

## La pianola explosiva de Nancarrow

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

*El 24 de agosto de 1997 murió Conlon Nancarrow en la ciudad de México. Poesía y Poética no rinde —una vez más— a la obra inusitada de este compositor que, en la más intransigente soledad, dedicó más de cuarenta años a la exploración de un territorio musical que puede considerarse ya una más de las valientes y definitivas revoluciones que el siglo XX ha aportado al desarrollo de la música occidental. En un número anterior de nuestra revista (16, Verano de 1994) presentamos diversos testimonios —artículos, comentarios, entrevistas, fotografías y poemas— sobre la importancia de los estudios para pianola de Nancarrow y sobre la ejemplaridad, como artista, de quien los concibió y realizó. Hoy ofrecemos un comentario sobre su música escrito, significativamente, por uno de los poetas contemporáneos que con más entusiasmo ha seguido y celebrado los avances que la música y la poesía han hecho en términos de ruptura y desarrollo de nuevos lenguajes. La obra de Nancarrow no dejará de imponerse tarde o temprano a la admiración general. Poesía y Poética desea que ese reconocimiento se realice lo más pronto posible.*

Nueva, novísima, es la música del viejo Conlon Nancarrow, nacido en 1912 como John Cage, quien lo admira tanto que escribió este mesóstico alabando la originalidad de sus creaciones:

the musiC	tu músiCa
yOu make	nO
isN't	tieNe
Like	simiLitud
any Other	cOn
thaNk you.	ninguNa
oNce you	alguNa
sAid	vez me decíAs:
whEN you thought of	cuando pieNso en la
musiC	músiCa
you Always	pienso en la míA
thought of youR own	siempRe
neveR	nunca en la de otR
Of anybody else's	O.
that's hoW it happens*	así sUcede.**

Lo que daría en portugués —excluida la última línea (“es así como ella sucede”) que no se puede traducir en el mesóstico sin perder la “W” — más o menos lo siguiente:

a músiCa  
 que vOcê faz  
 Não é  
 igual a  
 nenhuma Outra:  
 Nós lhe agradecemos.

\* Reproducido en *Empty Words* (*Palabras vacías*, 1979).

Não faz muito  
você fAlou que  
quaNdo pensava en  
músiCa  
pensAva sempre  
na sua própRia  
sem pensaR  
na dOs outros.  
that's hoW it happens.

Esta admiración es compartida por Gyorgi Ligeti quien, en una carta de 1981 a Charles Armirkhanian, hizo un inmenso elogio del compositor: “El último verano, encontré en un negocio parisino los discos con la música de Conlon Nancarrow (volúmenes 1 y 2). Los escuché y quedé entusiasmado. Esta música es el gran descubrimiento desde Webern y Ives... ¡algo grandioso e importante para toda la historia de la música! Su música es tan extraordinariamente genial, agradable y perfectamente construida pero al mismo tiempo emotiva... para mí es la mejor música de cualquier compositor vivo que se hace hoy”.

Arthur Nestrovsky, a quien debo el conocimiento de este compositor tan especial, y tan especialmente alabado, acaba de escribir en el periódico *Zero Hora* de Porto Alegre un excelente artículo sobre él —creo que, además, es el primero publicado en nuestro medio.

No se sabe gran cosa de la vida de Nancarrow. Nació en Texarcana, Arkansas (EUA). Estudió música en Cincinatti y en Boston con Walter Piston, Nicolas Slonimsky y Roger Sessions. En 1937 luchó en España contra Franco, en la “Lincoln Brigade”. Al regresar a los Estados Unidos en 1939, sufrió persecuciones políticas por parte del gobierno norteamericano, y en 1940 terminó por trasladarse a la ciudad de México, donde vive hasta hoy. En 1956 se hizo ciudadano mexicano.

La revelación de Nancarrow tuvo lugar en los años 80, cuando su obra comenzó a aparecer en disco en los Estados Unidos, en donde hizo su primera presentación en concierto recién en 1981,

\*\* Versión al castellano de Enrique Flores.

después de casi 40 años de exilio. Según Amirkhanian, que está editando la obra completa de Nancarrow en disco, tal presentación en San Francisco, a la cual Nancarrow asistió como invitado de honor de la *New Music America '81*, fue saludada como su “regreso a casa” y tuvo gran repercusión en todo el país. En agosto de 1982 volvió a ser invitado para participar, con John Cage y Lou Harrison, en el 20º Festival de Música Cabrillo en California. El mismo año, Nancarrow conmemoraría sus 70 años con un viaje a Europa, ejecutando sus obras en varias ciudades de Austria y de Alemania y, finalmente, en el famoso IRCAM de París, el Instituto de Música del Centro Georges Pompidou, dirigido por Pierre Boulez.

Curiosamente, casi toda la obra originalísima de Nancarrow está concebida para un único *instrumento*: la pianola. Por más increíble que parezca, él consigue extraer las más insólitas y matizadas combinaciones de los rollos mecánicos: verdaderas cascadas sonoras, en ritmos y tiempos imprevisibles y, algunas veces, imposibles para la ejecución humana, pero que no suenan inhumanos, cerebrales o artificiales sino cargados de vida y emoción, provocativos y enérgicos. Tal vez en esto haya contribuido su experiencia con el jazz y la música popular, pues él tocaba trompeta en la década del 30 y sus primeros estudios para la pianola, en 1949, fueron una serie de piezas derivadas del “blues” y del “boogie-woogie”.

La gran ventaja de la pianola —afirma Arthur Nestrovsky en el artículo mencionado— reside en el hecho de que, una vez grabado el rollo metálico con precisión para que reproduzca las ideas sonoras del compositor, desaparece el problema de la interpretación. Altas velocidades, cambios graduales de pulsación, superposición de pulsos independientes, arabescos vertiginosos: para la pianola todo es tan fácil como la melodía más trivial. Nancarrow aprendió a marcar los rollos metálicos y luego inventó una máquina accesorio que permite “ejecutar” cambios continuos de pulso (aceleraciones y desaceleraciones continuas) y no los cambios graduales que permite una máquina común. Luego, modificó los martillos de sus dos pianolas para obtener una sonoridad más precisa, menos pianística, más próxima a los instrumentos de percusión. Después del proceso de composición propiamente dicho, la marcación de los rollos metálicos de una

pieza puede llevar hasta nueve o diez meses de trabajo diario (para marcar cinco minutos de música...).

Enfatizando la distinción musical entre ritmo y tiempo o pulso (la velocidad real en que un ritmo es ejecutado), Arthur Nistrovsky cita una frase de una entrevista de Nancarrow que es extremadamente auto-definidora: “Mi música se mueve a través de choques de tiempo”. Al contrario de la música de Scelsi, que conduce a la meditación y a la interiorización, la de Nancarrow, no menos hipnótica, es una fuente ininterrumpida de estímulos dinámicos sobre el organismo, ya que actúa por alternancias, superposiciones y conflictos de ritmos y pulsos.

Nistrovsky recuerda el interés mostrado por Henry Cowell, el inventor de los “clusters” pianísticos —ya en 1930 en su libro teórico *New Musical Resources*— en las posibilidades de la pianola. Convendría acentuar que Stravinski no dejó de hacer una pequeña incursión en esa área con su “Estudio para pianola”, compuesto en 1917 y estrenado en el Aeolian Hall de Londres en 1921. El breve *divertissement* stravinskiano puede ser oído, al lado de obras mucho más consecuentes —como las ácidas y percusivas *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* de 1914 y la *Canción del ruiseñor* de 1917—, en uno de los bellos discos de la serie Boulez/Stravinski de la RCA (ARLI-4453, editado en 1982).

No es un despropósito traer a cuento aquí la predicciones e inyectivas de Ezra Pound en contra del piano (llamado desdeñosamente “pye-ano”) y a favor de Georges Antheil (el autor del polémico *Ballet Mécanique* de 1926) y de la “música de la máquina”.

The pianola ‘replaces’  
Sappho’s barbitos

La pianola “sofoca” el barbito (o laúd) de Safo, decía el poeta, en la *persona* decadentista de Hugh Selwyn Mauberley en 1920.

En la serie de artículos sobre música que escribió por esa época y que fueron después reunidos en el volumen *Antheil y el tratado de la Armonía* (*Antheil and The Treatise on Harmony*, Paris, 1924), en gran parte influenciados por los experimentos y por las anotaciones del joven Antheil, el conocedor de música Pound toca muchos problemas que le interesarán a la música del futuro: “la

descomposición del átomo musical” (Stravinski y Antheil), la música del espacio-tiempo con el factor tiempo afectando las relaciones espaciales, la exploración de la naturaleza percursora del piano y la música de la máquina (“machines are musical”).

La pianola no escapa a sus reflexiones: “Técnicamente, Antheil descubrió la Pleyela y la liberó de la ignominia: ahora es un instrumento, no una pobre imitadora del piano”, afirma Pound. Y dice además: “Preveo, tal vez no muy infundadamente, el día en que el piano será como el trolebús, al cual apenas se parece, y el pianista será como el maquinista, por lo menos en tanto el lugar de la música sea la sala de concierto. Pero el instrumento sobrevivirá entre nosotros pues existe la pianola, y si, por algún tiempo, es necesario entrenar acróbatas para tocar Bach-Busoni en los discos de pianola, seguramente la invención humana llevará a un medio —y ya lo descubrió— para hacer discos directamente. El compositor futuro hará su obra no con una pluma sino con una pinza” (“not with a pen but a punch”). Y continúa: “El futuro de la música de piano está en el jazz y podemos esperar un aparato mucho más ruidoso y más variado, con conexiones para el xilofón, el silbato y el gong en las octavas agudas y con sólidas barras de hierro en los bajos. El nuevo y próximo implemento, hacia el que nos llevan estos cambios, presentará muchas más ventajas sobre el *pye-ano* que el original pianoforte sobre sus antecesores”.

R. Murray Schafer, el organizador del libro *Ezra Pound and His Music (The Complete Criticism, 1977)* que contiene los escritos poundianos sobre música, aclara que originalmente Antheil pretendía orquestrar su *Ballet Mécanique* para 16 pianolas, pero tuvo que abandonar la idea frente a la inviabilidad de resolver el problema de la sincronización. Aun así, llegó a preparar una versión para una sola pianola, que fue presentada en la sala Pleyel, con la asistencia de James Joyce, Sylvia Beach y Robert McAlmon.

Otro estudioso de los aspectos musicales de la personalidad de Pound, el compositor Ned Rorem, en su artículo “El músico Ezra Pound” (que sirvió de prefacio a una nueva edición del *Tra-tado de Armonía* del poeta) tuvo la sensibilidad de asociar sus anotaciones fragmentarias a los pronunciamientos idiosincráticos de Ives y a los diarios no-ortodoxos de Cage. Rorem —que como compositor parece bastante conservador— muestra haber conocido la música de Nancarrow por azar. En su estudio “Para dón-

de va la música”, incluido como el anterior en *Music and People* (1968), habla de un encuentro con Aaron Copland que terminó “con una audición de cintas grabadas de un tal Conlon Nancarrow, un norteamericano exiliado en México que desde la década del 30 compone trabajosamente en rollos de pianola con impresionantes resultados...”

Y así volvemos a nuestro tema principal. Hasta 1981, Nancarrow completó 44 estudios para pianola. Con la publicación en 1984 del 4º volumen en disco de estos estudios (1750 Arch Records S-1798), quedó documentada toda su producción del período anterior a 1977. Se prometen otros nuevos. Cabe preguntar: ¿cuándo será que nuestras casas de grabación, que para nuestra vergüenza todavía no tienen ni una obra de Cage registrada en disco —record de desinformación realmente notable—, asumirán el riesgo de servir a nuestro público el bizcocho fino de Nancarrow?\*

1985

\* Referencia a la frase del escritor vanguardista Oswald de Andrade quien solía referirse a su obra con este juego de palabras: “La masa comerá el bizcocho fino que yo fabrico”. (N. del T.)