

Nancarrow en San Francisco

Roger Reynolds

Sé que usted aprecia mucho la tranquilidad de su vida en la ciudad de México; me pregunto qué siente ahora con respecto a la atención creciente que ha despertado su música. Aparte de la satisfacción personal que esto debe producirle, ¿cree que una interacción continua con músicos como aquellos que están ahora interesados en su música pudo haber tenido algún impacto en su desarrollo como compositor?

■ Oh, no lo dudo. [riendo] Sólo que no sucedió de esa manera. Naturalmente, estoy muy complacido con las reacciones recientes, de hecho no sólo aquí [en San Francisco], sino también en Europa... Estoy muy contento con todo esto. Sólo espero que no se extienda hasta México.

Usted ha seguido cuidadosamente la huella de todo tipo de revistas, libros y publicaciones sobre música contemporánea. Puede decirse que fue una especie de interacción unilateral con el mundo de la música. Estaba usted bien enterado de lo que hacían los otros, pero ellos no lo retroalimentaban.

■ Bueno, sí, de hecho mi única retroalimentación fue tener esas pianolas. Yo podía hacer algo y ellas podían retroalimentarme.

La mayor parte del tiempo de un músico contemporáneo se consume en estar al día en toda esa información... su estado de concentración pudo haber sido lo más importante.

■ Sí, es posible. Y probablemente *debido* a las limitaciones de la pianola tuve muchas más posibilidades; como no

estaba esparcido por todos lados pude concentrarme en esta *pequeña* cosa.

¿Qué piensa de lo que dice Stravinsky en la *Poética musical* con respecto a que mientras más constreñido estaba más libre era?

■ Estoy de acuerdo. Incluso, recuerde la famosa declaración de Stravinsky cuando empezaba una nueva pieza: “En cuanto me siento, me encuentro abrumado por las infinitas posibilidades”. [risas]

En el caso de las pianolas, las posibilidades deben ser por cierto muchísimas.

■ Sí, pero son muy limitadas también. El hablaba, debe saberlo, del universo entero del sonido. Por eso no me siento tan abrumado por las posibilidades de una pianola, porque es un mundo breve y muy ajustado.

Tengo curiosidad por saber de dónde provienen esas complejas proporciones temporales del *Estudio N° 37*.

■ Es algo que Cowell sugería como “escala temperada”, pero aplicado a las relaciones temporales. Yo simplemente tomé la idea. Está en su libro *New Musical Resources*; estoy casi seguro que de ahí fue de donde la tomé.

En el *N° 37*, varias secciones usan sólo parte de la gama de relaciones temporales, y hay muy pocos momentos en los que todos los doce coinciden.

Además, por cierto, empecé a dibujar esos patrones años antes de que compusiera el *N° 37*. En esas series pueden encontrarse todos los niveles: 2:3, 3:4, 3:5, 5:9, grupos simultáneos como 5:6:7, e incluso grupos más altos.

Roberto Gerhard solía decir que una disonancia de tres tonos era la más intratable, que la adición de un cuarto tono siempre producía una especie de suavización de la disonancia. Me gustaría saber más acerca de su noción de

“disonancia temporal”, en dos sentidos.

Primero, ¿cree que exista un número óptimo de voces canónicas que consigan proyectar la más *aguda* –si esa es la palabra apropiada– la más aguda disonancia temporal? ¿Puede hablarse de un número óptimo de voces que produzcan una situación de la cual se pueda decir que consigue la más satisfactoria sensación de “disonancia temporal”?

■ Nunca lo había pensado de esa manera, pero ya pensándolo, probablemente la pieza con 2:√2 a sólo dos voces es la más disonante debido a que las dos partes chocan todo el tiempo.

Y a medida que se añaden voces...

■ Tiende a suavizarse...

En segundo lugar, usted ha dicho que ciertamente no definiría como disonante una relación de 1:2, pero que sí llamaría disonante una relación de 2:3, y que lo serían cada vez más las relaciones que tendieran hacia los extremos de la irracionalidad. Tengo dificultad en captar qué entiende por disonancia temporal ahí. Por ejemplo, en el *Estudio N° 39*, donde ha puesto 60 contra 61, es difícil entender cómo eso podría ser “disonante” si, metafóricamente, la disonancia es una tensión que busca resolverse.

■ No. Quizá no es la palabra apropiada para ése. Por supuesto no es disonante. En 60:61 todo lo que sucede es que una voz avanza a determinada velocidad y otra a una velocidad ligeramente distinta hasta que las dos gradualmente coinciden. No, ahí no hay realmente relación, excepto en el sentido del tiempo total que toma completar algo

A medida que las proporciones temporales se vuelven más complejas, parecería que puede presentarse un punto de vista óptimo. Las proporciones demasiado simples son obvias, pero las complejas no proporcionan un sentido de orientación que permita escucharlas en términos de relación.

■ He pensado en eso. No me refiero, por ejemplo, al polirritmo de cuatro contra cinco, en el que después de cada 4 y cada 5 todo se reúne en un bloque; en cambio un tempo de 4 contra un tempo de 5 es disonante porque se tiene una línea que avanza en oposición a otra. La primera situación lleva a un emparejamiento, por decirlo así, en el compás; la segunda no. Eso es lo que yo llamo disonancia temporal.

Quizá el gradual emparejamiento de dos elementos que están fuera de sincronía al principio (los ritmos y tempi que van acelerándose o retrasándose en los estudios 27, 39 o 40b) requiere otro término.

Parecería que su intuición acerca de qué tan explícitos deben ser los elementos que conlleva un tempo –el cuidado que debe uno observar en insertarlos o removerlos de la textura en general– es muy sutil y muy precisa. Uno no siente confusión al escuchar su primera música. La cosa está siempre *ahí*, y uno puede aprehender el material. Pero cuando uno se enfrenta a los estudios que pasan del número 40, con dos pianolas a la vez, ciertamente la complejidad produce a veces estupor. Los recursos conjuntos de dos pianolas pueden dar por resultado una situación de sobrecarga. Aparentemente el N° 44 tiene una melodía simple y una especie de *ostinato* subyacente. ¿Tiende usted hacia una nueva simplicidad?

■ Esta última en particular es la primera que he decidido hacer como una pieza aleatoria. Llegó a ser muy simple en todas sus secciones. Es una línea melódica muy simple en dos tonalidades próximas. En cuanto la terminé la ensayé en numerosas y diferentes relaciones temporales y todas funcionaron muy bien.

¿Ha sentido alguna vez al escuchar el N° 40b, quizás por primera vez, que “es demasiado”.

■ No.

¿Ha escuchado alguna otra música de la cual piense que es demasiado compleja?

■ Ah, sí. Me parece que mucha de la música de Boulez es demasiado compleja en el sentido de que uno no puede escuchar todo lo que él hace ahí.

En el caso de Boulez, ¿podría ser que la experiencia de complejidad tenga que ver con la naturaleza de los materiales musicales que están conformando la estructura?

■ Por supuesto, tiene que ver con eso. Me refiero a su periodo de "serialismo total". Uno simplemente no puede escuchar esas piezas. No son para el oído. Creo que es música para el papel.

Si se escucha un estudio como el *40b*, el conjunto de los materiales produce un impacto, pero estoy seguro de que uno tendría problemas si quisiera percibir con precisión lo que está sucediendo estructuralmente entre las voces.

■ Bueno, en la primera audición ciertamente no, pero estoy seguro de que alguien con muy buen oído podría conseguirlo. Mi preocupación esencial, sin embargo, más allá de poder o no analizar la música, es emocional; hay un impacto que yo trato de alcanzar por estos medios.

Simplemente empiezo con un estímulo al azar, de manera que no sé a dónde va a ir la cosa. El *Nº 44* fue razonablemente breve y no llevó mucho trabajo. El próximo ocasionará muchísimo trabajo. Todavía no he pensado cómo voy a... reunir las distintas partes. Si solamente empiezas algo aleatorio y permites que siga, las cosas llegan al punto.

Cuando trabajo, cualquier pieza que haga proporciona de alguna manera sugerencias para la próxima, me da ideas para otra cosa.

Usted dijo que algunos estudios le gustaban más que otros. ¿Cuáles son sus favoritos?

■ Bueno, no sé realmente. Estoy loco por el *Nº 33* (el de la

relación $2:\sqrt{2}$). Por supuesto, me gusta el *Nº 40*, especialmente *b*. Me gusta el *Nº 25*. Vealo de esta manera: hay algunos en los que *no* estoy tan interesado como en otros. [risas] Difícilmente me acuerdo del *28* y el *29*, en qué consistían. Hay algunas piezas que tengo muy presentes en la mente y otras que de alguna manera se han ido borrando. [...]

Su realización de la disonancia temporal me parece verdaderamente única; uno de los aspectos más extraordinarios de la experiencia de escuchar uno por uno todos los estudios es encontrar una imaginación tan fértil. Es asombroso. Cada uno de ellos se nos presenta como una sorpresa.

■ Bueno, supongo que sí...