

# La eclosión del *ragtime*. Una investigación fenomenológica del Estudio no. 40a para pianola de Conlon Nancarrow

***Erik Christensen***

*Investigador en musicología y musicoterapia.  
Universidad de Aalborg, Dinamarca.*

***Lise Christensen Bjerno***

*Músico profesional, director y compositor*

***Sinopsis.*** Investigación fenomenológica del Estudio No. 40a para piano mecánico de Conlon Nancarrow, con un método de escucha experimental elaborado por los autores. Dicho método se basa en planteamientos de las aproximaciones fenomenológicas de Don Ihde, Thomas Clifton y Lawrence Ferrara. En la situación experimental, los autores escuchan múltiples veces la misma pieza de música, dirigidos por distintos enfoques de audición que varían intencionalmente. Después de cada audición describen sus observaciones y reflexiones. En este trabajo se explican el método y sus fundamentos, se exponen las observaciones y reflexiones de los investigadores y se discuten brevemente los resultados en relación con un análisis de la partitura.

***Palabras clave:*** Nancarrow, piano mecánico, fenomenología, hermenéutica, escucha musical, tiempo musical, espacio musical

La fenomenología es un medio que ayuda a observar y exponer aspectos inadvertidos del mundo. Al desvelar la riqueza y complejidad de la experiencia sensorial, la indagación



fenomenológica tiende a provocar una sensación de asombro. En lo que hace a la descripción fenomenológica de la música, la fuente primaria es la escucha.

El presente trabajo emplea un método experimental de escucha fenomenológica elaborado por los autores.<sup>(1)</sup> En la escucha experimental, dos personas escuchan sistemáticamente una pieza breve de música numerosas veces para describir sus observaciones y hacer una reflexión posterior.

### Información general<sup>(2)</sup>

La fenomenología investiga la experiencia del mundo desde la primera persona. Algunos antecedentes centrales para la indagación fenomenológica de la música son los trabajos de Don Ihde, Thomas Clifton y Lawrence Ferrara. Desde modos muy distintos, los tres investigadores han hecho contribuciones importantes a la fenomenología musical, teniendo como base las diferentes investigaciones filosóficas de Edmund Husserl, Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty.

La fenomenología no es un sistema terminado, sino una práctica en evolución que busca integrar sus observaciones a partir del enfoque que generan las reflexiones sobre la naturaleza de la experiencia sensorial. La fenomenología no se basa en la introspección, sino que la conciencia que investiga se abre al mundo, se dirige a los objetos y a las manifestaciones de éste; así, la presencia del cuerpo y las sensaciones corporales se conectan fundamentalmente al mundo.<sup>(3)</sup>

---

1 Christensen, E. Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience. Tesis doctoral, Universidad de Aalborg, Dinamarca, 2012. Disponible en <https://www.mt-phd.aau.dk/phd-theses/>

2 Este párrafo presenta un resumen del capítulo Music Phenomenology: A Tool for Describing the Listening Experience, en Christensen, 2012 idem.

3 Clifton 1983, Ihde 1976, Merleau-Ponty 2002.



En su innovador libro *Escuchando y voz. Una fenomenología del sonido –Listening and Voice. A Phenomenology of Sound* (1976)–, Don Ihde presenta estrategias para establecer una fenomenología de la escucha. Ahí declara que el objetivo de la fenomenología es recuperar y apreciar la plenitud, riqueza y complejidad de la experiencia sensorial. Con el fin de abordar este objetivo, el oyente musical puede proponer preguntas directrices a la experiencia musical en una sucesión de audiciones repetidas que varían el enfoque de la atención consciente. Este procedimiento ofrece una secuencia de variaciones fenomenológicas cuyo objetivo es proporcionar a la búsqueda un rico conjunto de observaciones y reflexiones.

Ihde describe dos tipos de fenomenología, la primera basada en Husserl y la segunda basada en Heidegger. La primera es una fenomenología de presencia que se encamina a comprender “las cosas en sí mismas”,<sup>(4)</sup> e intenta deshacerse de las creencias cotidianas y los presupuestos personales para así centrarse en describir aspectos y estructuras inadvertidos del flujo musical. En este proceso, la comparación y la verificación intersubjetiva son importantes. El segundo tipo de fenomenología tiene por objeto interpretar las observaciones del primer tipo de fenomenología en un contexto existencial y cultural donde, según afirma Heidegger, “el sentido de la descripción fenomenológica como método reside en la interpretación”.<sup>(5)</sup>

Ihde discute la experiencia musical del tiempo en relación con el estudio de la conciencia del tiempo de Husserl. Cuando percibimos eventos en el mundo no percibimos cada evento como un *ahora* aislado, sino como parte de una continuación dentro de un *campo de presencia*, término que refiere a un continuo que se modifica constantemente; es decir, que cada

---

4 Husserl 1901, p. 7

5 Heidegger 1962, p. 61

ahora se convierte en pasado.<sup>(6)</sup> Por ejemplo, escuchamos una melodía como una continuidad, donde cada altura está conectada con las que el anteceden y las que le siguen. Bajo dichas perspectiva, Husserl describe la conciencia del pasado inmediato como *retención*, y la conciencia del futuro venidero como *protención*. El oyente atento puede modificar su enfoque temporal deliberadamente al escoger una mirilla estrecha, mediana o ancha, y concentrarse en un evento exacto, en una evolución temporal limitada o en una extensión de conciencia temporal más amplia.

Thomas Clifton presentó su propia estrategia para establecer una fenomenología de la música en el artículo “La música como objeto constituido” –“Music as constituted object” (1976)– y en *Música como se escucha. Un estudio sobre fenomenología aplicada –Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology* (1983)–, publicado cinco años después de su muerte prematura.

El punto de partida de Clifton es que la realidad de la música está constituida por la experiencia sensorial del oyente, basada en las acciones de su cuerpo en relación con su escucha. En la línea de Merleau-Ponty,<sup>(7)</sup> Clifton dice que la percepción es una experiencia basada en el cuerpo que integra cualidades auditivas, visuales y táctiles.

Mientras que la escucha musical ordinaria favorece a menudo la recepción pasiva, la escucha fenomenológica es un proceso activo e ininterrumpido cuyo objeto es el de revelar posibilidades a la conciencia. Clifton demuestra este planteamiento en una descripción fenomenológica de la primera de las *Bagatelas para cuarteto de cuerdas, op. 9*, de Anton Webern, y añade que el enfoque intencional del oyente puede equivaler a “una

---

6 Husserl 1928/1964

7 Merleau-Ponty (2002)



posesión, un interés, un proyecto, una relación, una forma o un problema.”<sup>(8)</sup>

*Música como se escucha*, libro pionero, presenta un número notable de descripciones y análisis fenomenológicos de música de varios siglos, desde el canto gregoriano hasta Bartók, Berg y Ligeiti. Según Clifton, si un oyente se decide a hacer dicho tipo de análisis puede llegar a percibir cualquier sucesión de sonidos como música. Por consiguiente, Clifton atribuye una gran importancia a las cualidades sensoriales que caracterizan a todo tipo de sonido, como pueden ser el timbre, la gestualidad, la dinámica, la textura o la duración. Su propuesta es que la verdadera escucha musical exige atención y compromiso totales, lo que a su vez implica percibir, interpretar, evaluar y sentir. Señala que los constituyentes básicos de la música son el tiempo, el espacio, el movimiento y la emoción.

Clifton adopta la descripción de Husserl de la conciencia del tiempo como un campo de presencia que incluye a la retención, al ahora y a la protención, además de subrayar que la experiencia del tiempo se deriva de la percepción de dos factores, el cambio y el movimiento. La propia escucha musical evoca múltiples experiencias de cambio y movimiento tales como inicio y final, continuidad e interrupción, aceleración y deceleración, o expansión y contracción.

De acuerdo con la filosofía de la percepción de Merleau-Ponty, Clifton dice que la escucha musical evoca cualidades espaciales de la experiencia, como alto y bajo, lejos y cerca, detrás y delante, a un lado y al otro. En sus descripciones, Clifton visualiza el espacio de percepción musical como una dimensión tridimensional que involucra líneas, superficies, texturas, masas de sonido y profundidad. Para Clifton resulta inseparable el

---

8 Clifton 1976, p. 74

espacio del movimiento musical, siendo este último relevante en música al estar relacionado con actividades conocidas por el cuerpo, como gestualidad, ascenso y descenso, acercamiento y alejamiento, reposo y tensión.

En el artículo “La fenomenología como una herramienta para el análisis musical” –*Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* (1984)–, Lawrence Ferrara introduce un método que deviene un modelo práctico para la investigación fenomenológica sistemática de la música. Ferrara propuso un procedimiento sencillo para la escucha reiterada, alternando entre escuchas abiertas o libres, escuchas de la música en sí misma y escuchas orientadas a la detección del sentido musical.

En la escucha abierta se atiende a la música sin directrices o cuestionamientos y se añade una descripción reflexiva. La audición orientada a la música en sí misma se concentra en la descripción atenta y detallada de los elementos musicales y sus conexiones, por lo cual corresponde a la primera fenomenología, husserliana. La audición que busca encontrar el sentido busca interpretaciones adecuadas de los elementos musicales y corresponde a la segunda fenomenología, heideggeriana.

Para desarrollar su procedimiento, Ferrara escuchó el *Poema electrónico* (1958) de Edgar Varèse trece veces y describió su experiencia después de cada escucha. Sus descripciones incluyen emociones, movimiento, gestualidad, espacio, relaciones temporales y cualidades táctiles. Los objetivos de Ferrara eran aplicar la descripción fenomenológica como alternativa de otros tipos de análisis musical y hallar una vía hacia la posible construcción del sentido en la música, en conformidad con la declaración de Heidegger (1962), de que el sentido de la descripción fenomenológica reside en la interpretación.



## Proyecto de escucha experimental

Con base en las fenomenologías de la música de Ihde, Clifton y Ferrara, los autores de este texto –EC y LCB– hemos elaborado un método de escucha experimental. El método adopta la propuesta de Clifton de que el tiempo, el espacio, el movimiento y la emoción son los componentes básicos de la experiencia musical. Recogemos también el procedimiento de escucha reiterada de Ferrara y la separación de Ihde de dos tipos de fenomenologías, una descriptiva y una interpretativa, y además, la estrategia fenomenológica propuesta por este último autor.

En *Escuchando y voz –Listening and Voice (1976)–*, Don Ihde introdujo un planteamiento metodológico para la fenomenología de la escucha, pero no proveyó de ejercicios ni ejemplos. Su siguiente libro *Fenomenología experimental –Experimental Phenomenology (1977)–*, orientado a la fenomenología visual, incluyó ejercicios prácticos y las siguientes reglas para la práctica fenomenológica:

- Atender a los fenómenos como aparecen y se muestran en sí mismos
- Describir, no explicar
- Pensar en todos los fenómenos como igualmente auténticos
- Realizar variaciones fenomenológicas, aplicando a los objetos varios modos de enfoque
- Reflexionar sobre el proceso que produce la experiencia

Nuestro proyecto de escucha experimental integra planteamientos de los dos libros de Ihde, así que investigamos las aplicaciones de las variaciones fenomenológicas en la escucha musical conforme a sus reglas.



Como objeto de estudio para nuestra investigación escogimos tres piezas musicales muy diferentes, el *Bosquejo húngaro No. 1, Una noche en la aldea* (1931) de Bela Bartok, el solo de saxofón *Body and Soul* (1939) de Coleman Hawkins, y la *Bagatela para cuarteto de cuerdas op. 9 no. 1* (1913) de Anton Webern. Seleccionamos estas obras debido a la riqueza de sus cualidades musicales y porque posibilitan múltiples observaciones. En particular, elegimos la pieza de Webern para sumarnos o sumarla a la descripción hecha por Clifton en 1976.

Para desarrollar este método realizamos sesiones de variación fenomenológica que consistieron en escuchar una pieza musical un número de veces ilimitado, guiados por el enfoque de la audición intencionalmente variada, aspecto que fue corroborado de forma intersubjetiva entre nosotros. Las aproximaciones que adoptamos incluyeron los tres tipos de escucha ya mencionados: la audición abierta, la audición descriptiva enfocada en la música y la audición hermenéutica interpretativa.

En la audición abierta hicimos una escucha sin enfoque o directriz particular. La audición enfocada en la música fue dirigida por preguntas o tareas específicas orientadas hacia lo siguiente:

- *características temporales* tales como velocidad, ritmo y pausas,
- *características espaciales* como registros y densidad, y
- *características espacio-temporales* como movimiento, dirección, contorno melódico y modo o tipo de crecimiento

La escucha hermenéutica fue dirigida por datos que fomentaron la interpretación de la música, como el título de la obra, la sugerencia de un contexto o una pregunta específica.



Antes de una sesión, EC escuchó las piezas musicales varias veces para hacer observaciones preliminares y planear de manera provisional una serie de preguntas y tareas. En una sesión EC y LCB escuchamos aproximadamente veinticinco veces y en cada ocasión se anotaron observaciones, reflexiones y comentarios.

El resultado de este ejercicio fue una apropiación progresiva de la música, una descripción acumulada de ésta en sus detalles y en su totalidad, una serie de reflexiones sobre el proceso variable de escucha, así como el planteamiento de una amplia colección de preguntas y tareas específicas para investigaciones futuras. Christensen (2012) provee informes detallados de las sesiones y el proyecto en general.

### **Escucha experimental del *Estudio No. 40a* de Conlon Nancarrow**

Los discos compactos de Wergo de los *Estudios para piano mecánico* de Conlon Nancarrow documentan la abundante variedad de su producción musical, que abarca estructuras sencillas como patrones métricos, cánones a dos voces, estudios en el estilo del jazz o el blues, así como texturas complejas de ritmo, polifonía y masas de sonido. Para la grabación, todos los estudios fueron tocados sólo en uno de los dos pianos mecánicos Ampico que poseía Nancarrow, que era el que tenía los martinetes recubiertos de pedazos de cuero para producir un sonido claro y distintivo, aunque no demasiado ruidoso para el oyente.<sup>(9)</sup>

Después de escuchar los sesenta y dos estudios grabados elegimos uno de los más complejos, el *Estudio No. 40a*, que provee un amplio material para la investigación fenomenológica.

---

9 Amirkhanian, 1990

Ese estudio muestra la inventiva y la atención respecto a la forma musical del compositor, además de las cualidades más destacadas del piano mecánico, lo que incluye el control preciso del ritmo, las sonoridades vivas en registros contrastantes, los distintos ataques y la velocidad extrema. El *Estudio No. 40a* es fascinante, desafiante y divertido.

Nuestras descripciones no buscan proveer un mapa completo de la pieza de Nancarrow. En cambio, reportamos en ellas la vivencia de escucha de la obra musical. El informe incluye descripciones musicológicas, interpretaciones hermenéuticas y asociaciones con el mundo interno de los observadores. Proponemos que nuestras observaciones contribuyan a clarificar algunos de los elementos ahí presentes, como estructuras, cualidades e impacto de la obra.

En la preparación, EC escuchó aproximadamente quince veces el *Estudio* para recoger observaciones de primera mano, posibles preguntas y tareas de escucha. Además, dividió la pieza en secciones breves para facilitar su retención en la memoria de trabajo y la descripción detallada de sus características musicales. Después, LCB y EC escucharon la pieza entera y las secciones distintas en múltiples ocasiones. Este periodo de preparación dio lugar a las siguientes observaciones y preguntas:

*Observaciones generales:* Gran actividad y variedad. Música intensa y abrumadora. El flujo musical general parece laberíntico e imprevisible. Inicio abrupto, alturas que se sostienen, *glissandi*, ritmos, gestos, armonías. Patrones tipo *ostinati* en el registro grave. *Tempi* rápidos. Movimientos frenéticos en el registro agudo.

*Preguntas o indicaciones enfocadas a la música:* Observar registros, timbres, patrones de ritmo, patrones de movimiento, simplicidad contra complejidad, transparencia contra densidad,



continuidad contra discontinuidad, simultaneidad de registros agudos y graves, prominencia temporal de algún registro.

*Preguntas hermenéuticas:* ¿la música evoca asociaciones a eventos, ondulaciones, interacciones, tipos particulares de movimiento, seres vivientes, voces, diálogos?

*Segmentación de la pieza para facilitar la observación y descripción de los elementos musicales:*

Criterios posibles para la división: eventos separados contra eventos simultáneos, registros predominantes –particularmente registros graves y agudos–, velocidad, movimientos característicos, patrones rítmicos, gestos. Después de escuchar la pieza múltiples veces, EC propuso las siguientes divisiones:

Introducción	0'00 - 0'28	Eventos individuales separados por pausas breves. Final: ritmo específico en el registro grave
Sección 1	0'28 - 1'36	Cambio de eventos individuales a eventos simultáneos
Sección 2	1'36 - 2'17	Patrones tipo <i>ostinati</i> en el registro grave. Final: solo en el registro bajo
Sección 3	2'17 - 3'09	Inicio con expansión de registro. Final: solo en el registro agudo, rápido
Sección 4	3'09 - 3'52	Inicio con <i>glissandi</i> prominentes, ascendentes y descendentes
Sección 5	3'52 - 4'30	Inicio con una intensificación prominente de ritmos rápidos

Tabla 1. Divisiones propuestas por ec del Estudio no. 40a de Nancarrow

Estas secciones denotan diferencias notables en sus rasgos musicales. Sin embargo, el flujo musical es primordialmente continuo, y sería posible seleccionar otros puntos de división.



### Primer día de escucha experimental

Observaciones y descripciones de **LCB** (a no ser que se indique lo contrario).

Preguntas de **EC**, respuestas de **LCB** (a no ser que se indique lo contrario).

### Pieza completa (audición abierta, dos veces seguidas)

*Descripciones enfocadas en la música:*

Imposible registrar la forma musical.

La música es exigente para el escucha.

Es una música muy insistente, manierista.

Casi ninguna pausa, sólo unas cuantas en la introducción.

Las pausas podrían mejorar la atención y dar alivio al escucha.

Una mezcla de estilos, incluyendo un *walking bass* y fragmentos de una melodía clásica.

En la introducción hay ataques fuertes seguidos de complejos sonidos que se sostienen.

La música parece como si fuera a terminar varias veces.

Justo al final aparece una especie de cadencia tonal.

Hay una fuerte impresión de cuerdas vibrantes.

Me pregunto cómo funciona el piano mecánico.

*Interpretaciones hermenéuticas:*

emergen formas o figuras geométricas como abanicos o la cola de un pavo real, o como perlas rodando.

Sonidos en abanico que pueden terminar en alturas que se sostienen.

Sonidos punzantes como agujas de una máquina de coser.

Mosquitos picando. Insectos con piernas delgadas y largas caminan encima de un techo de vidrio.

**EC:** *La viveza de la música me evoca recuerdos de rondas musicales o música de circo.*

*¿Oyes diálogos?*

No. Las capas no dialogan, permanecen individuales.

El bajo: ¡Quiero *ragtime*!

Güiro o arpa persistente, como si un niño pulsara sus cuerdas.

Rica variedad de efectos de cuerda, abiertos como abanicos.

Algo rueda o está siendo doblado.



Perlas en un cordel.

Cúmulos de sonido.

Cuatro capas de voces luchan ferozmente, pero no conversan: agujas de una máquina de coser, abanicos, ragtime en el registro grave, insectos en registro agudo.

Reflexión, **LCB**:

La falta de pausas largas impide en el silencio siguiente que tengamos la experiencia de recordar cómo dejamos atrás un sonido.

Esta observación fenomenológica es importante, pero no es posible aplicarla en esta pieza.

**Introducción (0'00 - 0'28).**

Eventos individuales separados de pausas breves.

Final: ritmo específico en el registro grave.

**Siete audiciones.**

*Audición enfocada en la música:*

Música amistosa con pausas, contrasta con el sonido insistente que aparece más adelante.

Sonidos sostenidos muy amistosos.

Inicia con breves *glissandi* que bajan y se dirigen a un acorde o tono que se mantiene por largo tiempo.

Después, acordes y alturas en staccato.

Más *glissandi* subiendo y bajando y ataques en *staccato*.

*Audición enfocada al instrumento:*

Imagino la cuerda gruesa en el instrumento físico.

El ataque contundente produce mucha resonancia y armónicos en la caja del piano.

Me pregunto cómo está construido el mecanismo de ataque.

*Audición hermenéutica:*

Sonidos repetidos como de ametralladora.

Danza emergente.

Al final de la introducción el ritmo se tropieza, como una persona que tropieza con un obstáculo y se lastima el tobillo.

**EC:** *Insectos aleteando.*

**Sección uno (0'28 - 1'36).**

Cambio de eventos individuales a eventos simultáneos.

**Ocho audiciones.**



*Audición enfocada en la música:*

Unas cuantas pausas al principio y una pausa breve hermosa en el 0:57".

Por lo demás, ningún reposo, actividad frenética, muchas intervenciones, difícil de retener.

*Glissandi* que suben al registro agudo, como flores abriéndose.

Numerosos *glissandi* se convierten en acordes sostenidos.

Suenan alturas en el registro medio, como fragmentos de *ragtime* que no tienen espacio para desenvolverse.

Sensación breve de una armonía de *ragtime*.

*Audición hermenéutica:*

Insectos gordos con patas metálicas bailando encima de un techo de vidrio.

La profundidad debajo es visible.

Sorpresa: un payaso emerge.

**EC:** ¿Dónde escuchas pasajes bellos?

Me gustan mucho las pausas.

También me gustan varios lugares donde los sonidos graves son sostenidos.

Sencillamente existen, permanecen como anclas profundas.

También, me atraen los *glissandi* abriéndose como flores hermosas.

**EC:** La escucha final fue un momento muy preciado para mí, porque cambió mi perspectiva de esta sección.

La impresión previa de una desconexión prolongada dio paso a una presencia áurea de sonidos suaves.

**Sección dos (1'36-2'17).**

Patrones tipo *ostinati* en el registro grave. Final: solo en el registro grave.

**Ocho audiciones.***Audición enfocada en la música:*

Hay una variación perpetua, una suerte de mezcla de unos pocos sonidos graves que crean cadenas de variaciones combinadas en distintos patrones.

*Audición hermenéutica:*

Me gusta esta sección.

Está bien balanceada.

Para mí, evoca una especie de mapa: un lago rodeado de algunos juncos, visto desde alto.

Los cuatro movimientos de *glissando* parecen flechas que apuntan a un



blanco, como un hilo conductor que muestra el camino y enfoca la atención.

Un pasaje de *clusters* de tono con intervalos ascendentes me recuerda la afinación de una guitarra, a lo que sigue una especie de melodía estroboscópica.

### **Pieza completa: Última audición abierta**

La música es como un montón de piezas de rompecabezas puestas unas encima de otras.

Fragmentos de *ragtime*, acordes de jazz, melodías, *walking bass*. Acordes tocados en grupos.

Progresiones de acordes que parecen familiares.

Impresiones tenues como sombras o sabores de especias que aparecen y desaparecen a toda prisa.

¡Si tuviera un gran lienzo, una brocha y muchos colores, pintaría esas estructuras!

### **Segundo día de escucha experimental**

#### **Pieza completa: Primera audición libre**

Las figuras musicales sobresalen más claramente ahora.  
Comienzo a sentirme muy familiarizado con esta música.

Me doy cuenta de que es una composición y no sólo sonidos arremolinándose.

Es evidente que la música presenta ideas bien balanceadas y divertidas.

Oigo expansiones interesantes del registro medio hacia los registros agudo y grave.

Emergen melodías breves.

Parece que la música se mueve en patrones de puntos fijos definidos por ciertas alturas salientes.

Los movimientos de *glissandi* ascendentes y descendentes parecen sistemáticos.

#### **Sección tres (2'17-2'09).**

Inicio con expansión de registro.

Final: solo en el registro agudo, rápido.

#### **Nueve audiciones.**

*Audición enfocada en la música:*

Gran variedad y diversidad, difícil a retener.

Ritmos burlones, intervalos y acordes fugaces.

Una tercera menor sobresale en el registro medio.



Bajo insistente que muestra quizás su propio ritmo o metro.

*Accelerando*, melodía bajo una luz estroboscópica.

*Ragtime* en lo alto.

**EC:** ¿Qué pasa en los diferentes registros?

Una expansión desde el inicio hacia arriba y abajo, seguida por una breve melodía festiva, como una celebración.

Inmediatamente después, una multitud de abanicos en *glissando* comienzan a moverse hacia arriba y abajo.

Algunos abanicos terminan en una sola altura, otros en acordes, como flores abriéndose.

Los abanicos se expanden a los registros agudo y grave.

La mayoría son breves y unos cuantos de los descendentes son más prolongados.

*Última audición abierta:*

La música suena como un ragtime perturbado continuamente por estructuras mecánicas, como un disco compacto (CD) saltando. En la última mitad aparece una fuerte sensación de melodía tonal y de *ragtime*.

La música se mueve hacia el registro agudo, y por fin el bajo se da por vencido.

El final en *staccato* de esta sección suena como un híbrido entre mosquitos que pican y una máquina de coser.

**EC:** O como rápidos colibríes.

**LCB:** No, los colibríes no pican.

### Sección cuatro (3'09-3'52).

Inicio con *glissandi* prominentes, ascendentes y descendentes.

### Ocho audiciones.

*Audición enfocada en la música y audición hermenéutica:*

Inicia de nuevo con una serie ascendente y rápida de perlas, acompañamiento de sonidos rápidos en registro alto.

Polirritmo que deja espacio para el *walking bass*. Ataques en *staccato* en diferentes registros.

Sonidos repetidos increíblemente rápidos.

Múltiples cambios de armonía.



**EC:** *¿Cómo percibes el cambio cuando el walking bass comienza?*

El *walking bass* y el acompañamiento se corresponden.

Los dos se arrastran hacia el registro medio, comparten e intercambian colores.

El estrato agudo es insistente, frenético, claro y luminoso.

El *walking bass* me provoca entusiasmo, es amistoso y lo recibo muy positivamente.

**EC:** *Estoy de acuerdo que el walking bass evoca un sentimiento agradable.*

**EC:** *¿Cómo es el desarrollo y la dirección global de esta sección?*

Una expansión prolongada de los registros hacia el final. Tengo una sensación placentera en la coordinación de las voces.

**Última audición abierta:**

**LCB:** *¡Preparéense y sujétense el cinturón!*

**EC:** *Sonidos parpadeantes, eventos increíbles.*

*Reflexión de EC:* **LCB** *ha descrito ahora movimientos diferentes*

*de glissando, como flores abriéndose, abanicos, flechas y series de perlas.*

**Sección cinco (3'52-4'30).**

Inicio con una intensificación prominente de ritmos rápidos.

**Seis audiciones.**

*Audición Hermenéutica:*

En el inicio de esta sección el sonido es bastante feo, como una locura frenética.

Como si todos los alumnos de una clase de música tocaran al teclado al mismo tiempo.

**EC:** *¿Escuchas una forma global en el movimiento de la masa sonora?*

En medio de la sección la locura se detiene, una línea parece estar dibujada y comienza la integración de los elementos: los abanicos hacia arriba y abajo, *staccato*, registros medio y grave.

Por fin, aparece una breve cadencia.

**EC:** *¿Oyes un cambio global en el timbre? Sí, un movimiento hacia una sonoridad más oscura, y después el espectro sonoro se expande de nuevo.*

El sonido gana belleza mientras se mueve hacia abajo.



Experimento una cimentación, sustancia, densidad y peso.

Después de la oscuridad vuelve el *walking bass* que reúne los elementos diferentes antes de la cadencia final.

**EC:** *Ahora escucharemos la introducción y las cinco secciones una por una.*

*Por favor, describe cada sección en una frase.*

**Introducción:** Los avances de una película de La pantera rosa.

**Primera sección:**  
Un zoológico tropical.

Flores silvestres, el sonido de insectos caminando sobre vidrio, reptiles secos.

**Segunda sección:**  
Ahora veo todo desde abajo. Soy el bajo. Nunca había experimentado esto antes.

**Tercera sección:** Una mezcla del museo de cera de Tussaud y una escena de una película de James Bond, donde Bond está preparando un duelo contra un enano en un salón lleno de espejos.

Imágenes de muñecas mecánicas haciendo movimientos raros.

Objetos inanimados distraen la atención al moverse y hacer ruido.

Siento que hay peligro de que alguien me dispare desde atrás.

**Cuarta sección:** Los elementos se empiezan a conjuntar en algo que hubiera querido escuchar más a menudo.

Aprecio que la música se integre con elementos poco familiares.

Es música simplemente emocionante.

La eclosión final del *ragtime*.

**Quinta sección:** ¡Viva Fats Waller!<sup>(10)</sup>

**Última audición abierta de la pieza completa**

**LCB:** *Has elegido una gran pieza de Nancarrow.*

¡Divertida y fácil de entender!

Tengo ganas de escucharla otra vez.

**EC:** *Parece nueva ahora, y mucho más breve.*

---

10 Uno de los grandes pianistas en la historia del swing y del stride piano.



## Reflexiones

El progreso de nuestras observaciones muestra una transición gradual desde una experiencia inicial abrumadoramente imprevisible hasta la adquisición de una familiaridad con los detalles de la música, la serie de eventos, relaciones y desarrollos que la conforman. Nuestros reportes indican que la audición acumulada implica un proceso de aprendizaje. La exposición continua y los distintos tipos de retenciones en la *memoria de trabajo* tienen como resultado la retención en la *memoria de largo plazo*. Además, la familiaridad creciente permitió una apreciación musical mejorada. Un efecto colateral de la retención a largo plazo es el riesgo de que la música forme un “gusano auditivo” (*earworm* en inglés)<sup>(11)</sup> que se asoma espontáneamente para distraer la conciencia cotidiana.

Consideramos adecuado llamar la atención a un enfoque diferente de la pieza de Nancarrow, el exhaustivo libro publicado por Kyle Gann (1995). En este libro, Gann presenta una explicación matemática de la estructura del *Estudio No. 40a*, así como un análisis meticuloso de la partitura, más detallado que nuestro planteamiento fenomenológico.<sup>(12)</sup> Ingeniosamente, Kyle Gann señala que esta pieza es un canon de *tempi*, donde las voces en juego tienen velocidades diferentes.

En el *Estudio No. 40a*, la proporción de *tempi* es particularmente compleja, está definida matemáticamente como la proporción entre dos números irracionales. En nuestras audiciones no percibimos el canon, pero la intrincada estructura temporal provee una explicación posible de la experiencia fenomenológica de complejidad e imprevisibilidad referida.

---

11 Término que se refiere a las imágenes mentales musicales involuntarias, piezas que reproducimos continuamente a nivel mental sin aparente razón debido a una alta exposición.

12 Gann, K., pp. 173-174 y 200-207.

Kyle Gann señala una característica crucial en un canon de *tempi*, denominada *punto de convergencia*, donde las voces se alcanzan y se coordinan brevemente. El *Estudio No. 40a* termina justo en el punto de convergencia, así que la sensación de clímax ocurre en el final de la pieza. Esto es probablemente el origen estructural de nuestra observación de que la integración de elementos diferentes lleva a la cadencia final. LCB ha llamado este proceso “la eclosión final del *ragtime*”.

El *Estudio No. 40a* es complejo. Sin embargo, Nancarrow vislumbró una versión de mayor complejidad. Señalaba que la pieza puede tocarse en dos pianos en contrapunto. En esta versión el segundo piano comienza aproximadamente quince segundos después del primero. En el disco compacto de Wergo, la versión de dos pianos está grabada como *Estudio No. 40b*. Es verdaderamente divertida. A pesar de eso, no nos hemos aventurado a hacer una investigación fenomenológica de ella.

En las descripciones del *Estudio No. 40a*, LCB y EC relacionan su experiencia de belleza con sonidos mantenidos por cierto tiempo, acordes sonoros y patrones de sonido y ritmo en el registro grave. Además, LCB señala la belleza de las pausas breves en la introducción de la pieza. Parece que los dos encontramos placer en esa cimentación y la semejanza con la expresión humana en la música, como refugio de los ataques bruscos y la velocidad sobrehumana en los registros altos. Sin embargo, también disfrutamos de un paseo breve en una máquina rápida, con los cinturones de seguridad bien sujetos.

Una característica notable del proceso de audición es que la música puede de repente cambiar su apariencia y mostrar otro lado de su naturaleza. Esto sucedió en la primera sección cuando EC inesperadamente percibió “una presencia áurea de sonidos suaves”, y cuando LCB en la última audición de la



segunda sección relató que “ahora veo todo desde abajo. Soy el bajo. Nunca había experimentado esto antes”. Tales momentos se destacan al ser recompensas emocionales para la escucha prolongada, atenta y exigente.

Estamos tentados de escuchar la pieza de nuevo y hacer más preguntas. La investigación fenomenológica es un comienzo continuo que revela la riqueza de la experiencia sensorial y provoca una sensación de asombro. Invitamos a los oyentes interesados a emprender su propia investigación y comparar sus observaciones con nuestro informe.

### Limitaciones

El planteamiento fenomenológico puede generar una multitud de observaciones, pero no garantiza descripciones precisas de parámetros musicales. En particular, nuestras descripciones buscan solamente una clarificación de las coloraciones y progresiones armónicas subyacentes en la música. Sabemos que el estudio de las partituras es necesario para revelar los detalles y relaciones intrínsecas de la música de Nancarrow, como lo demuestra Kyle Gann (1995). De hecho, el *Estudio No. 40a* es sólo un ejemplo de la amplia producción del compositor. Las grabaciones de los 62 *Estudios* revelan una multitud de estructuras musicales, lo cual ofrece un material amplio para la indagación fenomenológica. Esperamos que este artículo pueda estimular futuras investigaciones de los *Estudios* de Nancarrow. ■

### Referencias

Amirkhanian, C. *Conlon Nancarrow*. Artículo en el cuadernillo del disco compacto, Wergo, WER 6908, 1990.



Christensen, E. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. Tesis doctoral, Universidad de Aalborg, Dinamarca, 2012. Disponible en línea en <https://www.mt-phd.aau.dk/phd-theses/>

Clifton, T. "Music as constituted object", *Music and Man* 2, 1976, p. 73-98.

\_\_\_\_\_. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1983.

Ferrara, L. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis", *Musical Quarterly* 70 (3), 1984, p. 355-373.

Gann, K. *The music of Conlon Nancarrow*. Cambridge, RU: Cambridge University Press, 1995.

Heidegger, M. *Being and Time*. Oxford, RU y Cambridge, EUA: Blackwell, 1962,

Primera edición en alemán, *Sein und Zeit*, 1927.

Husserl, E. *Logische Untersuchungen. Zweiter Theil*. Halle a. S., Alemania: Max Niemeyer, 1901.

Husserl, E. *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Bloomington: Indiana University Press, 1964; primera edición en alemán, 1928.

Ihde, D. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1976, segundo tiraje de la 2ª edición, Albany, NY: State University of New York Press, 2007.

\_\_\_\_\_. (1977). *Experimental Phenomenology*. New York: Putnam, 1977, segundo tiraje de la 2ª edición, Albany, NY: State University of New York Press, 2007.

Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*, 2ª edición, Londres: Routledge Classics, 2002, primera edición en francés, *Phénoménologie de la perception*, 1945.



## Grabaciones

Bela Bartok: *An Evening in the Village. Hungarian Sketches for Orchestra No. 1*. Duración 2'47.

Chicago Symphony Orchestra dirigida por Pierre Boulez, DG 445 825-2.

Coleman Hawkins, tenor saxophone with band: *Body and Soul*, 11 de octubre de 1939. Duración 3:00, RCA-Bluebird, ND 85717.

Conlon Nancarrow: *Studies for player piano*. Disco compacto Wergo, WER 6908.

Anton Webern: *Bagatelle for String Quartet op. 9 No. 1*. Duración 0:30. Emerson String Quartet, DG 445 828-2.

