos centrales de la obra de Conlon Nancarrow. Kyle Gann ha tipificado los procedimientos constructivos más característicos de los *Estudios*, identificando entre ellos el uso sistemático de ostinatos, configuraciones isorrítmicas, imitación canónica - casi siempre asociada a la coexistencia de tempos diferentes -, y modulaciones graduales de velocidad.

Un proceso unidireccional de acumulación determina la forma del *Estudio para piano mecánico N° 5*. Cada uno de los doce estratos que ingresa escalonadamente a la textura polifónica presenta una secuencia repetitiva de elementos. Algunos conforman ostinatos de diversa longitud, mientras otros articulan procesos de aceleración, al

4 “Some of the rhythms developed through the present acoustical investigation could not be played by any living performer; but these highly engrossing rhythmical complexes could easily be cut on a player-piano roll. This would give a real reason for writing music specially for player-piano, (...)” (Cowell, 1930: 64-65).

5 Nancarrow tenía en su taller dos pianos verticales marca Marshall and Wendell equipados con un mecanismo de reproducción Ampico. Los martillos de ambos pianos fueron modificados para obtener una sonoridad más idónea para la reproducción de sus *Estudios*. Su máquina de perforar rollos fué también modificada para permitir un control sobre el ritmo desligado de cualquier unidad de referencia.

6 Un error de perforación debía pagarse caro en tiempo de trabajo. Morton Feldman escribía sus partituras directamente con tinta, sin hacer previamente borradores en lápiz, porque eso lo forzaba a mantener la concentración mientras componía. Probablemente a Nancarrow le pasara algo similar perforando sus rollos.

acortarse de modo paulatino los silencios intervinientes entre apariciones sucesivas.

La acumulación gradual y la aceleración interna determinan que hacia el final de la pieza se alcance un punto de saturación que pone a prueba la capacidad de escuchar los distintos componentes de la polifonía. Allí, tal como lo ha señalado James Tenney, la percepción pareciera dejar de identificar estratos separados y tender a unificarlos en una totalidad indivisible.

La imitación canónica facilita la audibilidad de las relaciones entre tempos simultáneos. Esta es la razón principal por la que Nancarrow utilizó extensivamente ese recurso.⁷

Philip Carlsen, en un trabajo de 1988, reveló en detalle la organización interna del *Estudio para piano mecánico N° 19*, en el que isorritmia y canon operan como principios constructivos, organizando respectivamente el macrotiempo y el microtiempo. Se trata de un canon politemporal a tres partes, donde cada parte es una textura polifónica formada por cuatro voces organizadas isorítmicamente, y los tempos expresan las relaciones que se detallan en el subtítulo: *Canon 12/15/20*.

Texturalmente, este estudio configura lo que Tenney denomina una “Polifonía compuesta”.

En el *Estudio para piano mecánico N° 27 (Canon 5% —6% —8% —11%)* se teje una elaborada red de aceleraciones y desaceleraciones alrededor de una voz que mantiene un tempo constante, suministrando una suerte de anclaje temporal. La forma es seccional y se construye como una sucesión de cánones a cuatro partes. Las modulaciones de velocidad se modelan según los porcentajes especificados en el subtítulo, que indican, para cada voz, la diferencia entre dos duraciones consecutivas. Gann se ha referido a este estudio como “el *tour de force* de aceleración de Nancarrow”.

Cruzar la frontera

En un plano general, puede decirse que la música de Conlon Nancarrow produce un desplazamiento de los límites de lo musical. Las fronteras impuestas por la velocidad y la complejidad que pueden manejar los intérpretes humanos, como así también por el sistema tradicional de notación musical, retroceden ante la potencia del piano mecánico. Aparecen entonces como nuevos límites aquellos que impone la percepción. En este aspecto Nancarrow camina en paralelo con el desarrollo de la música electroacústica y de la música por computadoras.

Segunda parte

De dónde viene esta música?

La música de Conlon Nancarrow se nutre de fuentes diversas, entre ellas se cuentan el

⁷ Así lo expresaba el compositor en un diálogo con John Cage. (Charles Amirkhanian, 1994)

jazz que conoció y practicó como trompetista, el contrapunto estudiado con Roger Sessions, y algunas potentes experiencias estéticas tempranas, como la audición en concierto - en Cincinnati, hacia 1930 - de la *Consagración de la Primavera*.

Por otra parte, su música parece insertarse con naturalidad en la, así llamada, tradición de música experimental de los Estados Unidos, cuyos orígenes pueden identificarse en el trabajo de Charles Ives. Su principal puerta de acceso al pensamiento experimental fué, indudablemente, *New Musical Resources*, el extraordinario libro de Henry Cowell.

Allí Cowell expone teorías que anticipaban en varias décadas las formulaciones de ciertas vanguardias musicales europeas de la segunda mitad del siglo XX. En particular, la idea según la cual forma, ritmo, altura y timbre pueden organizarse como un continuo temporal desde el macrotiempo hacia el microtiempo. Esta visión habilita operaciones creativas sustentadas en el potencial ofrecido por el cambio de escala temporal de los procedimientos. Así, por ejemplo, se vislumbra la posibilidad de una armonía rítmica derivada de proporciones armónicas, de pensar un *accelerando* como un *glissando* de tempos, o de pensar relaciones politemporales en términos de consonancia-disonancia.

Dejo constancia

En el *Estudio para piano mecánico N° 37*, el más largo compuesto por Nancarrow, se explora un tema que dió mucho que hablar en los tiempos del serialismo generalizado: la proyección de la estructura de la escala de semitonos a una escala de doce tempos. El compositor alemán Karlheinz Stockhausen había explorado teóricamente esta posibilidad, y la había aplicado por primera vez en su composición para tres orquestas *Gruppen*, de 1957.

Esta afinidad (solamente) estructural entre *Gruppen* y el *Estudio N° 37*, invita a observar que los fundamentos teóricos de ambas composiciones son, en lo esencial, casi idénticos: el *Estudio* de Nancarrow se apoya en el aún poco conocido *New Musical Resources* (1930). La matriz teórica que soporta *Gruppen* es el profusamente traducido, publicado, comentado y analizado artículo “...como pasa el tiempo” (1957) del mismo Stockhausen.

La musicología no ha hecho aún lo suficiente para reivindicar la importancia de las teorías de Cowell, y, como es necesario que se haga, uso esta oportunidad para poner mi grano de arena y digo: lo primordial de las ideas expresadas en “...como pasa el tiempo”, que contribuyeron ampliamente a engrosar la fama mundial de Stockhausen, había sido ya claramente expuesto por Henry Cowell casi 30 años antes.⁸

Homogéneo/heterogéneo

En numerosos *Estudios*, la velocidad extrema actúa sobre el material, dándole nuevo significado al generar incertidumbre perceptiva. Esa tensión se expresa con particular protagonismo en el *Estudio para piano mecánico N° 25*, donde la identidad de arpeggios

⁸ Peter Garland y Kyle Gann, entre otros, han hecho importantes aportes para una justa valoración del trabajo de Cowell.

y glissandos, tríadas y acordes con séptima, escalas diatónicas, series de armónicos y series dodecafónicas, es erosionada por la enorme velocidad, que borronea las diferencias entre unas y otras estructuras. Reforzado por la exploración de ciertas posibilidades idiomáticas de la pianola - como el uso sistemático del pedal *sostenuto* -, y de frecuentes contrastes entre *piano* y *forte*, esto favorece el desplazamiento del foco de la escucha hacia lo tímbrico-textural.

El *Estudio N° 25* es uno de los más largos, y el primero publicado por Peter Garland en *Soundings*, en 1975. Una diversidad desacostumbrada recorre sus ocho secciones bien definidas y claramente contrastadas, donde conviven prácticamente todas las técnicas utilizadas por Nancarrow en su obra.⁹

Los *Estudios* que articulan imitaciones canónicas en complejas relaciones politemporales conforman una parte sustantiva de la producción del compositor, y son tal vez su faceta más conocida. Con su originalidad incuestionable, se apoyan hasta cierto punto en una idea de homogeneidad, lograda por multiplicación de lo mismo, que está ampliamente convalidada por la historia de la música.

El *Estudio N° 25* muestra otra dimensión de Nancarrow. Más libre, y, si cabe, más audaz, se aventura en lo sonoro sin el resguardo de la cohesión garantizada por el canon o por un único proceso que oriente el desarrollo de la pieza de principio a fin. Puede pensarse que en esta arriesgada heterogeneidad habita el espíritu inclusivo de la música de Charles Ives.

Tercera parte

Creación artística y resistencia del material: Nancarrow y Varèse

En una entrevista publicada en 1981 en la revista francesa *Confrontación*, el escritor argentino Juan José Saer declaraba:

“En estos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura.” (Saer, 1988: 44)

Transponer esta idea al campo de la creación musical puede servir para entender por que hay tan pocas composiciones para secuenciador Midi - dispositivo con el cual el tiempo de realización de un *Estudio* se reduciría de meses a días, o, tal vez, horas -, que alcancen la intensidad artística de la música de Nancarrow.

La tensión entre imaginación creadora y medios de expresión que alienta su obra está presente también en el trabajo de Edgard Varèse, quien declaraba haber escrito su pieza *Intégrales* “para ciertos medios acústicos que todavía no existían (...)”.¹⁰ El

9 Esto ha llevado a Gann a ver en esta pieza una temprana expresión de síntesis del lenguaje del compositor.

10 “Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore” (...) (Vivier, 1973: 59).

desfasaje entre la imaginación sonora de Varèse y el incipiente desarrollo de los instrumentos musicales eléctricos y electrónicos durante la primera mitad del siglo XX marcó fuertemente su trabajo creativo. Sin abandonar la lucha por el desarrollo de medios tecnológicos que permitiesen concretar una verdadera escritura "del sonido", tuvo que lidiar con las limitaciones de su época y escribir "con notas" para los instrumentos recibidos de la tradición. Algunas de las características más visionarias de la escritura instrumental de Varèse - que en otra parte hemos llamado pre-electroacústicas - parecen haber surgido de esa lucha contra la resistencia del material.

El tiempo y las notas (1)

En el sitio youtube.com puede verse el video de (lo que se presenta como) una versión instrumental del *Estudio N° 21*.¹¹ Se trata de un registro no profesional donde un dúo de jóvenes músicos ejecuta - sin partitura - la pieza en fagot y trompeta. Aunque pueda pensarse que este registro es poco más que un pretexto para mostrar cuan rápido puede tocar el trompetista, hay allí una cierta vitalidad aportada por la ejecución instrumental que invita a la escucha.

En esta versión extremadamente simplificada, las notas que se tocan - al parecer, de forma improvisada - no son las originales del *Estudio*. Por otra parte, tanto las velocidades absolutas (fuera del alcance de cualquier instrumentista) como la gradualidad de las transiciones de tempo están seriamente comprometidas. En consecuencia, hay apenas una somera aproximación a la verdadera grilla de velocidades del original para piano mecánico.

Pero, pese a todo, pareciera que aún puede reconocerse allí el *Estudio N° 21*: la relación entre una voz aguda y una grave se mantiene, como así también, a grandes rasgos, el diseño de velocidades cruzadas definido por aceleración en una voz y desaceleración en la otra. Es así que la X de tempos, mal que mal, se forma, y, entonces, en esta ejecución saturada de notas falsas, desvíos y simplificaciones pareciera subsistir algo de lo esencial de la música de Nancarrow.

La constatación es significativa. En esta inversión de la jerarquía de los parámetros, donde el ritmo asume el rol predominante que históricamente ejercía la altura, hay evidencias de un pensamiento americano que afirma su otredad frente a la tradición europea. En este sentido, el *Estudio N° 21* se inscribe en la continuidad del *Quartet Romantic* de Cowell y se emparenta con las - más cercanas en el tiempo - *Sonatas e interludios* de John Cage, como así también con las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, con *Ionisation* de Edgard Varèse y con *Sensemaya* de Silvestre Revueltas.

11 <http://www.youtube.com/watch?v=3g4YccG77bE> (Subido el 18/3/2008)

El tiempo y las notas (2)

Las metodologías de análisis centradas en el parámetro altura tendrán poco para decir sobre una música donde lo estructural es el ritmo. Vale la pena considerar lo que sobre los *Estudios para piano mecánico* decía Pierre Boulez en 1987: "(...) la estructura rítmica está muy bien pensada. Lamentablemente la organización de alturas no acompaña."¹²

La afirmación de Boulez es certera. La sistematicidad de la exploración de los fenómenos temporales no tiene contrapartida en el heterogéneo lenguaje de alturas de Nancarrow. Lo que es discutible es la valoración que realiza Boulez. No hay nada que lamentar, porque no debe verse allí una debilidad de la música. En los *Estudios para piano mecánico* las notas están en función de, por decirlo así, darle cuerpo al tiempo, no para servir como fundamento del discurso.

Nancarrow no tenía necesidad de pensar con las categorías del serialismo integral.

Conlon con una ayudita de sus amigos

Nancarrow trabajó en soledad. Independiente y desligado del medio musical, dedicó más de cuatro décadas de su vida a componer música para piano mecánico, música que debió esperar muchos años antes de alcanzar un público amplio. Que su obra haya recibido reconocimiento mundial, cuando llegaba ya a los 70 años de edad, se debió en primer lugar a la acción decidida de algunos de sus colegas y amigos, que cultivaban el sano hábito de valorar el trabajo de otros sin temor a que la originalidad ajena proyecte sombra sobre la propia.

Sin la iniciativa de John Cage, Nicolas Slonimsky, Charles Amirkharian, Peter Garland, Gordon Mumma, James Tenney, Philip Carlsen, Roger Reynolds, György Ligeti y varios otros, seguramente no estaría yo hoy escribiendo sobre los *Estudios para piano mecánico*.

Tal vez la autocrítica, el bajo perfil y el rechazo de la autopromoción que cultivó Conlon Nancarrow hayan sido excesivos. Pero, excesivos o no, resulta gratificante pensar en Nancarrow en estos días, en los que legiones de aspirantes a artistas parecen más urgidos por divulgar su producción reciente en páginas web y redes sociales, que por ocuparse en decantar el manejo de la técnica, profundizar el conocimiento de la historia o por detenerse en búsqueda de la originalidad.

Las tecnologías y el fondo del asunto

Este ensayo titulado "Íntegramente mecánica y profundamente humana: la música de Conlon Nancarrow" también podría haberse llamado "Acerca de un navegante solitario que, utilizando tecnología anacrónica y en una situación periférica con respecto a lo que

¹² "(...) the rhythmical structure is really very well thought out. Unfortunately, the pitch vocabulary does not follow." (Gann, 1995: 11)

estamos acostumbrados a considerar los grandes centros de producción artística, construyó una de las obras musicales más extraordinarias del siglo XX.”

Nancarrow exploró hasta las últimas consecuencias el singular entorno de trabajo que creó al desviar una tecnología obsoleta hacia fines artísticos completamente originales. En épocas en las que el desarrollo de las tecnologías para la producción musical incitaba a la multidireccionalidad, a diversificar las búsquedas, Conlon mantuvo el foco en la exploración del tiempo y fué, rollo tras rollo, hasta el fondo del asunto, donde viven las grandes preguntas.

Referencias bibliográficas

Amirkhanian, Charles. 1994. "El universo debería ser como Bach pero es como Mozart. Conversación entre John Cage y Conlon Nancarrow." *Pauta* 50/51: 114 -129.

Budón, Osvaldo. 2009. "Una mirada a la música de James Tenney desde Spectral CANON for CONLON Nancarrow." *Revista del Instituto Superior de Música*, v. 12, 29 - 51.

Budón, Osvaldo. 2007. "Transmutaciones del lenguaje de Varèse en la creación musical argentina 1965-1985." Trabajo de investigación financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires. Inédito.

Carlsen, Philip. 1988. *The Player-Piano Music of Conlon Nancarrow: an Analysis of Selected Studies*. Brooklyn: Institute for Studies in American Music.

Cowell, Henry. 1930. *New Musical Resources*. New York: A. Knopf.

Gann, Kyle. 1995. *The Music of Conlon Nancarrow*. Cambridge: Cambridge University Press.

Garland, Peter. 1991. *In search of Silvestre Revueltas*. Santa Fe: Soundings Press.

Helguera, Luis Ignacio. 1994. "Un mediodía en las catacumbas de Nancarrow." *Pauta* 50/51: 97 - 100.

Saer, Juan José. 1988. "Entrevista con Juan José Saer realizada por Gérard de Cortanze." En: *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. (Originalmente publicado en la revista francesa *Confrontación* N° 5 en 1981.)

Sandoval, Carlos. 1994. "Conlon + tiempo = Nancarrow." *Pauta* 50/51: 148 - 178.

Stockhausen, Karheinz. 1957. "...how time passes...." *Die Reihe* 3: 10 - 43. Traducción al Inglés de C. Cardew, 1959. Bryn Mawr: Theodore Press.

Tenney, James. 1999. Notas para el CD *Conlon Nancarrow: Studies for Player Piano*. WER 6907 2. Wergo.

Vayo, David. 1995. "Estratos rítmicos en la música de los Estados Unidos." *Pauta* 53/54, 118 -133.

Vivier, Odile. 1973. *Varèse*. Paris: Seuil-Solfège.