

# Fragmentos de una entrevista a Conlon Nancarrow

Charles Amirkhanian

Conlon, uno de los problemas que has enfrentado al componer sobre rollos de pianola, es el hacerlo sin recurrir a establecimientos comerciales. ¿Cómo fue que adquiriste tu propia máquina perforadora? y ¿cómo perforas tus rollos actualmente?

■ Por años estuve obsesionado con la idea de las pianolas y de cómo hacerlas. En Nueva York pregunté en los lugares que vendían rollos para pianola. Es una historia interesante: en primer lugar fui a un sitio en el Bronx donde había una máquina perforadora, pensaba que seguían perforando rollos, pero en realidad los vendían ya perforados con música popular; ahí conocí a un muchacho que posteriormente cooperó mucho conmigo, tenía una pequeña máquina perforadora similar a la que hoy tengo –de hecho mi máquina fue copiada de la suya. Después fui a un lugar en el Village, donde conocí a un personaje verdaderamente extraño que se dedicaba a reparar instrumentos medievales –laúdes y cosas por el estilo–, un tipo muy interesante. Le conté mi problema acerca de la máquina y le dije que conocía a alguien que tenía una, le expliqué que quería una especie de copia de aquella y me contestó que tenía un amigo dueño de un taller que quizá podría ayudarme. Era una combinación extraña: el muchacho de la tienda de música medieval me acompañó por su amigo al taller mecánico y los tres fuimos con el joven del Bronx dueño de la perforadora. El muchacho de la tienda de música medieval fue el que mejor entendió el problema y el otro tipo –el amigo– conocía su negocio, así que tomó las medidas y entre los dos construyeron mi máquina –por cierto mejor

que la del otro joven—, aunque después la cambié por otra todavía mejor. Me cobraron 300 dólares en 1947 o 48, no recuerdo con precisión. Tuve que permanecer tres meses en Nueva York.

¿Vivías en México en esa época?

■ Sí, esa fue la única vez que he ido a los Estados Unidos desde que vivo aquí.

¿Hubieras podido hacerla en México?

■ No lo creo, después de 20 años en México, por fin había encontrado a alguien que quizá hubiera podido hacerla. De cualquier modo, no al precio de 300 dólares. En fin, después de tres meses estuvo terminada: el muchacho me dijo que sostenía el precio de 300 dólares, pero que si tuviera que volverla a hacer, me cobraría mucho más. En esa época no tenía suficiente dinero, así que la traje y unos años después, cuando cambió un poco mi situación económica, le envié al mismo muchacho 500 dólares como muestra de agradecimiento.

Bien, ahora dime: al componer una pieza (por ejemplo, uno de tus últimos estudios tan complicados), ¿cuánto tiempo empleas desde que escribes las notas en papel, hasta tener el rollo totalmente terminado?

■ Seis, ocho meses.

¿Empleas todo ese tiempo para componer una pieza de seis o siete minutos?

■ Así es.

¿Es ésta la razón por la que tienes tan pocas composiciones?

■ Sí, porque me toma mucho tiempo el componer cada una de ellas.

¡O sea que la duración de la música que has compuesto en veinte años es menor de cinco horas! Conlon, ¿estos pianos pueden dar diferencias sutiles entre ellos?

n Definitivamente. Sólo uso dinámica graduada.

¿Qué es eso?

■ Es mi escuela, bueno, la empleaba Bach, todo lo que él podía escribir era para órgano y clavicémbalo, básicamente.

Así que no podía emplear un romántico sutil.

■ No lo buscaba, así que no había problema. Imagina lo fascinante que sería escuchar una grabación de una orquesta tocando en la época de Bach; estoy totalmente seguro de que esa orquesta se basaría en la dinámica del órgano y el clavicémbalo, me refiero a los grandes crescendos y bajadas.

¿Cómo controlas la dinámica de tus piezas?

■ Hay agujeros que permiten la entrada de mayor o menor aire según lo necesites, es todo un sistema de dinámica sutil el que puedes emplear. Por ejemplo, puedes usar un crescendo rápido o uno lento, en fin, puedes tener muchas combinaciones empleando los pedales.

Bien, ahora me gustaría que me hablaras acerca de tu interés de toda la vida por la música étnica. Posees una inmensa colección de discos de música fundamentalmente africana, y al mismo tiempo has escuchado infinidad de piezas de compositores de música tradicional. ¿Piensas que la música africana ha influido en tu perspectiva acerca del ritmo?

■ No entiendo tu pregunta.

Bueno, en la música europea occidental que tú estudiaste, la experimentación rítmica es mínima.

■ Sí.

Imagino que el escuchar música de otras culturas debió influenciarte en tu experimentación con el ritmo, ¿no es así?

■ Sí... pero es un poco diferente. Yo tenía la idea de experimentar con el tiempo en la música de años atrás, y es por esto que incursioné en la música de otras culturas, o sea que no fueron éstas las que me introdujeron en el problema del tiempo, sino que recurrí a ellas para ver cómo resolvían este problema.

¿Que fue lo que encontraste? ¿Qué culturas te interesaron más?

■ La hindú y la africana, principalmente.

La música de percusiones del Africa Occidental posee una de las más complejas combinaciones rítmicas que se puedan imaginar.

■ Sí, es fantástico.

Detrás de ella debe existir una tremenda inspiración.

■ Así es, esta música que no necesita de directores, ni está escrita, produce cosas tan complejas como el ritmo contra el ritmo, ¡que es verdaderamente sensacional!

Me parece que los compositores de música tradicional están un poco fuera de onda, si los comparamos con algunas de las cosas más emocionantes que escuchamos en el jazz y en la música étnica. Por cierto, sé que siempre has estado interesado en el jazz, que lo has escuchado mucho y que incluso en una época interpretaste jazz en la trompeta; todo esto reunido: las matemáticas, el jazz, la música étnica y tu extenso conocimiento de la música clásica, hace una combinación única que se percibe en tus composiciones.

■ ¿Te parece?

Totalmente. De hecho, no conozco a ningún otro compositor que haga algo similar a lo que tú haces.

■ Bueno, nadie hace lo mismo.

Me refiero a que tú tienes una experiencia práctica en el jazz, ya que lo has interpretado; en tus piezas se puede escuchar ese sentido de la improvisación que el jazz tiene. En realidad es extraordinario el modo en que los cánones estallan en un motivo rítmico más acelerado, en medio del más puro sentido del ritmo, es una experiencia asombrosa y verdaderamente emocionante. ¿Quiénes son tus favoritos en el jazz?

■ "Fatha" Hines, Louis Armstrong y Bessie Smith.

Ahora dime, ¿cómo, de dónde viene tu interés por trabajar con cánones?

■ Como te he dicho, estoy interesado en trabajar sobre el tiempo... digamos que tienes dos tempi simultáneamente, si al mismo tiempo cuentas con proporciones melódicas, es más fácil seguir los cambios temporales; en otras palabras, si tienes la misma melodía, no tienes por qué seguirla, sólo tienes que escuchar sus relaciones temporales. Esa es una de las razones por las que lo hice.

Me parece que tienes más relación con los ritmos que con las armonías en tus piezas.

■ Sí.

Sin embargo, las armonías no dejan de tener su encanto, y el contrapunto resultante es sencillamente extraordinario.

■ Sólo hago la melodía una vez; un cánon de cuatro partes constituye una melodía.

¿Hacías cánones antes de componer música para pianola?

■ Sí. Por ejemplo, esa *Sonatina* que escuchaste, escrita en 1941, está en forma de cánon.

¿Cuándo escribiste tu primera composición?

■ Como a los 15 años. Creo que una composición para *New Music* fue de las primeras, bueno... no, tengo cosas anteriores a ésta pero no recuerdo con precisión. Por cierto, Slonimsky la envió a *New Music* cuando yo estaba en España y era todavía una cosa impresa para violín y piano; él tenía algunas cosas mías en Boston y me las envió.

¿Has visto a esta gente que conociste en los Estados Unidos? ¿Te han venido a ver? Por ejemplo Slonimsky, ¿ha venido alguna vez?

■ Estuvo aquí hace 30 años. De vez en cuando viene Peter Garland. Jim Tenney estuvo aquí hace un par de años, lo mismo que Gordon Mumma. Cage vino hace dos años y dio una serie de conferencias y dos conciertos.

¿Tu actividad musical en México ha incluido algunos conciertos?

■ Hace como 15 años di un concierto en Bellas Artes; las diez personas que asistieron eran mis amigos y todos con anterioridad habían escuchado mi música en mi casa, así que era verdaderamente ridículo. (El concierto fue organizado por Rodolfo Halffter, uno de los pocos compositores mexicanos que han mostrado interés por la música de Nancarrow. El concierto implicó mover dos pianos a la sala de conciertos y traerlos de regreso a su lugar. Desde esa ocasión, Nancarrow ha insistido en mover a su público, el que quiera escuchar los pianos en vivo tiene que ir a su estudio. Los pianos no se han movido de ahí desde entonces).

Una de las anécdotas más fascinantes de tu carrera fue la ejecución que hicieron de tu Septeto.

■ Sí, la Liga de Compositores de Nueva York lo incluyó en un concierto. Los ejecutantes eran músicos de categoría, de los que se podía decir que leían música con facilidad. En el

primer ensayo estuvieron sólo cuatro ejecutantes y en el segundo dos, y sólo uno de ellos asistió a ambos; de manera que ya en el concierto no comenzaron al mismo tiempo, así que todo se echó a perder y fue un verdadero desastre.

¿Esa fue la primera vez en que pensaste eliminar a los ejecutantes?

■ No, fue antes; había escrito algunas cosas para intérpretes, pero en realidad desde que empecé a escribir música soñaba con eliminar a los ejecutantes.

Creo que muchos compositores han deseado y pensado eso alguna vez a lo largo de su carrera; los intérpretes son comúnmente los que no desean ejecutar las nuevas composiciones, tocan lo tradicional, lo aceptado, lo que les permite exhibir mejor su técnica. Pero con excepción tuya, no conozco a nadie que de verdad haya abandonado la idea de los intérpretes.

■ No creo que eso que dices sea totalmente cierto. En una ocasión discutí con Copland sobre esto, él cuestionaba la música electrónica y la música mecánica. Decía: "Ir a un concierto me resulta verdaderamente emocionante. No deseo –por ejemplo– que el primer corno olvide una nota, pero el hecho de que pueda olvidarla produce cierta tensión y hace del concierto algo emocionante". Le contesté que entonces consiguiera una buena grabación, en donde el corno jamás olvidara la nota, pero me contestó que eso sería muy aburrido porque siempre tendría la certeza de que el corno iba a acertar. En fin, pienso que esto de los conciertos es asunto cultural, digo, tradicional: la gente que va a las salas y todo el ambiente que los rodea, la orquesta afinando... bueno, es totalmente otro punto de vista y eso es todo.

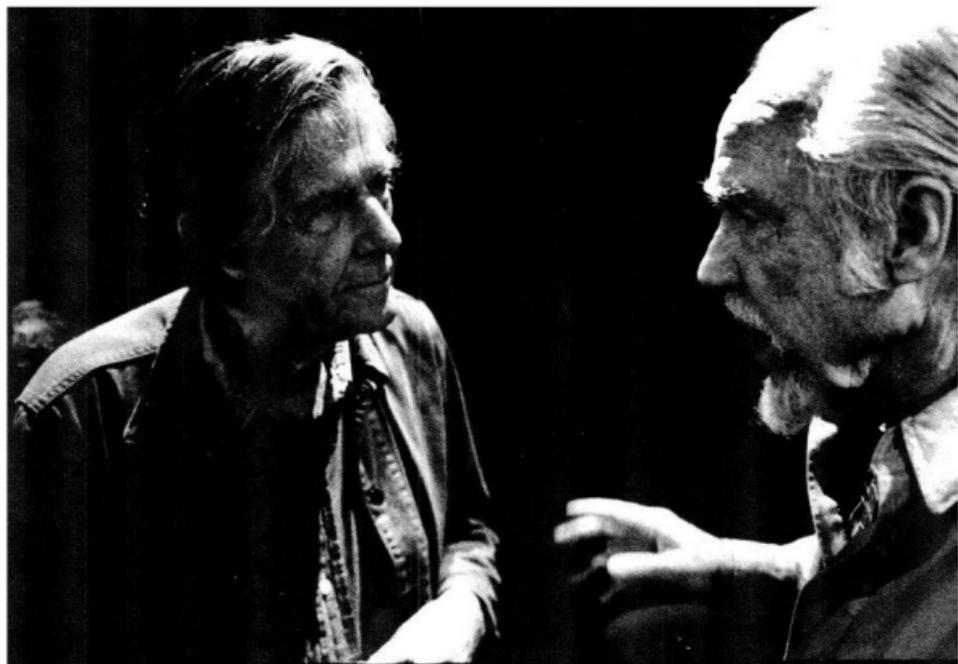
¿Qué me dices de la música electrónica? ¿Has pensado en componer alguna vez de este tipo?

■ ¡Por supuesto! De hecho antes de empezar con los Estudios, estuve pensando en componer música electrónica. Pero lo abandoné porque tengo mucho más control temporal con estos pianos, que cualquier compositor de música electrónica con sus aparatos. Me refiero a que la mayoría de ellos no están interesados en la cuestión temporal, en la entonación y calidades de los sonidos, ni en los efectos ambientales; bueno, no quiero decir que esta música no sea interesante, sólo que a mí no me interesa demasiado. Siempre he pensado en que la posibilidad de obtener algo similar con los rollos, con toda la gama de sonidos de la música electrónica, sería lo máximo para mí; sin embargo, la mayoría de los compositores de música electrónica no están interesados en ello.

Una de las cosas agradables de tu música es precisamente que está hecha en un piano, por todo lo que esto significa; no sólo porque es un instrumento normalmente tocado por humanos, sino que los sonidos son, para mí, mucho más excitantes que los electrónicos. Quizá se deba a que existen tantas posibilidades –todas ellas son exploradas en muchas de las piezas– de manera que llegan a aburrirnos los sonidos y creo que las relaciones temporales no están muy bien trabajadas.

■ La cuestión temporal es otro factor, pero me refiero sólo al timbre de los sonidos, eso es ilimitado en realidad. Te platicué la historia de una flauta y la gente lo objetaba porque la flauta no tenía el sonido sibilante que le imprime un flautista, bueno, ¡pues incluyeron el silbido! Puedes poner lo que quieras, hasta el rasgueo del arco del violín. Los sonidos son ilimitados y, bueno, eso es correcto, excepto que... pienso que tienes razón, aunque hay algo en la música electrónica que no podría calificar.

Tomado de la revista *Siempre!*, no. 1297, México, mayo 3, 1978.



# A Long Letter

John Cage

the musiC  
yOu make  
isN't  
Like  
any Other:  
thaNk you.

oNce you  
sAid  
wheN you thought of  
musiC  
you Always  
thought of youR own  
never  
Of anybody else's.  
that's hoW it happens.