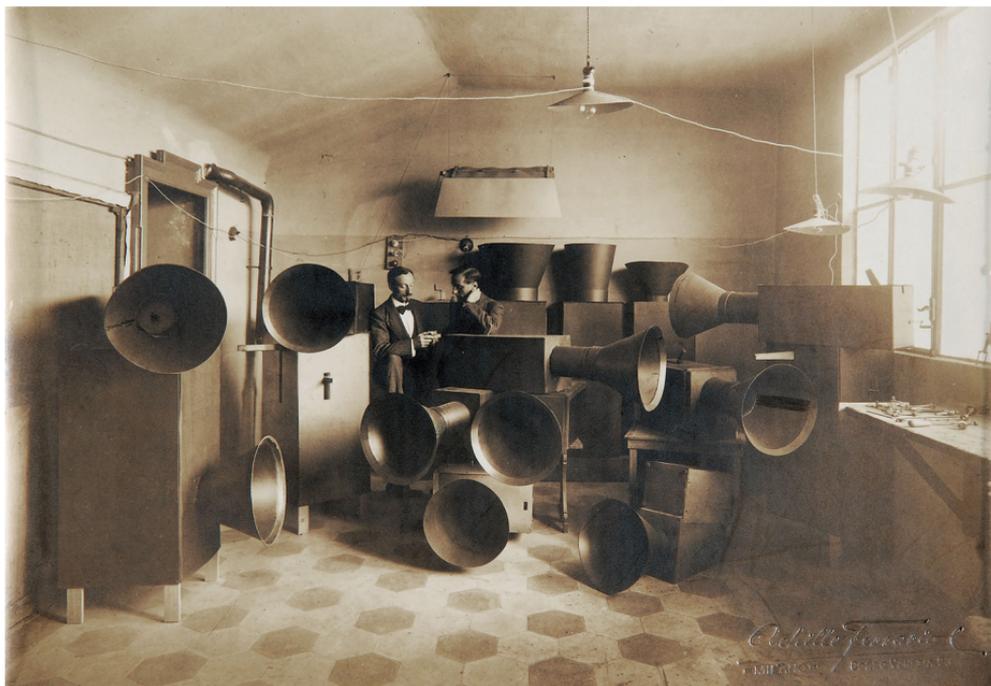


CICLO DE MIÉRCOLES

FUTURISMO Y MÁQUINAS

Con motivo de la exposición *Depero futurista (1913-1950)*



octubre 2014



La Fundación Juan March expresa su agradecimiento a la Biblioteca Provincial S. Teresa dei Maschi – De Gemmis en Bari por su ayuda con las obras de Franco Casavola.

Portada:

Luigi Russolo y Ugo Piatti en el laboratorio de los *intonarumori*, en Milán, 1914.

CICLO DE MIÉRCOLES

Futurismo y máquinas

Con motivo de la exposición

Depero futurista (1913-1950)

octubre 2014

Fundación Juan March

Introducción y notas de **Juan Manuel Viana**

Ciclo de miércoles: Futurismo y máquinas, con motivo de la exposición *Depero futurista (1913-1950)*: octubre 2014 [introducción y notas al programa de Juan Manuel Viana]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2014.

88 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2014)

Notas al concierto: [I] Cuatro miradas sobre el futurismo, “Obras de A. Honegger, B. Britten, H. Eisler, K. Weill, E. Zeisl y F. Casavola”, por Marta Infante, mezzosoprano y Jorge Robaina, piano; [II] Futurismo musical, “Obras de G. Antheil, F. Poulenc, L. Ornstein, H. Cowell y B. Bartók”, por Alberto Rosado, piano; [III] En la fábrica soviética, “Obras de N. Roslavets, M. Weinberg, A. Mossolov y D. Shostakovich”, por el Cuarteto Danel; celebrados en la Fundación Juan March el 10, 15 y 22 de octubre de 2014. También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 3. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 4. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 5. Cuartetos de cuerda – Fragmentos - Programas de mano - S. XX.- 6. Fundación Juan March-Conciertos.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Juan Manuel Viana

© Luis Gago (traducción de los poemas)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción:
En el principio fue el ferrocarril
Vagones, silbatos y chimeneas: las primeras músicas del tren
La irrupción futurista
Sonidos y ruidos
Experimentación sonora soviética
El imperio de las máquinas
Por la tierra y por el aire
Señales de alarma
- 22 Viernes, 10 de octubre - **Concierto inaugural**
Cuatro miradas sobre el Futurismo
Marta Infante, mezzosoprano y **Jorge Robaina**, piano
Obras de A. HONEGGER, B. BRITTEN, H. EISLER, K. WEILL, E. ZEISL
y F. CASAVOLA
- 48 Miércoles, 15 de octubre - **Segundo concierto**
Futurismo musical
Alberto Rosado, piano
Obras de G. ANTHEIL, F. POULENC, L. ORNSTEIN, H. COWELL
y B. BARTÓK
- 60 Miércoles, 22 de octubre - **Tercer concierto**
En la fábrica soviética
Cuarteto Danel
Obras de N. ROSLAVETS, M. WEINBERG, A. MOSSOLOV,
y D. SHOSTAKOVICH
- 72 Apéndice: **Manifiestos del Futurismo musical italiano**, de
Francesco Balilla, Luigi Russolo y Alfredo Casella
- 86 Ciclo paralelo de conferencias “**El futurismo y Depero**”, por
Juan Bonilla y Llanos Gómez

La pasión por las máquinas, la velocidad y los medios de transporte característica del Futurismo fue compartida por numerosos compositores, que exaltaron los símbolos de la vida moderna en sus obras musicales. Si bien una parte de las composiciones gestadas para alumbrar un Futurismo musical tiene una dimensión más conceptual que estética, hay un buen número de reveladoras creaciones poco conocidas que ilustran bien las consecuencias que en música tuvo este movimiento artístico. Así lo confirma la panorámica que esbozan los tres programas de este ciclo de conciertos. El primero, para voz y piano, titulado “Cuatro miradas sobre el Futurismo”, presenta una serie de canciones en torno al tren como emblema de la modernidad escritas en francés, inglés, alemán e italiano. Este repertorio evidencia el interés que ciertas premisas futuristas suscitaron en distintas tradiciones compositivas. El segundo concierto recrea los intentos de forjar un Futurismo musical al piano, una corriente particularmente intensa entre determinados compositores asentados en Estados Unidos como George Antheil y Leo Ornstein. Mientras que el tercer concierto, para cuarteto de cuerda, se inspira “En la fábrica soviética” con obras de la “década prodigiosa” del vanguardismo soviético anterior al ascenso de Stalin, con la industria y la escritura mecánica como trasfondo sonoro.

El programa de mano de este ciclo se complementa con la publicación, en algún caso por primera vez en traducción al castellano, de una selección de extractos de manifiestos del Futurismo musical italiano. Los textos de Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo y Alfredo Casella (este último retratado por Depero) se erigen como documentos fundacionales de un movimiento artístico que dejó una destacada impronta en la historia de la música.

INTRODUCCIÓN

EN EL PRINCIPIO FUE EL FERROCARRIL

Mucho antes de que los diversos manifiestos futuristas proclamaran, en los primeros años del siglo XX, la fascinación del hombre moderno por las máquinas, William Turner encarnaba en uno de sus lienzos más innovadores (*Lluvia, vapor y velocidad*), exhibido en la Royal Academy de Londres en 1844, el primer gran homenaje de las bellas artes a la modernidad. La difuminada imagen de la locomotora del Gran Ferrocarril del Oeste que cruza el Támesis por el recién construido puente de Maidenhead representa, sin duda, un canto a ese progreso industrial todavía balbuceante pero también, y no en menor medida, un intento plenamente conseguido de plasmar sobre el lienzo el movimiento y la velocidad alcanzados por el flamante medio de transporte.

6

Ya en 1838 Michel Chevalier afirmaba que “la invención del ferrocarril es uno de los mayores beneficios con los que la ciencia y la industria, asociando sus esfuerzos, han dotado a la especie humana. El ferrocarril parece estar llamado a cambiar la faz del globo”. En solo unas décadas de continuos progresos tecnológicos, las columnas de humo que escupen al cielo las chimeneas de las locomotoras de vapor –imagen ostensible de la energía de las máquinas, del triunfo del hombre sobre la naturaleza– se convierten en un ingrediente más del paisaje y, en consecuencia, en motivo de presencia creciente en las pinturas de los impresionistas y sus allegados. Encontraremos trenes en los paisajes de Pissarro (*Estación de Lordship Lane*, 1871; *Camino junto a la vía del tren*, 1873), de Monet (*Tren atravesando un paisaje*, 1870; *Puente del ferrocarril de Argenteuil*, 1874), de Van Gogh (*El puente de Asnières*, 1887) y de Regoyos (*Viernes Santo en Castilla*, 1896; *Viaducto de Ormaíztegui*, 1896); pues, como escribirá Maurice Normand en 1898, “las vías férreas no alteran la armonía de los paisajes. Atraviesan la llanura como hacen los cauces de los ríos y la dividen en dos orillas”.

Pero este poderoso símbolo del progreso y del pujante dinamismo de la sociedad industrial llega también hasta el centro de las ciudades. El humo de los trenes atrae la mirada de los elegantes paseantes de Caillebotte (*El puente de Europa*, 1877) y la atrevida arquitectura de las grandes estaciones, prodigiosas estructuras de hierro y cristal a las que Théophile Gautier bautiza como “catedrales de la humanidad nueva”, se convierte en bullicioso lugar de encuentro para William Powell Frith (*La estación de ferrocarril*, 1862) y en estudio predilecto para Monet, que en 1877 instala su caballete en la estación de Saint-Lazare –la más antigua de París, donde poco antes Manet había ambientado *El ferrocarril* (1873)– para elaborar una serie de cuadros memorables que harán exclamar a Zola, futuro autor de la novela *La bête humaine* (1890), desarrollada igualmente en esta estación:

Allí se oye el estruendo de los trenes que entran, se ven las humaredas que circulan bajo los vastos hangares. Allí está hoy la pintura, en esos marcos modernos de una amplitud tan bella. Nuestros artistas deben encontrar la poesía de la estaciones de ferrocarril, como sus padres han encontrado la de los bosques y los ríos.

VAGONES, SILBATOS Y CHIMENEAS: LAS PRIMERAS MÚSICAS DEL TREN

Los sonidos del ferrocarril, que tan solo podemos imaginar contemplando los testimonios fotográficos de Baldus (*Estación de Amiens*, 1855) y Collard (*Estación de Nevers*, 1863) o las numerosas películas de los hermanos Lumière (*Arrivée de l'express, Lyon*; *Train présidentiel, Villefranche-sur-Saône*; *Arrivée d'un train en gare*, todas ellas de 1896), inspiraron desde muy temprano a los compositores.

Nacieron así piezas para piano –*Rail Road March (for the 4th of July)* (1828) de Meineke, en homenaje al primer tren de pa-

sajeros estadounidense; *Le chemin de fer* (1844) de Alkan; *Un petit train de plaisir, comico-imitatif* (1857-1868) de Rossini; *Union Pacific Grand March* (1870) de Rowe; *Iron Mountain Railroad* (1873) de Drumheller; *La Ferrovia Mantova-Modena* (1874) de Campiani-, canciones y páginas corales –*Canción de viaje* (1840) de Glinka, primera gran canción ferroviaria; *Le chant des chemins de fer* (1846) de Berlioz, que celebraba la inauguración de la línea París-Lille; *Malmö Järnbanesång* (1856) de Lindblad, con destino a la línea Lund-Malmö; *Song of the Railroads* (1865) de Macfarren; la popularísima *Funiculi, funiculà* (1880) de Denza, en conmemoración del funicular del Vesubio, que adaptaron años después Richard Strauss y Schönberg- y festivos vales, polkas y galops firmados por Johann Strauss I –*Eisenbahn-Lust* (1836)-, Johann Strauss II –*Spiralen Walzer* (1858); *Vergnügungszug* (1864)- y Eduard Strauss –*Bahn Frei* (1869); *Mit Dampf* (1871); *Ohne Aufenthalt* (1874)-, a los que se sumaron *La locomotiva* (1869) del mexicano Melesio Morales, compuesta para la inauguración de la estación de Puebla, o la curiosa obra programática en seis partes del maestro de capilla de la catedral de Tarazona Simón Ortín que describía en 1882 un viaje entre Tudela y dicha localidad zaragozana.

LA IRRUPCIÓN FUTURISTA

Con el advenimiento del cambio de siglo, los incesantes avances tecnológicos incorporan nuevas maquinarias a la sociedad y al mundo del arte. El automóvil supera en velocidad al tren y, a su vez, aquél será superado por el recién aparecido aeroplano. La máxima del veterano arquitecto austriaco Otto Wagner –“solo puede ser bello lo que es práctico”- parece preparar el terreno al provocador manifiesto que, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, ese “gallo cacareante y peleador” según la feliz definición de Ramón Gómez de la Serna, aparece publicado en la primera página del diario parisino *Le Figaro*, bajo el título “Le Futurisme”, el 20 de febrero de 1909. Con verbo incendiario, Marinetti exalta la energía, la temeridad, el movimiento agresivo, la nueva belleza de la velocidad:

Cantamos al vibrante fervor nocturno de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas; las grandes estaciones devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; [...] los arriesgados paquebotes que husmean el horizonte; las locomotoras de amplio pecho, que piafan sobre los rieles como enormes caballos de acero embridados con largos tubos; y el vuelo rasante de los aviones, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir como una masa entusiasta.

(Filippo Tommaso Marinetti. *Manifiesto futurista*)

Plantado inicialmente como un movimiento literario, el futurismo extiende enseguida sus audaces postulados a todos los campos del arte en una incesante sucesión de manifiestos, folletos, ensayos y proclamas: en 1910 aparecen *La pittura futurista. Manifesto tecnico* y *Manifesto dei pittori futuristi* (escritos por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla y Severini); en 1912, el *Manifesto tecnico della scultura futurista* (Boccioni); en 1913, el *Programma politico futurista* (Marinetti, Boccioni, Carrà y Russolo); en 1914, *L'architettura futurista* (Sant'Elia) e *Il vestito antineutrale* (Balla); en 1915, *Ricostruzione futurista dell'universo* (Balla y Depero) y en 1916, *La cinematografia futurista* (Marinetti y otros).

El movimiento, la velocidad y el dinamismo, elementos indispensables de la vigorosa fórmula estética futurista, inundan con sus imágenes descompuestas o simultáneas los cuadros de Boccioni (*Elasticidad*, 1912; *Dinamismo del cuerpo humano*, 1913), Russolo (*Música*, 1911; *Dinamismo de un coche*, 1913), Severini (*Bailarina azul*, 1912; *Jeroglífico dinámico del Bal Tabarín*, 1912), Balla (*Dinamismo de un perro con correa*, 1912; *Estudio de velocidad*, 1913) y Carrà (*El funeral del anarquista Galli*, 1911; *Caballo y jinete*, 1913), que en *La pittura dei suoni, rumori e odori* (1913) expresa las equivalencias entre colores, sonidos, ruidos y olores en pos de una pintura total:

En las estaciones, en las fábricas, garajes y hangares, en el mundo mecánico y deportivo, los sonidos, ruidos y olores

son casi siempre rojos; en los restaurantes, cafés y salones son plateados, amarillos y violetas. Mientras que los sonidos, ruidos y olores de los animales son amarillos y azules, los sonidos, ruidos y olores de la mujer son verdes, azul celeste y violeta.

(Carlo Carrà. *La pintura de los sonidos, ruidos y olores*)

SONIDOS Y RUIDOS

En enero de 1911, la publicación del *Manifiesto técnico de la música futurista*, obra del compositor Francesco Balilla Pratella (véase Apéndice, pp. 74-77), traslada los principios de Marinetti y de sus seguidores a fin de concretar cuáles deben de ser los objetivos de un nuevo arte de los sonidos fiel a los preceptos del futurismo:

10

Dar el alma musical de las masas, de los grandes talleres industriales, de los trenes, de los transatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y de los aeroplanos. Unir a los grandes motivos dominantes del poema musical el dominio de la Máquina y el reino victorioso de la Electricidad.

(Francesco Balilla Pratella. *La música futurista*)

Pratella, que en su anterior manifiesto, titulado *Manifiesto de los músicos futuristas* (véase Apéndice, pp. 72-74), denigraba la banalidad de Strauss, la monotonía de Debussy, la vulgaridad de Puccini y de Giordano, el tradicionalismo de los conservatorios y la comercialidad de los editores, reivindica ahora el interés de los ruidos como inexcusable componente de la vida moderna. “Los motores de nuestras ciudades industriales podrán, en unos años, estar sabiamente entonados de manera que hagan de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos”, afirma. *Imno alla rivoluzione* (1914) y, en especial, *L'Aviatore Dro* serán sus máximas creaciones, hoy olvidadas.

El pintor Luigi Russolo llega aún más lejos. El 11 de marzo de

1913 publica en Milán un pequeño texto, *L'Arte dei rumori* (*El arte de los ruidos*, véase Apéndice, pp. 77-82), en forma de carta dirigida al “querido Balilla Pratella, gran músico futurista”. Según Russolo, la vida antigua fue toda silencio, pero con la invención de las máquinas, en el siglo XIX, nació el ruido. Frente al arte musical antiguo, preocupado por acariciar el oído con suaves armonías, el arte musical moderno “persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído” para acercarse así al sonido-ruido. Russolo propugna romper el círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos. Y añade:

Atravesemos una gran capital moderna, con los oídos más atentos que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y de las banderas.

(Luigi Russolo. *El arte de los ruidos*)

Para recrear tal cantidad de ruidos diferentes (clasificados en seis familias que incluyen estruendos, explosiones, borboteos, bramidos, silbidos, pitidos, bufidos, susurros, murmullos, balbuceos, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, gemidos, aullidos, alaridos y otros muchos, véase p. 80), Russolo confecciona junto con Ugo Piatti en su laboratorio de Milán los llamados *intonarumori* (*entonadores de ruidos*) (véase imagen de cubierta), divididos en distintos grupos: silbadores, crujidores, susurradores, gritadores, zumbadores, rasgadores, aulladores, etc., reunidos más tarde en el *rumor-harmonium*. Russolo, investigador de la materia sonora antes que compositor, propone incorporar a la orquesta tradicional decimonónica los ruidos y fragores de la vida moderna. Por desgracia, el recorrido estético de las ideas musicales de Russolo y Pratella fue breve y limitado. El 2 de junio de 1913,

Russolo ofrecía la primera demostración pública de sus artilugios sonoros en el Teatro Storchi de Módena ante 2.000 espectadores. Posteriores giras por Milán, Génova, Londres y París permiten escuchar, junto a otras piezas, su obra más representativa (*Risveglio di una città*, 1913), breve poema sonoro que ilustra la actividad acústica de una gran ciudad.



Fortunato Depero, *I Miei Balli Plastici* [Mis bailes plásticos], 1918. Óleo sobre lienzo, 189x180 cm. Colección particular, Suiza. © Eredi Depero.

Más allá de su apariencia temeraria y provocativa, la música de los futuristas italianos –la poca que se conserva, habría que matizar– se revela casi siempre ingenua, torpe e inevitablemente monótona. Más que en el valor artístico de sus obras, ciertamente limitado, su mayor interés radica en haber ejercido como pioneros, focalizando la atención, aunque solo fuera de manera intuitiva, sobre determinados concep-

tos y experimentaciones que, años después, otros músicos de mayor talento y provistos ya de medios técnicos menos rudimentarios pudieron desarrollar y consolidar con garantías de éxito, desde Edgar Varèse y sus iniciales indagaciones tímbricas con instrumentos de percusión (*Hyperprism*, 1923; *Ionisation*, 1929-1931) hasta la manipulación y edición de sonidos pregrabados materializados en los primeros ejemplos de *musique concrète* de Pierre Schaeffer y Pierre Henry (*Cinq études de bruits*, 1948; *Symphonie pour un homme seul*, 1950).

Interesado por los *intonarumori* de Russolo, de los que ya solo queda constancia fotográfica pues desaparecieron en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial (si bien ha habido intentos de reconstrucción en los últimos años), Stravinsky sintetizará con tanto humor como exactitud los vicios y virtudes de Marinetti y sus seguidores:

Los futuristas eran absurdos, pero de una manera simpática, y eran incomparablemente menos pretenciosos que algunos representantes de movimientos posteriores que tomaron prestadas cosas suyas [...]; a diferencia de los surrealistas, los futuristas fueron capaces de reírse de su propia pose de artistas antiburgueses. Marinetti era una balalaika, un charlatán, pero también una persona extremadamente amable. Me pareció el menos dotado de todo el grupo, comparado con Boccioni, Balla y Carrà, que eran todos pintores de talento. Los futuristas no fueron los aviones que querían ser, pero en cualquier caso sí fueron un grupo de Vespas ruidosas y muy simpáticas.

(Robert Craft. *Conversaciones con Igor Stravinsky*)

EXPERIMENTACIÓN SONORA SOVIÉTICA

Pese a que Lenin odiaba a los futuristas, la labor de un defensor acérrimo de la vanguardia y la experimentación como Anatol Lunacharsky, Comisario del Pueblo para la Instrucción, permitió que, hasta su dimisión en 1929, la Unión Soviética viviera una década de incandescencia ar-

tística sin precedentes. Las utopías sonoras de los futuristas italianos encontraron inusitado eco en la Rusia de la década de 1920, con manifestaciones tan singulares como los trabajos de Theremin, inventor en 1919 del instrumento electrónico que lleva su nombre, del *therevox* (1924) y del *rhythmicon* (1932); las experiencias con pianos preparados de Avraamov; los espectáculos del Teatro Proyeccionista de Nikritin (1922); la *Sinfonía de las sirenas* de Avraamov, ejecutada por primera vez en el puerto de Bakú el 7 de noviembre de 1922, compuesta para una “orquesta” integrada por motores de hidroplanos, sirenas de fábricas, barcos y locomotoras y dos baterías de artillería, que dirigía su autor desde una plataforma especial con la ayuda de banderas de colores; las instalaciones acústicas y electro-ópticas de Machkov; los métodos de análisis espectral y de síntesis de sonido de Yankovski; la invención por Tambovtsev de un “instrumento para la reproducción de los sonidos y de la palabra” (1925), prototipo directo de los actuales *samplers*; el variófono, el melógrafo y el autopianógrafo de Sholpo, cuyo ensayo *El enemigo de la música* describía la “orquesta mecánica”, máquina musical capaz de sintetizar los espectros sonoros más complejos y transcribirlos sobre una partitura gráfica; el aparato electro-musical de Sergueiev (1928), el de Pakhutchi (1929) y las primeras imágenes rodadas con sonido real por Vertov (1929).

EL IMPERIO DE LAS MÁQUINAS

*La máquina tiene un estilo nuevo, tiene un estilo de acero,
con el que sobrepasa todos los estilos del pasado.*

Fortunato Depero

En esta edad de oro de la vanguardia soviética, el constructivismo desarrollado en las artes plásticas y en la arquitectura – que produce vibrantes estructuras dinámicas de estética maquinista como el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) de Tatlin– junto con la celebración de la tecnología asociada al colosal proceso de industrialización acelerada que vive el país influyen poderosamente en las escenografías teatrales y los diseños textiles de Popova, en los carteles de Rodchenko y en las técnicas de montaje cinematográfico de Eisenstein,

y encuentran también una adecuada plasmación sonora en ambiciosas partituras coreográficas cuyo nombre habla por sí mismas: los ballets *Acero* (1926) de Mossolov, *El paso de acero* (1927) de Prokofiev y *El perno* (1931) de Shostakovich. Obras todas ellas rebosantes de irreprimible vitalidad, provistas de melodías crispadas y angulosas, impregnadas de ritmos agresivos y texturas ásperas, de armonías disonantes y estridentes efectos tímbricos.

Si en 1919 un catálogo de maquinaria agrícola inspira a Milhaud –“sorprendido por la belleza de esos grandes insectos de hierro multicolores”– su suite para voz y siete instrumentos *Machines agricoles*, el 20 de junio de 1922 Ivo Pannaggi y Vinicio Paladini publican en Roma el *Manifiesto tecnico dell'arte meccanica futurista* en el que expresan con rotundidad sentirse “construidos en acero, también nosotros máquinas, también nosotros mecanizados por la atmósfera”. De ahí que reclamen para su obra “el jadeo de las locomotoras, el aullido de las sirenas, las ruedas dentadas, los piñones, y todo ese sentido mecánico NETO PRECISO que es la atmósfera de nuestra sensibilidad”.

En 1921, Le Corbusier define la casa como una “machine à habiter” (“máquina para vivir”), Depero dibuja “conjuntos plásticos motorruidistas”, construye marionetas para los *Balli Plastici* (1918) de Gilbert Clavel y diseña divertidos autómatas para el ballet *Anihccam del 3000* (1924) de Casavola –en el que dos locomotoras se enamoran del jefe de estación–, que define como “síntesis tubulares de locomotoras humanizadas”. En *Tubularismo*, Gómez de la Serna afirma: “En el arte de Léger se desperezan todos los radiadores y todas las tuberías de la gran máquina de la vida”. En su pintura (*Composición mecánica*, 1918; *Elemento mecánico*, 1924) y también en la de Ernst (*Pequeña máquina construida por Minimax Dadamax en persona*, 1919), Klee (*La máquina de gorjear*, 1922), Pannaggi (*HP Composición mecánica*, 1923; *Condenado a las máquinas 2H*, 1926) o Kupka (*El acero bebe*, 1928) encontramos esa veneración común por la máquina, considerada como fetiche de la modernidad, que plasman

con especial énfasis ciertas obras de Picabia (*Paroxismo del dolor*, 1915; *Desfile amoroso*, 1917; *El niño carburador*, 1919) y que incluso llegará hasta el lejano territorio de la poesía, pues como escribe Cocteau: “Una biela rima con una biela / Un pistón con un pistón / Una tuerca con mil tuercas”. Versos que podrían ilustrar a la medida el cortometraje abstracto *La marche des machines* (1927) de Eugène Deslaw, autor también de *Les nuits électriques* (1928).

Ya en octubre de 1915 el mismo Picabia apuntaba: “La máquina se ha convertido en algo más que un simple instrumento de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana, quizá su verdadera alma”. Y Gómez de la Serna corroborará años después en *Maquinismo* que “la turbina acaracolada y potente provoca la emoción del corazón y lo mueve, lo mueve con voluptuosidad nueva en forma de rizo fatal”. No debe extrañar, por tanto, que el historiador René Fulop-Miller concluyera en 1926:

La nueva música tenía que abrazar todos los ruidos de la edad mecánica, el ritmo de la máquina, el estrépito de la gran ciudad y de la fábrica, el zumbido de las correas de transmisión, el traqueteo de los motores y las estridentes notas de las bocinas.

El espectáculo mecanicista parece configurarse como una auténtica moda: Paul Hindemith compone la música para *Das Triadische Ballett* (1922) de Oskar Schlemmer, director del taller de teatro de la Bauhaus, Silvio Mix escribe la partitura (hoy perdida) para el ballet de Enrico Prampolini *Psicologia di macchina* (1924) y la música incidental para el drama *L'angoscia delle macchine* (1926) de Ruggero Vasari y George Antheil compone su obra más significativa para acompañar – aunque poco después cobre vida independiente – al sorprendente *Ballet mécanique* (1924), cortometraje vanguardista concebido por Léger en colaboración con Dudley Murphy. Con sus 16 pianolas, hélices de avión, sirenas, timbres eléctricos, xilófonos, tambores y múltiples percusiones, el *Ballet*

mécanique sintetiza con acierto el estrepitoso lenguaje sonoro de su autor.

Inspirado en el ímpetu desmedido de las obras de Antheil, Ezra Pound afirma en 1924 que las máquinas, antes que pictóricas o plásticas, son musicales: “Tienen una forma, pero lo que las caracteriza no es su forma, sino su movimiento y su energía”. Y Stuckenschmidt define la arrebatadora forma de tocar el piano del americano como “una mezcla de frenesí y de precisión, un virtuosismo que desprecia todos los criterios convencionales en la materia. Como si una máquina enloquecida corriera sobre el teclado”. Palabras que parecen anticipar la aspiración de Varèse en 1930: “El intérprete, el virtuoso no deberían existir: una máquina los reemplazará con ventaja. [...] El compositor dispondrá de medios perfeccionados y flexibles para expresarse. Su idea no se deformará por la adaptación o la ejecución como lo han sido las de todos los clásicos”.

17

POR LA TIERRA Y POR EL AIRE

*Un avión me despierta al alba
En el fondo del océano
la esponja oye
una hélice transatlántica.
Jean Cocteau*

El tren continúa inspirando a Ives (*From Hanover Square North*, 1915; *The Celestial Railroad*, 1923), Grainger (*Arrival Platform Humlet*, 1916), Langgaard (*Cuarteto de cuerda n.º 2*, 1918), Bliss (*In the Tube at Oxford Circus*, 1920), D'Indy (*Poème des rivages*, 1921), Honegger (*La Roue*, 1922), Milhaud (*Le train bleu*, 1924), Deshevov (*Los raíles*, 1926), Bennett (*The Los Angeles Union Station*, 1929), Villa-Lobos (*O tremzinho do caipira*, 1931) y Dessau (*Das Eisenbahnspiel*, 1932; *Kleine Eisenbahn*, 1934) y sirve de escenario a operetas de Fall (*Die Geschiedene Frau*, 1908; *Der Nachtschnellzug*, 1913) y también a la novedosa ópera de Krenek *Jonny spielt auf* (1926), aunque ninguna de estas obras alcanzará la populari-

dad de *Pacific 231* (1923) de Honegger, evocadora y sugestiva traducción sinfónica del movimiento de una potente locomotora de vapor.

El tren, elemento clave en las primeras pinturas de De Chirico (*La incertidumbre del poeta*, *La recompensa del adivino*, 1913; *La conquista del filósofo*, 1914; *La alegría del regreso*, 1915) y en la producción bélica de Severini (*Tren de la Cruz Roja atravesando un pueblo*, 1915; *El tren de los heridos*, 1915; *Tren blindado*, 1915), y cuyo ritmo marca los 445 versos de Cendrars y las ilustraciones de Sonia Delaunay en *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913) –calificado como el “primer libro simultáneo”– está igualmente presente en el cortometraje de Henri Chomette *Jeux des reflets et de la vitesse* (1925), en el documental *Berlin-Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) de Walter Ruttmann, en *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir, en la obra de Depero (*El tren*, 1926) y en la cartelería *art-déco* de Cassandre (*Nord Express*, 1927).

Pero esa “belleza de la velocidad” glosada por Marinetti en su frase más celebrada –“un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”– encuentra en el medio de transporte más vertiginoso y llamativo de la época, la aviación, un nuevo emblema de la modernidad para las artes y las letras. Los asombrosos ingenios mecánicos que surcan los cielos a velocidad insospechada, verdadero símbolo del dominio del hombre sobre los elementos, inspiran poemas a Apollinaire, Cocteau y los ultraístas, novelas a Saint-Exupéry (*Courrier sud*, 1930; *Vol de nuit*, 1931) e imágenes pictóricas a Robert Delaunay (*Homenaje a Blériot*, 1914; *Ritmos-hélices*, 1934-1936) y Ernst (*Jardín come-aviones*, 1935). Pero, sobre todo, a esa corriente del último futurismo que surge en 1931 con la publicación del *Manifiesto dell'aeropittura* suscrito por Marinetti, Balla, Depero, Somenzi, Prampolini, Benedetta, Dottori, Fillia, Oriani y Tato. *Conquista del espacio*, *Espiritualidad del aviador*, *Misterio aéreo*, *Tríptico de la velocidad* o *Paisajes cósmicos* son algunos títulos de esta “aeropittura” que considera al

aviación como el observatorio ideal de la realidad contemporánea.

A esta efervescencia literaria y pictórica debe sumarse la resonancia que, en el terreno musical, encuentran las hazañas de los primeros héroes de la aviación: la ópera futurista de Pratella *L'aviatore Dro*, estrenada en 1920, conmemora la muerte del piloto Francesco Barraca durante la Gran Guerra; *La Bagarre* (1926) de Martinů y la cantata radiofónica *Der Lindberghflug* (1929) de Weill y Hindemith homenajean los vuelos transoceánicos de Charles Lindbergh.

SEÑALES DE ALARMA

Pero también en estos años comienzan a aparecer ciertos síntomas que alertan sobre el riesgo de un exceso de confianza en las bondades de un mundo mecanizado de forma indiscriminada y masiva. Los robots imaginados por Karel Čapek en su obra teatral *R.U.R.* (1920) pueden revelarse contra el hombre que los creó y provocar su autodestrucción. Sus novelas posteriores *La fábrica de Absoluto* (1922) y *La guerra de las salamandras* (1936) denunciarán la creciente amenaza de la deshumanización, provocada en parte por el desarrollo tecnológico. Las immaculadas perspectivas de Chiattonne (*Costruzioni per una metropoli moderna*, 1914) y los dibujos visionarios de Sant'Elia para su utópico proyecto de la *Città Nuova* (1914), ciudad futurista de edificios monumentales, con ascensores exteriores y escaleras mecánicas, atravesados por puentes y galerías, con pistas para aviones y ferrocarriles subterráneos, van a dar paso a las apocalípticas visiones urbanas de Grosz (*Metrópolis*, 1917; *A Oskar Panizza*, 1918) y a las desasosegantes imágenes neoyorquinas de Depero (*Broadway - Escaparates - Muchedumbre - Máquinas - Paramount*, 1930; *Rascacielos y túneles*, 1930), visitante de esa “babel nueva e inmensa, que tiene a la vez aspecto de manicomio y de taller” y que en 1926 advierte: “¡Ay de la humanidad si algún día las máquinas consiguiesen hacerse con cerebros! Sería inmediatamente suplantada”.

La Gran Depresión que siguió al crac del 29 y se extenderá hasta bien avanzada la década de 1930 parece simbolizar el crepúsculo de este obsesivo entusiasmo maquinista que había hecho furor desde la lejana irrupción de los futuristas. Algunas inquietantes imágenes de *Metrópolis* (1927) de Lang o, aún en clave de comedia, de *Modern Times* (1936) de Chaplin advierten de los peligros de una sociedad industrializada a ultranza en la que el individuo puede quedar anulado, aplastado por los poderes totalitarios o el capitalismo salvaje, convertido en otra pieza más de una inhumana cadena de montaje. ¿El sueño de la máquina convertido en pesadilla?

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

20

- AA.VV. *Depero y la reconstrucción futurista del universo*. Barcelona, Fundació Catalunya-La Pedrera, 2013.
- Umberto Boccioni. *Estética y arte futuristas*. Barcelona, Acantilado, 2004.
- Ángel González, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán (eds.). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999.
- Frans C. Lemaire. *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*. París, Fayard, 2005.
- Pascal Huynh (ed.). *Lénine, Staline et la musique*. París, Fayard/Cité de la musique, 2010.
- André Lischke. *Histoire de la musique russe. Des origines à la Révolution*. París, Fayard, 2006.
- Rocío Robles Tardío. *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2008.
- François Sabatier. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*. París, Fayard, 1995.
- Andrei Smirnov y Liubov Pcholkina. *Los pioneros rusos del arte del sonido en los años veinte*. Madrid, La Casa Encendida, 2011.
- Jean-Noël von der Weid. *La Musique du XX^e siècle*. París, Hachette, 2005.



Fortunato Depero, *El músico Alfredo Casella* [El músico Alfredo Casella], 1917.
Carboncillo sobre papel, 47 x 34,5 cm. Colección particular, Suiza. © Eredi Depero.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 10 de octubre de 2014. 20:00 horas

Cuatro miradas sobre el Futurismo

Arthur Honegger (1892-1955)

Quatre Chansons pour voix grave

La douceur de tes yeux

Derrière Murcie en fleurs

Un grand sommeil noir

La terre les eaux va buvant

22

Trois Chansons de La petite Sirène

Chanson des sirènes

Berceuse de la sirène

Chanson de la poire

Benjamin Britten (1913-1976)

Winter Words Op. 52 (selección)

Midnight on the Great Western

At the railway station, upway

Se ruega no aplaudir hasta el final de cada bloque de canciones.

Hanns Eisler (1898-1962)
An den kleinen Radioapparat
Kurt Weill (1900-1950)
Le train du ciel
Erich Zeisl (1905-1959)
Schrei

23

Franco Casavola (1891-1955)
Tankas
En regardant la lune
L'oreiller
L'oubli impossible
L'inquietude
L'attente
Blancheurs

Fox-trot zoologico

Marta Infante, *mezzosoprano*
Jorge Robaina, *piano*

CUATRO MIRADAS SOBRE EL FUTURISMO

Pese a sus dimensiones nada desdeñables (46 *mélodies* y una treintena de *chansons* procedentes, en gran parte, de su producción cinematográfica), el legado para voz y piano de **Arthur Honegger** no alcanza la relevancia ni la fecundidad que, dentro del grupo de Les Six, consiguieron en este terreno Darius Milhaud o, muy especialmente, Francis Poulenc.

Las *Quatre Chansons pour voix grave* se enmarcan en el último período de su producción vocal, inaugurado en 1939 con *O Salutaris* y que cerrará en diciembre de 1946 el emocionante *Mimaamaquim*. Más que un ciclo unitario, las *Quatre Chansons* representan una suma de piezas breves, procedentes de distintos años y de temáticas, estilos y autores diversos. “La douceur de tes yeux”, escrita en diciembre de 1945 sobre un poema del armenio Archag Tchobanian –autor de las palabras de una de las primeras canciones firmadas por el músico, *La mort passe* (1916)–, es una delicada canción de temática amorosa. Basada en un texto de William Aguet, la serenata “Derrière Murcie en fleurs” procede del oratorio radiofónico *Christophe Colomb*, fechado en febrero de 1940. En la versión original el acompañamiento –de cierto acento andalucista en su rasgueo guitarrístico– estaba encomendado al clarinete y al arpa. Datada el 24 de febrero de 1944 e inspirada en un poema de Paul Verlaine musicalizado anteriormente por Ravel, Canteloube, Varèse, Stravinsky y Vierne, “Un grand sommeil noir” se desarrolla en una atmósfera lúgubre y opresiva. Todo lo contrario que la última pieza, “La terre les eaux va buvant”, una brevísima canción báquica basada en una *odelette* de Pierre de Ronsard, de ritmo danzante y tono desenfadado que Honegger compuso en 17 de marzo de 1944. Ginette Guillamat y Pierre Sancan estrenaron las tres últimas canciones el 21 de mayo de 1944 en la Sala del Conservatorio de París.

Sobre poemas de René Morax –libretista de los dramas bíblicos de Honegger *Le Roi David* (1921) y *Judith* (1925)– las *Trois Chansons de La petite Sirène* están fechadas a finales de 1926

y se sitúan, por tanto, al final de la primera etapa creadora del músico en este apartado de su catálogo. Estas encantadoras miniaturas para voz, flauta y cuarteto de cuerda en su instrumentación original nacieron con destino a una adaptación teatral para marionetas del conocido cuento homónimo de Andersen y su estreno, dirigido por el autor, se produjo en la Salle Gaveau de París el 26 de marzo de 1927. En la inicial “Chanson des sirènes” los armónicos y *pizzicati* de las cuerdas sugieren el ligero temblor de las aguas que envuelven el recitado libre de la voz. La “Berceuse de la sirène” evoca el ritmo acariciante de una canción de cuna mecida por las olas. La diminuta “Chanson de la poire”, por el contrario, adopta el carácter jugueteón de los *Pribautki* stravinskianos.

Ya desde sus primeros pasos en la composición, **Benjamin Britten** manifestó unas cualidades innatas para la escritura vocal. A su refinadísimo instinto literario, nutrido por la poesía de Virgilio, Donne, Shakespeare, Blake, Pushkin, Verlaine, Rimbaud, Eliot y Auden, se sumaría un polifacético bagaje sonoro en el que la huella de las estructuras formales isabelinas, la sutileza tímbrica mahleriana, la prosodia de Mussorgsky, los colores y las armonías debussystas, el impulso rítmico de Stravinsky, el coqueteo con el dodecafonismo y una tensión expresionista de ascendencia bergiana cohabitan sin estridencias.

La aportación de Britten al género de la canción para voz y piano es, tanto en el contexto general de su obra como en el panorama de la música inglesa del siglo XX, absolutamente crucial. Más de un centenar de páginas de todos los tamaños y pretensiones se agolpan en su catálogo, desde los juveniles ejemplos de comienzos de la década de 1920 hasta el último de sus numerosos ciclos para tenor y piano, *Who are these children?*, fechado en 1969. El universo perdido de la infancia y la situación del individuo en el seno de una sociedad que lo persigue en razón de su diferencia, la represión sexual y la inocencia ultrajada, el horror ante la guerra y la obsesión por la decadencia constituyeron los cimientos sobre los que Britten edificó el discurso de su legado vocal.

Thomas Hardy, reconocido novelista (*Far from the Madding Crowd*, *The Mayor of Casterbridge*, *Tess of the d'Urbervilles*, *Jude the Obscure*), fue también un excelente poeta tardío cuyos versos inspiraron numerosas canciones a músicos británicos como Holst, Boughton, Ireland, Bax, Gurney y Finzi. Britten concluyó su ciclo *Winter Words* (título de la última recopilación poética de Hardy, publicada en 1928) en septiembre de 1953, cuando trabajaba en *The turn of the screw*. Ópera y canciones respiran el mismo aire enrarecido, a veces desolado, por vía de una escritura concentrada y austera, pero no exenta de intensidad dramática, para servir a un discurso común: el conflicto entre la corrupción de los adultos y la inocencia infantil.

Winter Words Op. 52 contiene ocho canciones. La extensa segunda, “Midnight on the Great Western”, constituye un retrato conmovedor del niño huérfano que viaja en soledad hacia un destino desconocido. El acompañamiento pianístico sugiere el insistente traqueteo del vagón de tren en que transcurre la escena hasta su detención final. En la séptima canción, “At the railway station, upway”, un niño mendigo y un hombre esposado esperan la llegada del tren en la estación. La declamación vocal, de aspecto improvisatorio, dialoga con un teclado evocador de los acordes secos y quejumbrosos del violín que toma el muchacho. El tenor Peter Pears, para cuya voz fue compuesta expresamente la obra –como antes lo fueron los también brittenianos *Seven Sonnets of Michelangelo* y *The Holy Sonnets of John Donne*–, estrenó *Winter Words* en el Festival de Leeds, en octubre de 1953, con Britten al piano.

Nacido en Leipzig y fallecido en Berlín Oriental, **Hanns Eisler** fue alumno de Schönberg en Viena. Su catálogo vocal, muy abundante, encierra más de 250 canciones, de las que más de la mitad fueron escritas sobre poemas de su gran amigo Bertolt Brecht. En su primera etapa creadora, la evolución estilística de Eisler transitó por diversas vías, desde la experimentación atonal de los *Seis Lieder Op. 2* (1922) y el lenguaje dodecafónico de los *Palmstrom Lieder Op. 5* (1924) hasta el discurso sarcástico de los *Zeitungsausschnitte Op. 11* (1925-

1926), breves canciones cargadas de ironía y cinismo inspiradas en anuncios de periódicos. Tras su marcha a Berlín en 1925 y su incorporación al Partido Comunista alemán un año después, Eisler compuso cantos de masas (*Massenlieder*) de exaltación proletaria, acordes a la estética del realismo socialista imperante en la Unión Soviética.

Junto con Weill y Dessau, Eisler ha pasado a la historia como uno de los tres grandes músicos de Bertolt Brecht, con quien inició una fructífera colaboración a partir de 1930. Debido a su ascendencia judía, Eisler abandonó Alemania en 1933, recorriendo Praga, París y Londres antes de exiliarse a Estados Unidos en 1938. Tras su paso por Nueva York llegó a Los Ángeles en 1942 y el encuentro con Brecht, afincado allí desde 1941, se materializó en un importante proyecto vocal. En un hotel de Hollywood Eisler compuso, en mayo de 1942, las primeras canciones de su *Hollywooder Liederbuch*, un extenso diario musical de múltiples facetas (expresionismo berlinés, canciones de cabaret, ritmos de jazz, *Lieder* románticos...) que se extenderá hasta diciembre de 1943, agrupando numerosas páginas inspiradas en poemas de Brecht y de otros autores (Goethe, Hölderlin, Eichendorff, Mörike). Como recuerda Albrecht Dümling, pese a su título los *Lieder* de esta colección “tienen que ver sobre todo, en la forma y en el fondo, con la patria abandonada”. Tras las canciones propagandísticas de años atrás, el retorno de Eisler al intimismo propio del género deriva, en consecuencia, de su alejamiento del país natal. “An den kleinen Radioapparat”, tercer número del *Hollywooder Liederbuch*, es una delicada y nostálgica miniatura de gran simplicidad armónica bajo cuya modestísima apariencia confluyen los temas del exilio (insinuado por la alusión al barco y al tren) y de la máquina (en este caso, un pequeño aparato de radio).

De origen judío, nacido en Dessau y fallecido en Nueva York, **Kurt Weill** constituye una de las figuras paradigmáticas de esa música militante inspirada en el cabaret berlinés, al que, como Eisler, otorgará una dignidad estética insospechada. El inconfundible estilo de sus canciones agrupa ingredientes

cuyo secreto para combinar en sus justas proporciones Weill poseyó como nadie: ternura y crítica social, melancolía y humor aderezados con elementos jazzísticos y una memorable vena melódica de aparente simplicidad otorgan a su obra un sabor y una frescura inmediatamente reconocibles.

Su estrecha colaboración con Bertolt Brecht –cuyas concepciones literarias coincidían plenamente con las preocupaciones estéticas del músico– se reveló muy pronto decisiva. Al teatro didáctico y socialmente comprometido del escritor marxista se adaptaría como un guante la música de Weill, de clara esencia popular. Fruto de ese trabajo en común nacieron logros como *Mahagonny-Songspiel* (1927) y, sobre todo, *Die Dreigroschenoper* (1928), quintaesencia del arte de ambos. En marzo de 1933, Weill abandonó definitivamente la Alemania nazi, instalándose en París. Boris Kochno, antiguo secretario de Diaghilev, le encargó la composición de un ballet para cuyo libreto el músico pensó inmediatamente en Brecht. Nació así *Die Sieben Todsünden*, su última colaboración conjunta, estrenada en junio de 1933 en el Théâtre des Champs-Élysées.

Un año después, Weill compuso la música para *Marie Galante*, adaptación escénica en dos actos y diez cuadros de la novela homónima de Jacques Deval publicada en 1931. *Marie Galante* se estrenó el 22 de diciembre de 1934 en el Théâtre de Paris y narra una truculenta historia de sexo y espionaje: la de una joven bordelesa que, secuestrada en un barco y abandonada en Panamá, ejercerá la prostitución a fin de reunir el dinero suficiente para regresar a Francia. En vísperas de su vuelta, es asesinada. *Le train du ciel* es, en su versión original, un número para barítono y coro masculino; una emotiva plegaria en recuerdo del negro Josiah, un bondadoso anciano que acaba de morir y al que Marie cuidaba. Junto con *Les filles de Bordeaux*, *J'attends un navire*, *Le roi d'Aquitaine* y *Le Grand Lustucru*, *Le train du ciel* es una de las canciones más conocidas de la obra y, al igual que éstas, fue publicada por Heugel, el editor francés de Weill, en versión para voz y piano en 1935.

La peripecia biográfica del vienés **Erich Zeisl** apenas difiere de la de otras muchas víctimas del nazismo: ascendencia judía, notable éxito en sus primeros años, exilio forzado tras el Anschluss de 1938, estancia provisional en París –como Weill– y marcha definitiva a los Estados Unidos –con destino Los Ángeles vía Nueva York, como Eisler– con dedicación al cine y la enseñanza para compensar una carrera truncada cuya reconstrucción, como la de muchos de sus compatriotas, nunca terminaría de afianzarse satisfactoriamente. Zeisl fue un miembro más de la gigantesca diáspora cultural que, entre 1933 y 1945, se asentó en California tras la ascensión de Hitler al poder y que integró a compositores (Schönberg, Korngold, Toch), directores de orquesta (Walter, Klemperer), poetas y novelistas (Mann, Döblin, Werfel), dramaturgos y cineastas (Reinhardt, Brecht, Dieterle, Lang), todos ellos antiguos miembros de las élites culturales vienesa y berlinesa que probaron suerte en la costa del Pacífico, cerca de los estudios cinematográficos.

Son muchas las obras desconocidas y todavía hoy inéditas de este romántico rezagado fallecido prematuramente en 1959. Zeisl publicó sus primeros *Lieder* en 1922 y a este género, que se constituyó en piedra angular de su producción, consagró casi un centenar de partituras, de las que solo una veintena publicó en vida. Para Zeisl la melodía era “el alma, la esencia del don musical” y el *Lied* representaba el vehículo idóneo para la expresión personal, para la confidencia íntima, aun sin olvidar su componente dramática pues, según sus palabras, se trataba de “una pieza de teatro en una sola página”.

Compuesto en 1935 sobre un poema del también vienés Walter Eidlitz, *Schrei* pertenece a los numerosos *Lieder* de Zeisl escritos con anterioridad a su precipitada salida de la capital austríaca. La noche, uno de los temas recurrentes en su producción vocal, aparece también aquí; pero el lirismo habitual de su escritura melódica desaparece para dar paso a una declamación enérgica y uniforme, sostenida por una rítmica insistente, como si la aparición de la máquina –en este caso una imponente y ruidosa locomotora– trastocara

la atmósfera nostálgica y serena que impregna tantas de sus canciones.

Junto con Pratella, Russolo y Mix, **Franco Casavola** representa uno de los nombres clave del futurismo musical italiano por más que su adscripción al movimiento apenas durara cinco años. Nacido en Modugno y fallecido en Bari, Casavola estudió en Milán con Mapelli y en Roma con Respighi. A partir de 1922 integró el grupo liderado por Marinetti, aportando al mismo algunas de sus obras más significativas, especialmente en el campo del ballet con títulos como *Piedigrotta* (1923), *Anihccam del 3000* (1924), *Danza dell'elica* (1924) e *Il cabaret epilettico*, además de páginas orquestales y escénicas como la *Fantasia meccanica* (1924) o *Tre Momenti*.

En esta etapa inicial de su carrera Casavola desarrolló una fructífera actividad como director de orquesta, articulista, autor de manifiestos y ensayos –*Punti da chiarire circa l'arte futurista* (1924), *La musica dell'avvenire* (1924), *Le atmosfere cromatiche della musica* (1924), *I Rumorarmoni* (1925), *Difesa del jazz* (1926)– y hasta de una novela, *Avviamento alla pazzzzia* (1924), que prologó Marinetti.

Pero, a partir de 1927, Casavola abandona abruptamente el lenguaje experimental futurista, destruye algunas de sus partituras más innovadoras y comienza una nueva etapa, de estética abiertamente tradicional y continuadora en su escritura vocal de la escuela verista, que alberga títulos como las óperas *Il Gobbo del Califfo* (1929), de enorme éxito en su momento tanto dentro como fuera de Italia, *Le astuzie d'amore* (1936) y *Salammbô* (1948) o los ballets *Il castello nel bosco* (1931) y *L'alba di Don Giovanni* (1932). Desde 1936 y hasta poco antes de su muerte, Casavola escribió casi exclusivamente para el cine, al que consagró más de cuarenta bandas sonoras.

El tanka es un tipo de poesía breve japonesa nacido en el siglo VIII de nuestra era y, por tanto, más antigua que el haiku. Si éste último se forma, generalmente, por tres versos de 7, 5 y 7 sílabas, el tanka añade al final otros dos versos heptasílabos. En una carta fechada el 1 de octubre de 1922, Marinetti es-

cribió a Casavola: “He escuchado al piano *Tankas, Quatrain, Gioielleria notturna, Leila* y *Muoio di sete*. Me han revelado un talento musical fuerte y originalísimo. Nosotros, los futuristas, estaremos encantados de contar con usted en la lucha contra lo obsoleto”. *Tankas*, ciclo integrado por seis miniaturas para soprano y piano, figura por tanto entre las primeras obras vocales del músico italiano. Ajeno por completo a la agresividad sonora o a la insolencia rítmica inseparables de la estética futurista, también a la experimentación fonética de otras piezas breves de Casavola como *La canzone di Uriele*, *Tankas* revela un refinamiento tímbrico de clara ascendencia francesa. Predominan las atmósferas serenas, estáticas, casi embelesadas como en el inicial *En regardant la lune, L'oreiller* o *L'oubli impossible*, apenas rotas por secuencias más distendidas (*L'attente*) o de un mayor énfasis dramático como en *L'inquietude*. Igualmente para soprano y piano, el coetáneo *Fox-trot zoologico* confirma el interés de Casavola, gran defensor del jazz, por los ritmos de danza modernos. Su espíritu fresco e informal se asemeja al de algunas páginas de Erik Satie destinadas al cabaret.



Fortunato Depero, cartel para el ballet *Anihccam del 3000*, con música de Franco Casavola. Depero diseñó los autómatas-locomotoras que protagonizan la obra. Las conexiones entre los dos autores también se producen en torno a Campari: Depero creó el diseño de la botella de esta bebida y Casavola compuso el *jingle* radiofónico con el que se anunciaba.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ARTHUR HONEGGER

Quatre chansons pour voix grave

La douceur de tes yeux (Archag Tchobanian, 1872-1954)

La douceur de tes yeux peut guérir la plus mortelle des blessures
Mais moi hélas! à ma terrible blessure, où trouverai-je un remède
Puisqu'en mon cœur elle fut ouverte, ô cruelle!
par la douceur même de tes yeux.

Derrière Murcie en fleurs (William Aguet, 1884-1946)

Derrière Murcie en fleurs
Je connais un chemin
Qui mène jusqu'à toi parmi les orangers.
Que fais-tu toute seule si loin si loin si loin...

Pourquoi t'ai-je quittée
Ah! si tu me voyais tu t'assiérais
En pleurs parmi les grenadiers
Que fais-tu toute seule si loin si loin si loin...

Un grand sommeil noir (Paul Verlaine, 1844-1896)

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie:
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie!

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
Ô la triste histoire!

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau:
Silence, silence!

Cuatro canciones para voz grave

La dulzura de tus ojos

*La dulzura de tus ojos puede curar la más mortal de las heridas
Pero, ¡ay!, dónde encontraré un remedio para mi terrible herida,
porque ésta se ha abierto en mi corazón, ¡oh, cruel!
por la dulzura misma de tus ojos*

Detrás de Murcia florecida

*Detrás de Murcia florecida
conozco un camino
que lleva hasta ti entre los naranjos.
Qué haces tan sola tan lejos tan lejos tan lejos...*

*Por qué te he dejado
¡Ah! Si me vieras te sentarías
llorando entre los granados.
Qué haces tan sola tan lejos tan lejos tan lejos...*

Un gran sueño negro

*Un gran sueño negro
cae sobre mi vida:
¡dormid, esperanzas todas,
dormid, deseos todos!*

*No veo nada más,
pierdo la memoria
del mal y del bien...
¡Oh, la triste historia!*

*Yo soy una cuna
que mece una mano
en la oscuridad de una cueva:
¡Silencio, silencio!*

La terre les eaux va buvant (Pierre de Ronsard, 1524-1585)

La terre les eaux va buvant
L'arbre la boit par sa racine
La mer éparse boit le vent
Et le soleil boit la marine.
Le soleil est bu par la lune
Tout boit soit en haut ou en bas
Suivant cette règle commune
Pourquoi donc ne boirions-nous pas?

Trois chansons de La petite Sirène

Chanson des sirènes (René Morax, 1873-1963)

Dans le vent et dans le flot
Dissous toi fragile écume
Dissous toi dans un sanglot
Pauvre cœur rempli d'amertume.

34

Prends ton vol dans le ciel bleu
Vois la mort n'est pas cruelle.
Tu auras la paix de Dieu
Viens à nous âme immortelle...

Berceuse de la sirène

Danse avec nous dans le bel Océan
Le matin ou le soir sous la lune d'argent.
Plonge avec nous dans le flot transparent,
Chante au soleil dans l'écume et le vent.
Mer berce nous dans tes bras caressants
Mer berce nous sur ton cœur frémissant.

Chanson de la poire

C'est l'histoire
D'une poire
On la cueille
Dans les feuilles
On la tape
Tant et tant,
Qu'elle en claque
En trois temps

La tierra va bebiendo las aguas

La tierra va bebiendo las aguas
el árbol la bebe por sus raíces
El mar diseminado bebe el viento
y el sol bebe el mar
El sol lo bebe la luna
bebe todo, sea arriba o abajo
siguiendo esta regla común
¿por qué no habríamos de beber?

Tres canciones de La Sirenita

Canción de las sirenas

En el viento y en las olas
disuélvete, frágil espuma
disuélvete en un sollozo
pobre corazón lleno de amargura.

Emprende tu vuelo hacia el cielo azul
mira, la muerte no es cruel.
Tendrás la paz de Dios
ven con nosotras, alma inmortal...

Nana de la sirena

Baila con nosotros en el hermoso Océano
mañana o tarde bajo la luna plateada.
Sumérgete con nosotras en las olas transparentes,
canta al sol en la espuma y el viento.
Mar, mécenos en tus brazos acariciantes,
mar, mécenos sobre tu corazón tembloroso.

Canción de la pera

Esta es la historia
de una pera
la cogemos
en las hojas
se la golpea
tanto tanto
que se parte
en tres veces

D'une attaque
Il faut boire
À la poire
Un bon coup.
Il faut boire
À la poire
Il faut boire
Et c'est tout.

BENJAMIN BRITTEN

Winter Words (Thomas Hardy, 1840-1928)

Midnight on the Great Western

36

In the third-class seat sat the journeying boy,
And the roof-lamp's oily flame
Played down on his listless form and face,
Bewrapt past knowing to what he was going,
Or whence he came.

In the band of his hat the journeying boy
Had a ticket stuck; and a string
Around his neck bore the key of his box,
That twinkled gleams of the lamp's sad beams
Like a living thing.

What past can be yours, O journeying boy
Towards a world unknown,
Who calmly, as if incurious quite
On all at stake, can undertake
This plunge alone?

Knows your soul a sphere, O journeying boy,
Our rude realms far above,
Whence with spacious vision you mark and mete
This region of sin that you find you in,
But are not of?

*de un ataque
hay que beber
un buen trago
por la pera.
Hay que beber
por la pera
hay que beber
y eso es todo.*

Palabras de invierno

Medianoche en el Great Western

*El muchacho viajero iba en el asiento de tercera clase,
y la llama aceitosa de la lámpara del techo
sombreaba su figura y su lánguido rostro,
ensimismado, sin saber a lo que iba,
o de dónde venía.*

*El muchacho viajero lleva prendido un billete
en la cinta de su sombrero; y una cuerda
al cuello con la llave de su maleta,
que lanzaba reflejos de los tristes destellos de la lámpara,
como un objeto vivo.*

*¿Cuál puede ser tu pasado, muchacho viajero,
que hacia un mundo desconocido,
tranquilamente, como indiferente
a todo lo que está en juego, puedes arriesgarte
de este modo en solitario?*

*¿Conoce tu alma un espacio, muchacho viajero,
muy por encima de nuestros toscos entornos,
desde el que, con tu amplia visión, observas y calibras
esta región del pecado en que te encuentras,
pero a la que eres ajeno?*

At the railway station, Upway

“There is not much that I can do,
For I’ve no money that’s quite my own!”
Spoke up the pitying child –
A little boy with a violin
At the station before the train came in.
“But I can play my fiddle to you,
And a nice one ‘tis, and good in tone!”

The man in the handcuffs smiled;
The constable looked, and he smiled, too,
As the fiddle began to twang;
And the man in the handcuffs suddenly sang
With grimful glee:
“This life so free
Is the thing for me!”

38

And the constable smiled, and said no word,
As if unconscious of what he heard;
And so they went on till the train came in –
The convict, and boy with the violin.

HANNS EISLER

An den kleinen Radioapparat (Bertolt Brecht, 1898-1956)

Du kleiner Kasten, den ich flüchtend trug,
Daß seine Lampen mir auch nicht zerbrächen,
Besorgt vom Haus zum Schiff, vom Schiff zum Zug,
Daß meine Feinde weiter zu mir sprächen,

An meinem Lager und zu meiner Pein,
Der letzten nachts, der ersten in der Früh,
Von ihren Siegen und von meiner Müh:
Versprich mir, nicht auf einmal stumm zu sein!

En la estación de tren, Upway

“¿No es mucho lo que yo pueda hacer,
porque no tengo dinero que sea realmente mío!”
dijo el muchacho compasivo –
Un chiquillo con un violín
en la estación antes de que entrase el tren.
“¿Pero puedo tocarle algo con mi violín,
y algo bonito, y bien afinado!”

El hombre esposado sonrió;
El policía miró, y también sonrió,
cuando el violín empezó a sonar;
y el hombre esposado cantó de repente
con macabra alegría:
“¿Esta vida tan libre
es lo que a mí me va!”

Y el policía sonrió, y no dijo una palabra,
como inconsciente de lo que oía;
Y así siguieron hasta que entró el tren –
el preso, y el muchacho con el violín.

El aparatito de radio

Tú, cajita, que llevaba mientras huía,
cuidando de que sus lámparas no se me rompieran,
de casa al barco, del barco al tren,
para que mis enemigos siguieran hablándome

junto a mi cama y para mi tormento,
la última cosa de noche, la primera de buena mañana,
de sus victorias y de mis penalidades:
¡prométeme que no enmudecerás de golpe!

KURT WEILL

Le train du ciel (Jacques Deval, 1890-1972)
Crions-le tous bien haut! Au Ciel est le Seigneur!
Mais iront-ils au Ciel tous ceux qui le crièrent?
Non, ce n'est pas ton frère et ce n'est pas ta sœur,
C'est moi qui ai, Seigneur, grand besoin de prières.
Voici le train du Ciel!
Malheur, malheur au moins agile!
Voici le train de l'Évangile!
Voici le train du Ciel!

J'entends et tu entends tonner les roues de fer,
La cloche et le sifflet de la locomotive,
La vapeur et les freins qui me tordent les nerfs!
C'est le train du Seigneur, je le vois qui arrive!

40 Mais un autre train noir suit le train du Seigneur.
Vite, vite, dans le bon train,
Dans le bon train monte vite pécheur!
Monte dans le train!

Roule, balance, berce, ô train silencieux,
Notre frère chéri vers la gare du Père.
Berce-le sur tes rails qui glissent vers les cieux,
Au-dessus du Jourdain, au-dessus du Calvaire,
Regardez, et voyez notre frère descendre
Dans les bras du Grand Saint Pierre
Qui est venu l'attendre!

ERICH ZEISL

Schrei (Walther Eidlitz, 1898-1956)
Eine wilde Lokomotive
Schrie in der Nacht,
In den Häusern, in den Betten

El tren del cielo

*¡Gritémoslo todos bien alto! ¡En el Cielo está el Señor!
Pero, ¿irán al cielo todos los que le gritaron?
No, no es tu hermano ni es tu hermana,
soy yo, Señor, quien tiene gran necesidad de plegarias.
¡Aquí está el tren del cielo!
¡Maldición, maldición al menos ágil!
¡Aquí está el tren del Evangelio!
¡Aquí está el tren del Cielo!*

*¡Yo oigo y tú oyes atronar las ruedas de hierro,
la campana y el silbato de la locomotora,
el vapor y los frenos que me retuercen los nervios!
¡Es el tren del Señor, veo que está llegando!*

*Pero otro tren negro sigue al tren del Señor.
¡Rápido, rápido, al tren bueno,
móntate de prisa en el tren bueno, pecador!
¡Móntate en el tren!*

*Rueda, acuna, mece, oh tren silencioso,
a nuestro hermano querido hacia la estación del Padre.
Mécelo sobre tus raíles que se deslizan hacia los cielos,
más alto que el Jordán, más alto que el Calvario,
¡Mirad, y ved a nuestro hermano descender
sobre los brazos del Gran San Pedro,
que ha venido a esperarlo!*

Grito

*Una salvaje locomotora
gritó en medio de la noche,
en sus casas, en sus camas,*

Sind die Menschen aufgewacht,
In den Herzen, die sich hoben,
Zitterte der weiße Schrei.
Durch die eisgefror'ne Stille
Sauste er im fahlen Flug,
Roter Rauch auf seiner Stirne,
Leuchtend bleich ein Leichenzug.
Mit den Kolben, die sich warfen,
Bohrte er sich ein mit Gier
In den grenzenlosen Abgrund,
Und umarmend wie ein Tier,
Schrie er: "Du bist mein, du Erde,
Meer und Lande, mein, du Nacht!"
In den Häusern, in den Betten
Sind die Menschen aufgewacht!

Tankas

En regardant la lune (d'une courtisane de Nagasaki)

Très loin de tes yeux
Mes yeux amoureux
Contemplant le ciel étoilé.
Ah! Si la lune pouvait se transformer en miroir!

L'oreiller (d'une femme de qualité)

Le bras que tu m'offres,
Comme oreiller,
Ne doit être qu'un rêve d'été
Si j'accepte quelles gloses!
Sans nul profit pour mon cœur.

L'oubli impossible (Oki-Kassi)

Comment oublier la dédaigneuse beauté
Qui me désespère
Lorsque chaque nuit en rêve,
Elle me dit d'espérer!

la gente se despierta,
en los corazones que se levantaron
se estremeció el grito blanco.
Por entre el silencio helado
silbó con su pálido vuelo,
humo rojo en su frente,
con un pálido brillo, un cortejo fúnebre.
Con sus pistones retorciéndose,
penetró vorazmente
en el inmenso abismo,
y abrazando como una bestia,
gritó: “¡Eres mía, tierra,
mar y campos, eres mía, noche!”
¡En sus casas, en sus camas,
la gente se despierta!

Tankas

Mirando la luna (de una cortesana de Nagasaki)

Muy lejos de tus ojos
mis ojos amorosos
contemplan el cielo estrellado.
¡Ah! ¡Si la luna pudiese transformarse en espejo!

La almohada (de una mujer de bien)

El brazo que me ofreces,
como almohada,
no debe ser más que un sueño estival
¡Si yo acepto esas glosas!
Sin ningún provecho para mi corazón.

El olvido imposible (Oki-Kassi)

¡Cómo olvidar la desdeñosa belleza
que me desespera
cuando cada noche, soñando,
ella me pide esperar!

L'inquiétude (Hori-Kawa)
Sera-t-il constant son amour?
Je ne sais pas!
Mais j'ai depuis l'aube
Du désordre en mes pensées
Ainsi qu'en unes cheveux noirs!

L'attente (anonyme)
Ah! Sais tu combien,
Du soir à l'aurore
Est triste et longue la nuit
Quand je m'étends
Solitaire sur ma natte en soupirant!

Blancheurs (Yori-Kito)
J'ai cru qu'il neigeait des fleurs
Non c'était l'aimée qui venait vers moi.

Fox-trot zoologico

Un dì che uniti gli animali in massa
Per ragionare sovra alcune tasse
Dal leone imposte alla comunità

Sorse a parlare un vecchio pachidermo
Per protestare contro al Signor Verme
Chi era venuto ignudo in società

Non è mia colpa, si scusò il verme
Se non ho vesti e piume da pascià

Non ti crucciar, disse allor la sua dolce metà
Nudo per me tu sei ricco come mai nessuno lo è.

La povertà se tu m'ami per me nome avrà:
Felicità.

La inquietud (Hori-Kawa)

¿Será constante su amor?
¡No lo sé!
¡Pero desde el alba
una maraña invade mis pensamientos,
así como unos cabellos negros!

La espera (anónimo)

¡Ah! ¡No sabes cuán triste
y larga es la noche,
del atardecer a la aurora,
cuando me estiro suspirando
solitaria sobre mi esterilla!

Blancuras (Yori-Kito)

Creía que nevaban flores
No, era la amada que venía hacia mí.

Fox-trot zoológico

Un día que unidos los animales en masa
para discutir sobre algunas tasas
impuestas por el león a la comunidad

se levantó para hablar un viejo paquidermo
para protestar contra el Señor Gusano
que había venido desnudo en sociedad

No es culpa mía, se disculpó el gusano
si no tengo vestidos y plumas de pachá

No te atormentes, dijo entonces su dulce mitad
Desnudo eres para mí rico como jamás ninguno lo será.

Si me amas, la pobreza tendrá para mí un nombre:
felicidad.

MARTA INFANTE

Nace en Lérida, estudia piano, viola y canto, y completa su formación superior de canto en la Universidad de Ostrava, en la República Checa.

Ha cantado junto a orquestas como la de RTVE, Sinfónica de Barcelona, Nacional de España, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Madrid, Filarmónica de Málaga o la Sinfónica Nacional del Salvador, entre otras, con directores como Jordi Casas, Arturo Tamayo, Miguel Ángel Gómez Martínez, Aldo Ceccato, León Botstein, Edmon Colomer, Víctor Pablo Pérez, José Ramón Encinar, Carlos Kalmar o Kees Bakels. En el ámbito de la música antigua colabora con las agrupaciones más importantes de nuestro país y ha cantado con directores como Vaclav Luks, Enrico Onofri, Federico María Sardelli, Ottavio Dantone, Richard Egarr, Giovanni Antonini, Rinaldo Alessandrini y Paul Goodwin.

Junto a Jorge Robaina ha ofrecido recitales de Lied en la Fundación Juan March de Madrid, el Palacio Euskalduna de Bilbao, el Teatro Calderón de Valladolid, y el Palau de la Música Catalana de Barcelona, siendo premiada en el concurso Primer Palau por su interpretación de Mahler y Dvorák. Ha cantado también en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla junto a Rubén Fernández Aguirre. Ha grabado para la radio Checa, Mezzo, Catalunya Música, RTVE, y entre su extensa discografía destacan: cantatas de Telemann; *Amor aumenta el valor e Iphigenia en Tracia* de José de Nebra, *Tonos al arpa*, *Cantate Contarini* (disco que en Holanda recibió el premio a mejor disco de música antigua de 2009) y *Juditha Triumphans* de Vivaldi.

JORGE ROBAINA

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, donde comienza sus estudios musicales, y a los 15 años se traslada a Viena. Completa su formación en el Conservatorio Estatal en 1991 con matrícula de honor por unanimidad. En el ámbito del acompañamiento vocal ha recibido clases de Miguel Zanetti, Félix Lavilla y Wolfram Rieger.

Es ganador de diversos premios nacionales e internacionales entre los que cabe destacar el premio Pegasus y el premio Bösendorfer en Viena, y el premio al mejor pianista acompañante del concurso internacional de canto Fundación Jacinto Guerrero en dos ediciones consecutivas. Además, obtuvo el premio de la revista *Ritmo* por su disco de música para piano de Guridi y el Padre Donostia. Ha realizado las primeras grabaciones mundiales del *Concierto para piano* de Falcón-Sanabria, de *Nostálgico para piano y or-*

questa de Carmelo Bernaola y del *Concierto para dos pianos y gran orquesta* de Ángel Martín Pompey.

Como solista ha colaborado con la Royal Philharmonic Orchestra, Orquesta Sinfónica de Asturias, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta de RTVE, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Córdoba, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radiotelevisión Polaca, Orquesta de la Región de Murcia, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta de Cámara Sinfónica Húngara y Orquesta Mozart de Viena, junto a grandes directores como Charles Dutoit, Víctor Pablo Pérez, Odón Alonso, Manuel Hernández Silva, Rodolfo Saglimbeni, Adrian Leaper, Max Valdés, Jose Ramón Encinar o Antoni Ros Marbá, entre otros.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 15 de octubre de 2014. 19:30 horas

Futurismo musical

I

George Antheil (1900-1959)

Sonata n° 1 “Sauvage”

Niggers. Allegro vivo

Snakes. Moderato-prestissimo

Ivory. Moderato-Xylophonic prestissimo

48

Francis Poulenc (1899-1963)

Promenades (selección)

2. *En auto*

4. *En bateau*

5. *En avion*

6. *En autobus*

7. *En voiture*

8. *En chemin de fer*

Leo Ornstein (c. 1893-2002)

Suicide in an Airplane

George Antheil

Sonata n° 2 “Airplane”

As fast as possible

Andante moderato

Sonata n° 3 “Death of Machines”

Moderato

Accelerando

Accelerando

Accelerando

Jazz Sonata

II

George Antheil

Two Toccatas

Henry Cowell (1897-1965)

Aeolian Harp

Sinister Resonance

The Banshee

Béla Bartók (1881-1945)

Allegro barbaro Sz. 49

George Antheil

Sonata n° 4

Allegro giocoso

Andante

Vivo

FUTURISMO MUSICAL

El 4 de octubre de 1923 toqué en París por primera vez. [...] El teatro, el célebre Champs Elysées, estaba lleno con los personajes más famosos de la época, entre otros Picasso, Stravinsky, Auric, Milhaud, James Joyce, Erik Satie, Man Ray, Diaghilev, Miró, Artur Rubinstein, Ford Madox Ford y muchos otros. Mi piano se situó en medio del escenario, ante el enorme telón cubista de Léger, y comencé a tocar. Los disturbios estallaron casi al instante. Recuerdo a Man Ray dar un puñetazo en la nariz a alguien de la primera fila. Marcel Duchamp estaba discutiendo a gritos con otro en la segunda. En un asiento próximo, Erik Satie gritaba: «¡Qué precisión! ¡Qué precisión!» Y aplaudía.

50

De este modo describía **George Antheil** en su entretenidísima autobiografía *Bad Boy of Music* (Nueva York, Garden City, 1945) aquel escandaloso debut parisino en el que había programado tres de sus creaciones: *Sonata Sauvage*, *Airplane Sonata* y *Mechanisms*. Pianista superdotado de temperamento arrollador, compositor fecundo, escritor sobresaliente e inventor imprevisible (ideó y patentó en 1942 junto a la actriz Hedy Lamarr un sistema de comunicaciones para torpedos teledirigidos destinado a la marina americana), Antheil fue una de las personalidades más provocadoras y atractivas de los “felices veinte”. Nacido en Trenton (Nueva Jersey), viajó en 1922 a Europa para emprender una carrera de intérprete que le llevó primero a Berlín y después a París, donde se incorporó a la efervescente vanguardia artística del momento al lado de Pound, T. S. Eliot, Hemingway, Cocteau, Varèse, Picabia, Léger y todos aquellos testigos ilustres de su debut, adquiriendo rápida notoriedad como *enfant terrible* de los salones parisinos.

La década de 1920 vio nacer, en rápida sucesión, sus obras más excéntricas y disonantes. Según confesó, su inspiración procedía de la “música del futuro” que, siendo adolescente, escuchó una noche en sueños. “Los dedos del pianista” –afirmará– “son su munición y su arma. Antes de poder dar sus

conciertos debe endurecerlos como el acero”. Polirritmias, aglomerados, *ostinati* y técnicas acumulativas son elementos que definen algunas de sus mejores composiciones pianísticas y que, por temor a las amenazas, Antheil acostumbraba a tocar con una pistola oculta bajo la chaqueta o a la vista, según su supuesto grado de peligrosidad. “En la imaginación popular, la música de Antheil ha venido a simbolizar la auténtica cima del modernismo demente”, escribiría Randall Thompson en 1931. Los años finales de la década de 1930 –tras el durísimo golpe psicológico y financiero que le supuso el desastroso estreno neoyorquino, el 10 de abril de 1927, de su mítico *Ballet mécanique* (1923-1925)– representaron el ocaso casi definitivo de Antheil, que hubo de sobrevivir trabajando en Hollywood para la industria cinematográfica y haciendo suyo un estilo neoclásico de fuerte influencia rusa que le valió el apodo de “Shostakovich de Trenton”.

Compuesta en diciembre de 1922 y estrenada el 1 de enero de 1923, la *Sonata Sauvage* ofrece a lo largo de sus tres movimientos un compendio de la escritura pianística de Antheil en estado puro: frecuentes *ostinati*, notas martilleadas como si el piano fuera un artefacto de percusión, incesantes cambios de ritmo, disonancias y *clusters* que alientan implacables secuencias mecanicistas de una densidad sonora, en ocasiones, atronadora.

Antheil compuso la *Airplane Sonata* (o *Sonata n° 2*) en 1921 “como en una sesión de espiritismo”, según confesaría más tarde. “La llamé así porque el avión me parecía el símbolo más poderoso de ese futuro al que deseaba escaparme”. La gestualidad mecanicista, los acentos grotescos y las melodías angulosas nutren sus dos movimientos. “Es como si, por primera vez, hubiera conseguido alcanzar en mis sueños la verdadera significación y la atmósfera de estas gigantescas máquinas que nos hacen vibrar”, escribía el autor en una carta de 1922 a Mary Louise Curtis Bok. *Death of Machines* (o *Sonata n° 3*) procede también del fecundo 1923. Fue compuesta el 8 de enero y estrenada catorce días después en Dresde. El concepto tradicional de sonata, como en la *Woman*

Sonata del mismo año, poco tiene que ver con la estructura de esta incisiva miniatura cuyo nombre la relaciona con otra pieza pianística alumbrada igualmente en 1923: *Mechanisms*. La música afroamericana, el jazz o el *ragtime* asoman con frecuencia en la obra del músico de Trenton, como en la *Jazz Sonata* compuesta en Berlín el 22 de febrero de 1922 y escuchada en público por vez primera el 3 de marzo de 1923. Se trata de un impetuoso *collage* de viñetas sonoras fragmentarias y contrastadas, no exento de cierta comicidad.

Muchos años después, en febrero de 1948, escribe Antheil *Two Toccatas*, que da a conocer el 15 de marzo siguiente. En este vigoroso díptico compuesto en el apogeo de su etapa neoclasicista se percibe claramente la huella de ese inclemente “estilo bárbaro” practicado por Bartók, Stravinsky y, sobre todo, Prokofiev, cuando el joven pianista americano dada sus primeros pasos en la composición. La *Sonata n.º 4* fue compuesta también en 1948 y su estreno, el 21 de noviembre de ese mismo año en el Carnegie Hall, corrió a cargo de Frederick Marvin (que también daría a conocer la quinta y última en 1950). A estas alturas de su trayectoria creadora Antheil se pliega con docilidad a los procedimientos estructurales clásicos de la forma sonata, eludidos en sus primeras obras con este nombre, pero el ritmo de *boogie-woogie* del “Allegro giocoso” inicial o la motricidad incansable del “Vivo” conclusivo –deudor de Prokofiev, como el emotivo “Andante” central, probable homenaje del músico a su hermano, prematuramente fallecido en Rusia– recuerdan por momentos al iconoclasta y ultramoderno compositor de antaño.

Aún hoy se desconoce si el ucraniano **Leo Ornstein** nació en 1892 o 1893, pues la documentación que lo acreditaba desapareció cuando su familia, huyendo de los pogromos antisemitas de la Rusia zarista, desembarcó en Nueva York en 1907. Alumno en San Petersburgo del legendario Josef Hofmann, Ornstein fue un pianista deslumbrante e inquieto –se le deben los estrenos en Estados Unidos, desde su debut en 1911, de obras de Debussy, Ravel, Scriabin, Bartók, Kodály, Schönberg y Stravinsky– y un compositor de trayectoria tan

anómala como meteórica. En 1922, en el apogeo de su carrera como concertista, renunció a seguir tocando en público. A comienzos de la década de 1930 fundó una escuela de música en Filadelfia y, a partir de su retiro en 1953, se consagró por

STEINWAY HALL, LOWER SEYMOUR
STREET, W.

Pianoforte Recital
OF
Futurist Music.

FRIDAY, MARCH 27th,
at 3.15.



LEO ORNSTEIN

STEINWAY GRAND PIANOFORTE.

TICKETS, 7/6, 5/-, 2/-.

May be obtained from Messrs. Chappell & Co., Queen's Hall and 50 New Bond Street, W.; Augener & Co., Conduit Street, W.; Cecil Roy, 15 Sussex Place, Kensington, and branches; Breitkopf & Härtel, Conduit Street, W.; Leader & Co., 14 Royal Arcade, Old Bond Street, W.; Lacon & Ollier, 2 Burlington Gardens, W.; and J. Mackey, Manager, Steinway Hall, W.

Telephone: MAYFAIR 384.

P.T.O.

Cubierta del programa para el primer recital de Leo Ornstein en Londres celebrado el 27 de marzo de 1914.

entero a la composición aunque de forma muy poco convencional. Sin fechar, sin numerar, sin titular, incluso sin editar, buena parte del legado de Ornstein –que cambiaba de estilo a cada momento y era capaz de trabajar a la vez en obras absolutamente dispares– ha constituido un verdadero rompecabezas para intérpretes y musicólogos que han debido corregir errores y determinar tiempos y dinámicas que el músico olvidaba precisar.

El piano de Ornstein –al menos el de sus primeros años, cuando se le conocía como “el terror del teclado”– comparte con el de Antheil no pocos rasgos de familia como puede apreciarse en la rabiosa *Danse sauvage* de 1913, erizada de *clusters* y feroces disonancias, o, desde luego, en *Suicide in an Airplane*, sin duda una de las páginas más representativas del futurismo musical. Fechada probablemente en 1918 o 1919 pero inédita hasta 1990, está inspirada en un suceso que apareció publicado en un periódico de la época e impresionó a Ornstein: el caso de un piloto que decidió quitarse la vida estrellando su avión contra el suelo. Pese a que el músico no era partidario de atribuir títulos demasiado precisos a una obra pues consideraba que ésta podía sugerir al oyente algo completamente distinto a lo que el compositor tuviera en mente al escribirla, no es difícil compartir la opinión de su hijo Severo Ornstein cuando afirma que “se oye una clara imitación del zumbido del motor de un avión y la agitación interna de alguien que contempla su propia destrucción inminente. El desenlace, sin embargo, es ambiguo pues el sonido del avión continúa escuchándose, cada vez más lejano”. Antheil tomaría buena nota de esta obra pionera, que en su momento representó la quintaesencia de la violencia pianística, en la posterior *Airplane Sonata*.

Pocas obras tan ciclópeas y, a la vez, tan ignoradas como la del músico californiano **Henry Cowell**. Anclado a mitad de camino entre la generación de Charles Ives (de quien fue discípulo y biógrafo) y la de John Cage (que será su alumno), Cowell continúa siendo aún más conocido por sus escritos teóricos, innovaciones técnicas y actividades docentes que

por su ingente obra musical. Comenzó a componer a los once años y ya había escrito un centenar de obras cuando en 1914 se formó en la Universidad de Berkeley con Charles Seeger. Enseguida atrajo la atención en los círculos más vanguardistas por su innovadora técnica de escritura pianística que incluía el empleo masivo de clústers (racimos de notas muy próximas, ejecutados con la palma de la mano, el puño o el antebrazo) desde la temprana *The Tides of Manaunaun* (1927). Pero Cowell no permaneció, como muchos de sus compatriotas, ajeno a la revolución que en la Europa de entreguerras se estaba gestando. Entre 1923 y 1933 realizó cinco giras por el viejo continente que le permitieron entablar relación con Schnabel, Kandinsky, Bartók –que le pidió autorización para utilizar sus clústers–, Berg y Schönberg –que le invitó a impartir charlas en Berlín– y ser el primer compositor norteamericano invitado a visitar la Unión Soviética en 1929.

Cowell ideó nuevos métodos de notación musical y, junto con el pionero de la electrónica Léon Theremin, creó un primitivo instrumento electrónico (el *rhythmicon*) al tiempo que, en la década de 1930, se convertía en precursor de las técnicas aleatorias, interesándose igualmente por las músicas étnicas. Compuso, además, casi un millar de obras entre las que se cuentan veinte sinfonías completas, numerosos conciertos, una cantidad inabarcable de música de cámara, para piano, vocal y coral y una ópera inconclusa: *O'Higgins of Chile*. Todo un polifacético y profético universo musical, hecho de primitivismo y sofisticación, de armonías politonales y contrapuntos disonantes, y provisto de una inusitada exuberancia sonora que justifica que su autor fuera calificado por Cage como el “Ábrete Sésamo de la nueva música en América”.

Aeolian Harp, fechada en 1923, es una de las piezas más divulgadas de Cowell. En parte porque desarrolla una idea novedosa y anticonvencional –la de accionar las cuerdas del piano, no desde las teclas sino directamente sobre ellas rasgueando, frotando o utilizando efectos de *glissandi* o *pizzicati* con la mano o con algún objeto– que tendrá fértil descendencia tanto en su obra –*The Banshee* (1925), *The Fairy Answer*

(1929), *Sinister Resonance* (1930) y otras destinadas a lo que él llamó *string piano*— como en la de otros, del piano preparado de Cage al *sound icon* de Radulescu. Pero en parte también, indudablemente, porque se trata de una las partituras más sosegadas, etéreas y accesibles —para el oyente profano y pese a la sorpresa inicial— de todo su catálogo.

En la parsimoniosa *Sinister Resonance*, datada el 19 de mayo de 1930, el intérprete debe accionar las teclas del piano y también su interior. Cowell ofrece al ejecutante, amparado siempre en una gran libertad rítmica, cinco métodos diferentes para tocar esta pieza, rica en sonidos armónicos y de atmósfera lejanamente orientalizante. Del mismo modo, *The Banshee* (1925) es otra de las páginas célebres que el autor destinó al *string piano*. El título alude a un importante personaje de esas leyendas irlandesas que tan bien conoció Cowell gracias a su árbol genealógico —era hijo de irlandés— y a su amistad con el irlandés John Osborne Varian, líder de la colonia teosófica de Halcyon (California) y autor de un poema del mismo nombre. Una *banshee* es un espíritu femenino, una mensajera del otro mundo o alma en pena que, con sus lamentos, anuncia la muerte de un familiar a sus allegados. Mientras un ayudante presiona el pedal de resonancia, el pianista manipula las cuerdas (de las que extrae sonoridades “protoelectrónicas”) con el fin de evocar los lúgubres gemidos que emite la fantasmal criatura. A finales de 1928, Cowell arregló *The Banshee* para *string piano* y orquesta de cámara como primer movimiento de su *Irish Suite*.

Si Arthur Honegger, presente en el anterior concierto, encarnó una cierta idea de gravedad y permanencia de los sólidos moldes germánicos en la música de Les Six, **Francis Poulenc** representó como ninguno de sus compañeros de grupo esa *joie de vivre* inequívocamente parisina, más aún que francesa. Poulenc gustaba en ocasiones de sazonar su música con elementos satíricos y hasta provocativos. En su corta vida escribió incansablemente, pero sobre todo para la voz y el piano, sus dos instrumentos predilectos. Enemiga de la grandilocuencia y de las longitudes inútiles, la música de Poulenc

seduce por su claridad y frescura, por su contagiosa energía rítmica y el encanto infalible de su siempre bien dosificada ternura.

En su pianismo, coloreado por las enseñanzas de Ricardo Viñes, confluyeron las huellas de Debussy y de Satie, de Ravel y de Stravinsky, pero también de Chabrier y de los clavecinistas franceses del XVIII. Tras sus *Cinq Impromptus* (1920-1921), Poulenc concluyó en el verano de 1921 una colección de diez miniaturas que dedicó a Artur Rubinstein, responsable de su estreno en el Wigmore Hall de Londres el 4 de julio de 1923, y que tituló *Promenades*. Son diez los “paseos” evocados por el joven músico (aunque ahora solo escucharemos una selección de seis), en algunos de los cuales experimenta técnicas de la vanguardia de aquellos años como la politonalidad o los cambios frecuentes de compás. La segunda pieza (“En auto”), que evidencia ciertos ecos chopinianos, transcurre con previsible celeridad. La cuarta (“En bateau”) se balancea agitada por agudos trinos que hacen presagiar un viaje accidentado. “En avion”, la quinta pieza, la más extensa y –junto con la siguiente– la de lenguaje más avanzado de todo el ciclo, se desarrolla de forma monótona y pausada, como suspendida en el aire, al contrario que la sexta (“En autobus”), de trepidante energía reminiscente de Bartók o Prokofiev. De curso reposado pero no exento de sobresaltos, la turbadora séptima pieza (“En voiture”) parece extraer –como muy bien apunta Renaud Machart– su amargura atonal de Schönberg y prefigurar algunos de los *Preludios* (1928-1929) de Messiaen. La minúscula octava (“En chemin de fer”), que cierra esta selección, nos devuelve al Poulenc más familiar: alegre, juguetón y de límpida grafía neoclásica.

Desde sus primeros ejercicios sobre el teclado materno hasta la composición del *Tercer concierto* en su lecho de muerte, **Béla Bartók** profesó una dedicación constante al piano que le llevó a elaborar un imponente legado –el más voluminoso de toda su obra– integrado por más de 300 piezas. El extraordinario dominio del instrumento sirvió al músico húngaro como laboratorio donde experimentar nuevos procedimien-

tos y conquistas técnicas que amplió y desarrolló en sus composiciones de gran envergadura.

El universo pianístico de Bartók revela, acaso como ninguna otra de sus parcelas creadoras, las diferentes etapas de su evolución artística. Las primeras páginas para teclado del joven músico surgieron con el nuevo siglo, irrigadas aún por la savia de Liszt. A su llegada a París, en 1905, descubrió la música de Debussy que marcó de modo indeleble las obras de este período (*Catorce Bagatelas, Dos Elegías, Cuatro Nenias*). A partir de la década de 1910, una armonía más audaz y una técnica más percusiva acabó imponiéndose en el ya inconfundible lenguaje del músico. Para entonces y hasta sus últimos días, el estudio, recolección y reelaboración que con minuciosidad de entomólogo acometió Bartók sobre los temas, modos, armonías y ritmos de la música popular húngara y de los países vecinos (eslovenos, transilvanos, rumanos, búlgaros, eslovacos, rutenos, croatas, turcos...) centrará todo su interés dando origen a páginas admirables (*Suite, Tres Estudios, Ocho Improvisaciones, Sonata, Al aire libre*) que culminarán en las 153 piezas que integran los seis volúmenes del *Mikrokomos*, publicado definitivamente en 1940.

Compuesto en 1911, editado en 1918 y estrenado por el propio compositor el 27 de febrero de 1921, el *Allegro barbaro Sz. 49* se erige sin discusión, tras el magnífico logro de las *Catorce Bagatelas* de 1908, como la primera cima pianística de Bartók y una de sus obras más representativas pese a lo reducido de sus dimensiones. La novedosa naturaleza percusiva de la pieza, su agresividad y aspereza, su vehemente y desafiante virtuosismo, su obstinado frenesí rítmico –inspirado en la primitiva música húngara– e incluso el tono ciertamente provocador de su título (ya empleado por Alkan en 1847 para su *Estudio en Fa mayor Op. 35 n.º 5*) encajan a placer con los postulados maquinistas del futurismo.

ALBERTO ROSADO

(Salamanca, 1970) pertenece a una generación de intérpretes formada en un repertorio clásico y comprometida con la música contemporánea. Ha ofrecido recitales en las principales ciudades y festivales de Europa, América y Asia, y ha actuado como solista con la ONE, Bamberg Symphonie, ORTVE, Sinfónica de Castilla y León, Filarmónica de Sevilla, Filarmónica de Gran Canaria, ORCAM, Filarmónica Ciudad de México, JONDE, Plural Ensemble, UMZE (Budapest), Proyecto Guerrero y Modus Novus, dirigido por Péter Eötvös, Susana Mälkki, Josep Pons, Jonathan Nott, Fabián Panisello, Rafael Frübeck de Burgos, Pedro Halffter, José Areán, Arturo Tamayo, José Ramón Encinar, Zsolt Nagy, José Luis Temes y Peter Rundel, entre otros.

Ha estado interesado en la música contemporánea durante toda su carrera pero es en esta última década cuando su actividad se ha centrado particularmente en la música de hoy. Comienza entonces una estrecha relación con compositores como Halffter,

Lachenmann, De Pablo, Hosokawa, López López, Boulez y muchos otros, tanto en su faceta de solista como en la de miembro de Plural Ensemble.

Entre sus grabaciones cabe destacar las del *Concierto para piano y orquesta* y los *Movimientos para dos pianos y orquesta* de José Manuel López con la Deutsches Symphonie Orchestre dirigida por Johannes Kalitzke para Kairos y las integrales pianísticas de Cristóbal Halffter y de José Manuel López López para Verso. Con este último sello también ha grabado un disco con obras de Messiaen, Ligeti, Takemitsu y Cage. Su grabación más reciente, junto al violonchelista David Apellániz, está dedicada a la música de ocho compositores españoles y latinoamericanos, para la colección de la Fundación BBVA con Verso. Alberto Rosado es profesor de música de cámara y piano contemporáneo y coordina el Taller de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León en Salamanca.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 22 de octubre de 2014. 19:30 horas

En la fábrica soviética

I

Nikolay Roslavets (1881-1944)

Cuarteto n° 3

Moderato

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Scherzo. Allegro molto, del Cuarteto n° 5 Op. 27

60

Alexander Mossolov (1900-1973)

Cuarteto n° 1 Op. 24

Andante non troppo

Adagio. Tempo di Gavotta

Scherzo. Vivace alla Marcia

Finale. Allegro molto risoluto

II

Mieczysław Weinberg

Presto, del Cuarteto nº 12 Op. 103

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Cuarteto nº 3 en Fa mayor Op. 73

Allegretto

Moderato con moto

Allegro non troppo

Adagio

Moderato-Adagio

CUARTETO DANIEL

Marc Danel, *primer violín*

Gilles Millet, *segundo violín*

Vlad Bogdanas, *viola*

Yovan Markovitch, *violonchelo*

EN LA FÁBRICA SOVIÉTICA

Roslavets, Lourié, Wyschnegradsky y Mossolov se cuentan entre los pocos compositores que, en plena efervescencia de la vanguardia rusa (y luego soviética), tuvieron oportunidad de componer cuartetos de cuerda antes de que las consignas estéticas del realismo socialista impuesto por Stalin suprimieran cualquier intento de connivencia con las diversas corrientes innovadoras europeas alumbradas en los primeros años del siglo XX. Nacido en Ucrania en 1881, **Nikolay Roslavets** fue un músico fundamentalmente autodidacta que rechazó desde muy temprano las enseñanzas adquiridas en el Conservatorio de Moscú por considerarlas “inadecuadas para expresar un Yo interior que sueña universos sonoros nuevos, todavía no escuchados”.

62

Portaestandarte de la vanguardista Asociación para la Música Contemporánea, Roslavets elaboró a partir de la primavera de 1913 un “nuevo sistema de organización de los sonidos” inspirado en los acordes sintéticos de Scriabin (en su período post-*Prometeo*) y destinado, en palabras del músico, a “reemplazar al antiguo sistema clásico que quedará obsoleto”. Las ideas musicales de Roslavets, que se consideraba a sí mismo como un “academicista innovador”, discurrieron en paralelo a las teorías dodecafónicas de Schönberg, a quien elogió en sus críticas y artículos como “el abogado de una nueva belleza”.

Al igual que Mossolov, Roslavets fue un idealista y marxista convencido, pero su rechazo categórico a considerar la música como vehículo ideológico arruinó su carrera. Denunciado como “saboteador y enemigo del pueblo” y reducido a una vida miserable, Roslavets sería apartado de la vida musical soviética a finales de la década de 1920. Exiliado en la remota república de Uzbekistán, regresó a Moscú en 1933. Pocos años después, y con las purgas estalinistas en su apogeo, su familia destruyó una maleta con numerosos manuscritos de sus primeras obras. Paralizado en parte tras una dolencia cardíaca, Roslavets murió en 1944. Incautados sus archivos e in-

accesibles hasta 1988, la edición de algunas de sus partituras recuperadas ha permitido finalmente conocer y reivindicar un legado original, independiente y fascinante, verdadero eslabón perdido en la historia de las vanguardias musicales de comienzos del siglo XX.

Cinco son los cuartetos de cuerda compuestos entre 1913 y 1941 por Roslavets, si bien el *Segundo* (1919) se considera perdido y el *Cuarto* (1939) se conserva incompleto. De extensión similar al *Cuarteto n° 1*, el *Cuarteto de cuerda n° 3* –cuya atmósfera evocará en el oyente que lo escuche por vez primera un aire de familia con obras coetáneas de la Segunda Escuela de Viena– está fechado en 1920 y se articula como aquél en un único y denso movimiento (“Moderato”), elaborado en forma sonata con desarrollo, cuya construcción unitaria se muestra deudora de las sonatas tardías de Scriabin. Aunque concebido de manera más segmentada que el *Primer Cuarteto*, su discurso se desarrolla con mayor tensión dramática. Como apunta Fournier, “las texturas son más variadas, los motivos y ritmos mejor caracterizados, las voces más independientes, la escritura recurre en mayor medida al contrapunto y, sobre todo, a un lenguaje armónico aún más complejo”. A diferencia del cuarteto que inauguraba el ciclo, éste se cierra con una coda lenta y evanescente.

Alexander Mossolov puede considerarse un ejemplo paradigmático de las trágicas consecuencias que, para el libre desarrollo de las artes, acarreó la injerencia de los dictados políticos en la Unión Soviética. Nacido en Kiev en 1900 pero afincado en Moscú desde los cuatro años, Mossolov se entusiasmó con la Revolución de Octubre. Ingresó en el Partido Bolchevique y se alistó voluntario en el Ejército Rojo combatiendo en la Guerra Civil, donde resultó herido y condecorado. A los veintidós años comenzó su formación en el Conservatorio de Moscú como alumno de piano y composición de Glière y Miaskovsky. En solo tres concluyó sus estudios, siendo elegido en 1925 miembro de la recién creada Asociación para la Música Contemporánea y nombrado jefe de la sección de música de cámara.

Entre 1924 y 1928 Mossolov escribe una treintena de piezas entre las que *Zavod (La fábrica)*, breve episodio sinfónico concebido originalmente como interludio para su ballet *Acero* (1926), alcanza fama mundial como máximo exponente de la música maquinista, convirtiendo a su joven autor en una de las más firmes promesas del modernismo ruso. Al tiempo que su obra escandaliza al público y a la crítica más conservadores, Mossolov interpreta al piano, junto con sus propias composiciones, a autores de la vanguardia occidental como Bartók, Eisler, Casella o Hindemith.

Pero con la ascensión de Stalin al poder esa verdadera “década prodigiosa” del vanguardismo soviético, iniciada en 1917, tiene sus días contados. En 1936 Mossolov es expulsado de la Unión de Compositores y al año siguiente el diario *Izvestia* publica una denuncia política bajo el título “Desviaciones de un genio”. Atacado como compositor burgués y contrarrevolucionario, sus obras se retiran de la circulación. Arrestado y condenado a ocho años de trabajos forzados, es liberado a los pocos meses gracias a la intervención de Glière y Miaskovsky ante el Soviet Supremo. Durante este período un baúl con numerosos manuscritos de su etapa creadora más fructífera y radical (la década de 1920) desaparece. Con él desaparece también el espíritu antirromántico y transgresor de Mossolov que, desde entonces, se convierte en un “oscuro trabajador de la música” –en acertada definición de Lemaire– al servicio de los modos de expresión aprobados por las autoridades soviéticas. Cuando muere en 1973, en medio del silencio y la soledad, hace décadas que su nombre ha sido borrado de la memoria musical del siglo.

Pese a la sucesión de adversidades y censuras sufridas por Mossolov, su catálogo es cuantioso, e incluye óperas y ballets, sinfonías y conciertos, canciones, coros, cantatas y oratorios, cinco sonatas para piano y numerosas piezas de cámara entre las que brilla con luz propia el *Cuarteto de cuerda n.º 1 Op. 24*, una de las partituras más descaradamente futuristas del autor y, también, una de las más ignoradas obras maestras de la vanguardia musical soviética. Compuesto en 1926 e inter-

pretado con enorme éxito al año siguiente durante el Festival de la SIMC en Fráncfort, su estructura clásica en cuatro movimientos encierra un discurso nada convencional que, aun cuajado de estridencias y disonancias, posee –incluso para el oyente más conservador– una insólita seducción sonora.

El formidable primer movimiento, un “Andante non troppo” de amplísimo trazado, ofrece un inesperado catálogo de contrastes y efectos sonoros (*sul ponticello*, *pizzicati*, *con sordino*, frotamientos, trinos, dobles cuerdas) distribuidos a lo largo de breves secuencias yuxtapuestas en las que todo cabe, desde el lamento fúnebre al arrebató rítmico más exaltado, por medio de *accelerandi* imprevistos, súbitas retenciones de *tempo* y abundantes contrastes dinámicos. El segundo movimiento es un “Adagio (Tempo di Gavotta)” dominado por una lánguida y ondulante melodía tradicional kirguís, reflejo del interés de Mossolov por la música folclórica, muy presente en sus obras posteriores. En el brevísimo “Scherzo (Vivace alla Marcia)” sobresalen los acentos irónicos subrayados por indicaciones como *glissando spiccato*, *col legno* o *quasi glissando* que evidencian un muy sutil tratamiento tímbrico. Los contornos más feroces y acerados del primer movimiento pero también ciertas frases melódicas de inspiración popular y atmósfera melancólica genuinamente rusa se dan cita en el “Finale (Allegro molto risoluto)”, en cuya misteriosa sección conclusiva el violín desgrana un tema lamentoso sobre una trama densa pero apenas audible de *ostinati* en los restantes instrumentos.

Atraído en sus primeros años de carrera creadora por la orquesta –la *Sinfonía n° 1* se remonta a 1925–, el piano –la *Sonata n° 1* está fechada en 1926– y la ópera –*La nariz* fue concluida en 1928–, **Dimitri Shostakovich** no abordó el cuarteto de cuerda hasta una fecha relativamente tardía en su producción: las *Dos piezas* para cuarteto (en realidad sendas transcripciones) fueron redactadas en 1931 y el *Cuarteto n° 1* no llegaría a su catálogo hasta 1938, cuando el músico petersburgués ya había compuesto cinco sinfonías, tres ballets y su segunda ópera, *Lady Macbeth de Mtsensk*. Sin em-

bargo, desde 1938 hasta 1974, ya en el umbral de la muerte, el cuarteto de cuerda constituirá para Shostakovich un refugio ineludible y constante, una suerte de diario clandestino que le va a permitir volcar sus más ocultas confesiones, aquellas que no desea o quizá no puede confiar a cualquier otro género. En palabras de Fournier:

Sus cuartetos, que nacen a veces en correlación con ciertas sinfonías, como una exploración más íntima, más detallada, más secreta de los mismos temas, construyen así un edificio homogéneo por su contenido expresivo, su estilo y su afán de integración y, al mismo tiempo, diversificado por la invención melódica, la disposición motivica y la arquitectura.

Los cuartetos de cuerda de Shostakovich, fundamentales en la decisiva aportación del siglo XX a esta plantilla instrumental, pueden dividirse en tres períodos: el primero (cuartetos 1 a 6) explora diversos modelos, de Beethoven a Bartók, en una estética que oscila entre la herencia clasicista y una peculiar expresividad de ascendencia mahleriana. De mayor libertad formal, el segundo (cuartetos 7 a 10) revela de forma inequívoca las angustias y el pesimismo casi constantes del músico, que finalmente reflejaría su rostro más amargo y desesperado, mediante estructuras alejadas de la construcción canónica en cuatro movimientos, en un tercer período (cuartetos 11 a 15) teñido por la desolación y la cercanía de la muerte.

Fechado por Shostakovich entre el 26 de enero y el 2 de agosto de 1946, el *Cuarteto de cuerda n° 3 en Fa mayor Op. 73* pertenece a un conjunto de importantes obras de trasunto bélico como la *Sinfonía n° 7 “Leningrado”* (1941), la *Sinfonía n° 8* (1943) –cuya atmósfera y esquema formal reproduce el cuarteto a menor escala– o el *Trío para violín, violonchelo y piano n° 2* (1944). Como hará posteriormente con los *Cuartetos n° 8* (1960) y *n° 9* (1964), Shostakovich estructura la obra en cinco movimientos. La partitura se inicia con un “Allegretto” –que sigue el clásico esquema de sonata bitemática, con una

doble fuga en su desarrollo– cuyo trazo amable y distendido parece continuar ese tono risueño, casi intrascendente, que caracterizaba a algunos pasajes de la controvertida *Novena Sinfonía*, elaborada un año antes y a la que el cuarteto supera en extensión. En forma de rondó, el segundo movimiento (“Moderato con moto”) desarrolla un humor de tintes amargos, enfatizados por ásperos *ostinati* en la viola. El ritmo lánguido de un vals fantasmal y ciertos recursos tímbricos (sordina y *glissandi* en el violín) contribuyen a enrarecer una atmósfera amenazante que explota de forma inapelable en el inmediato “Allegro non troppo”, una de esas marchas inflexibles, arrolladoras y agresivas –tan queridas de Shostakovich– que avanzan sin desmayo como una brutal maquinaria bélica que arrasara todo a su paso. El afligido “Adagio”, una de las primeras grandes declamaciones fúnebres del músico, adopta forma de *passacaglia*, un recurso ya utilizado por Shostakovich en sus *Cuartetos n° 1 y n° 2* (respectivamente en sus movimientos segundo y cuarto) y que volverá a emplear en los penúltimos movimientos de los *Cuartetos n° 6 y n° 10*. Encadenado al anterior, el amplio movimiento final (“Moderato-Adagio”) es un rondó sonata inaugurado por el violonchelo con un motivo sombrío. Temas de danza, citas de la *pasacaglia* y un clímax central de gran intensidad sonora recorren su transcurso hasta la resignada y tristísima coda.

El Cuarteto Beethoven, dedicatario y primer intérprete de la casi totalidad de los cuartetos de Shostakovich, estrenó la obra –una de las preferidas de su autor– en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú, el 16 de diciembre de 1946. Valentin Berlinsky, legendario chelista del Cuarteto Borodin, afirmaría años después que la intención programática del compositor podía ajustarse a los siguientes subtítulos, asignados a cada uno de los cinco movimientos pero que no aparecen en el manuscrito autógrafo ni en ninguna partitura publicada: “Tranquila ignorancia del futuro cataclismo”, “Presagios de disturbios y anticipación”, “Las fuerzas de la guerra desencadenadas”, “Homenaje a los muertos” y “La eterna cuestión: ¿por qué? y ¿para qué?”

Marcada sucesivamente por el nazismo y el estalinismo, la atormentada peripecia vital de **Mieczysław Weinberg**, compositor judío de origen polaco, propició que su gigantesca producción (154 obras numeradas y muchas más fuera de catálogo) permaneciera adormecida durante décadas en un limbo musical del que solo ha despertado en los últimos años. A comienzos de la década de 1940, la llegada de Weinberg a Moscú, donde transcurrirá el resto de su existencia, constituyó el inicio de su relación con Shostakovich, traducida en amistad y admiración artística recíproca que llegarían hasta la muerte de éste en 1975. Menospreciado sistemáticamente por un régimen que solo vio en él a un músico semisoviético indigno de ocupar cargo académico alguno, Weinberg halló en Shostakovich a un maestro espiritual, un confidente y un amigo desinteresado que le protegió, aun con riesgo de su vida, durante las sangrientas purgas antisemitas de posguerra.

68

Si, erróneamente, la posteridad ha considerado a Weinberg como un epígono de Shostakovich, el estudio comparado de la cronología entre sus obras más próximas confirma que las influencias entre ambos transitaron en los dos sentidos. A diferencia de Shostakovich, Weinberg emprendió su ciclo de cuartetos en fecha temprana: 1937. La primera de sus obras en este género, su *Op. 2*, precede en cinco años a la *Sinfonía n.º 1*. Medio siglo más tarde, en 1986, el *Cuarteto n.º 17 Op. 146* clausura una colección de enorme importancia, no solo en el conjunto de su catálogo sino en el ámbito de la música soviética en que se desarrolló su carrera, por más que su difusión, hasta fechas recientes, haya sido escasa en territorio ruso y casi inexistente fuera de sus fronteras.

En paralelo con los de su mentor, los cuartetos de cuerda de Weinberg pueden agruparse en tres etapas de extensión similar: una inicial (cuartetos 1 a 6) en la que el compositor amplía paulatinamente sus horizontes estéticos, tanto en el aspecto estructural –los movimientos aumentan sucesivamente de tres a seis– como lingüístico. En la segunda (cuar-

tetos 7 a 12) las señas de identidad del músico –colores en su mayoría sombríos, lirismo desgarrado, dramatismo cada vez más exacerbado por el empleo de insistentes células percusivas, presencia de motivos de danza *yiddish*– se acrecientan y consolidan plenamente para desembocar en una última etapa (cuartetos 13 a 17) aún más oscura y pesimista que las anteriores, donde los signos de protesta casi han desaparecido y el sentimiento de soledad y resignación se traduce en una escritura de gran austeridad.

Datado en 1945, el *Cuarteto de cuerda n° 5 en Si bemol mayor Op. 27* forma parte de una serie de importantes obras de cámara escritas por Weinberg durante sus tres primeros años en Moscú, en la que deben incluirse el *Quinteto con piano Op. 18* (1944), el *Trío para violín, violonchelo y piano Op. 24* (1945) y los *Cuartetos n° 4* (1945) y *n° 6* (1946). Dividido en cinco movimientos, el brevísimo “Scherzo (Allegro molto)” ocupa la posición central y para David Fanning, biógrafo de Weinberg, “constituye el punto culminante de la obra”. Una especie de desenfadada cabalgada al borde del abismo, impulsada por brutales acentos marciales y mecanicistas, que representa un verdadero *tour de force* para sus intérpretes.

Compuesto entre agosto de 1969 y mayo de 1970 y estrenado por el Cuarteto de la Orquesta de Cámara de Moscú el 14 de abril de 1973, el *Cuarteto n° 12 Op. 103* se erige, junto con los *Cuartetos n° 4* y *n° 6*, como una de las cumbres indiscutibles del ciclo. Obra experimental, en ella sintetiza Weinberg numerosas influencias, desde Bartók hasta el dodecafonismo o la Escuela de Varsovia, reciente aún su viaje en 1966 al famoso Festival de Otoño de la capital polaca (su primera salida de la Unión Soviética desde su llegada en 1939). El “Presto”, tercero de sus cuatro movimientos, es un ejemplo cabal de esos scherzos robustos, febriles y dislocados, alimentados por una rabiosa energía rítmica, de los que tanto Weinberg como Shostakovich poseyeron la fórmula magistral.

CUARTETO DANEL

Se fundó en 1991, logrando pronto los máximos galardones en los Concursos Internacionales de Evian, San Petersburgo (Concurso Shostakovich) y Londres. Fieles a sus principios fundacionales y todavía inspirados por los consejos de los Cuartetos Amadeus y Borodin y de Fyodor Druzhinin (Cuarteto Beethoven), Walter Levin (Cuarteto Lasalle), Pierre Penassou (Cuarteto Parennin) y Hugh Maguire (Cuarteto Allegri Quartet), el cuarteto está en permanente proceso de estudio abordando nuevo repertorio desde Haydn hasta la actualidad.

Han actuado en las salas más prestigiosas del mundo en numerosas ocasiones, tales como el Concertgebouw de Amsterdam y el Konzerthaus de Viena, así como en los Festivales de Kuhmo (Finlandia) y Alpen Klassik (Alemania), entre otros muchos. El Cuarteto Danel es un renombrado intérprete de Beethoven, Schubert,

Shostakovich, Weinberg y Bartók. Además también trabajan de forma regular con algunos de los compositores actuales más reconocidos como Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Bruno Mantovani, Pascal Dusapin, Nicolas Bacri, Jonathan Harvey y Sofya Gubaidulina. Sus grabaciones más laureadas incluyen las integrales de los cuartetos de Shostakovich (Fuga Libera) y de Weinberg (CPO), que han recibido las alabanzas unánimes de la crítica internacional. Otras numerosas grabaciones para distintos sellos han logrado premios internacionales (Grand prix du disque, Choc du monde de la musique, Fonoforum, Midem prize y Disc of the Month por el BBC Music Magazine). En 2005, el Cuarteto Danel fue nombrado Grupo en Residencia en la Universidad de Manchester sucediendo al Cuarteto Lindsay. Además, el grupo recibe el apoyo de la Comunidad Francesa de Bélgica y de Cultures Frances.



Natalia Goncharova, *El ciclista*, 1913. Óleo sobre lienzo. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. Goncharova fue una de las representantes más destacadas del Cubofuturismo, variante del Futurismo desarrollada en la Unión Soviética.

APÉNDICE

MANIFIESTOS DEL FUTURISMO MUSICAL ITALIANO

La selección de extractos que se presenta a continuación ofrece una panorámica de la concepción de la música entre los futuristas italianos. Presentados en orden cronológico, estos textos muestran la evolución del pensamiento musical futurista e incluyen extractos del Manifiesto de los músicos futuristas y del Manifiesto técnico de la música futurista de Balilla Pratella, de El arte de los ruidos de Luigi Russolo y la primera traducción al castellano del artículo “De cómo un futurista puede amar a Rossini” de Alfredo Casella.

Francesco Balilla Pratella: Manifiesto de los músicos futuristas

Un año después de que Marinetti publicase el Manifiesto Futurista, el compositor Francesco Balilla Pratella (1880-1955) escribía el Manifiesto de los músicos futuristas (publicado luego, junto con el Manifiesto técnico de la música futurista, en el volumen titulado Música futurista). En este primer manifiesto, Pratella ataca con vehemencia a las instituciones “pasatistas”, a los compositores académicos y a la música comercial, reflejando el carácter revolucionario y rupturista del primer futurismo italiano. Pese a todo, no se halla aún presente en este texto la doctrina estética, desarrollada en manifiestos posteriores.

72

Apelo a los jóvenes. Solo ellos deberían escuchar, y solo ellos pueden comprender lo que tengo que decir. Alguna gente nace vieja, espectros babeantes del pasado, criptogramas llenos de veneno. Para ellos ni palabras ni ideas, sino una simple sentencia: fin.

Apelo a los jóvenes, a esos que están sedientos de lo nuevo, lo actual, lo vivo. Ellos me siguen, llenos de fe y sin miedo, a lo largo de los caminos del futuro, gloriosamente precedidos por mí, por nuestros intrépidos hermanos, los poetas y pintores Futuristas, hermosos con violencia, atrevidos y luminosos con la animación de genios. [...]

Yo, que repudío el título de Maestro como estigma de mediocridad e ignorancia, confirmo mi adhesión al Futurismo, ofreciendo a los jóvenes, los osados y los temerarios, estas mis irrevocables conclusiones:

1. Convencer a los jóvenes compositores para desertizar las escuelas, conservatorios y academias musicales, y considerar el estudio libre como la única forma de regeneración.

2. Combatir las venales e ignorantes críticas con desprecio, liberando al público de los perniciosos efectos de sus escritos. Encontrar con este ánimo una reseña musical que sea independiente, resueltamente opuesta al criterio de los profesores de conservatorio y a aquellos del envilecido público.
3. Abstenerse de participar en ninguna competición con los acostumbrados sobres cerrados, denunciando públicamente las mistificaciones y desenmascarando la incompetencia de los jurados, que están compuestos generalmente de imbéciles e impotentes.
4. Mantenerse a distancia de los círculos comerciales o académicos, despreciándolos, y preferir la vida modesta a los sueldos dadivosos adquiridos de vender el arte.
5. La liberación de la sensibilidad musical individual de toda imitación o influencia del pasado, sintiendo y cantando con el espíritu del futuro, obteniendo la inspiración y la estética de la naturaleza, a través de todos los fenómenos humanos y extra-humanos presentes en ella. Exaltando el símbolo humano renovado por los variados aspectos de la vida moderna y su infinidad de relaciones íntimas con la naturaleza.
6. Destruir el prejuicio de música “bien-hecha” –retórica e impotente– para proclamar el único concepto de música Futurista, como algo totalmente distinto a lo actual, y para formar en Italia un gusto musical Futurista, destruyendo los valores doctrinarios, académicos y soporíferos, declarando la frase “dejádnos recuperar a los viejos maestros” como odiosa, estúpida y vil.
7. Proclamar que el reinado del cantante debe acabar, que la importancia del cantante en relación al trabajo artístico es equivalente a la importancia de un instrumento en la orquesta.
8. Transformar el título y valor del “libreto operístico” en el título y valor de “poema dramático o trágico para la música”, sustituyendo la estructura métrica por el verso libre. Cada escritor de opera debe ser absolutamente y necesariamente el autor de su propio poema.

9. Combatir categóricamente todas las reconstrucciones históricas y escenificaciones tradicionales y declarar la estupidez del desprecio sentido por el vestuario contemporáneo.
10. Combatir el tipo de balada de Tosti y Costa, canciones nauseabundas napolitanas y música sagrada que, no teniendo ninguna razón para existir dado el colapso de fe, se han convertido en el exclusivo monopolio de los impotentes directores de conservatorio y una recua de sacerdotes incompletos.
11. Provocar en el público una creciente hostilidad hacia la exhumación de viejos trabajos que impide la aparición de innovadores, para acrecentar el apoyo y exaltación de todas las tendencias musicales que aparezcan como originales y revolucionarias, y considerar como un honor los insultos e ironías de los moribundos y oportunistas.

Y ahora las reacciones de los tradicionalistas se verterán sobre mi cabeza con toda su furia. Me río tranquilamente y no me preocupo en absoluto; he superado el pasado, me uno a los jóvenes músicos en la bandera del Futurismo que, emprendida por el poeta Marinetti en *Le Figaro*, ha conquistado en un breve espacio de tiempo la mayoría de los centros intelectuales del mundo.

Milán, 11 de octubre de 1910

(Francesco Balilla Pratella, *Musica futurista*, Bolonia, Bongiovanni, 1912.
Traducción por cortesía de **CARLOS ALONSO**)

Francesco Balilla Pratella: Manifiesto técnico de la música futurista

En el segundo de sus manifiestos musicales, escrito en 1911, Pratella comienza a desarrollar los esbozos de una estética musical futurista. La pretendida radicalidad de Pratella (insuficiente en comparación con los planteamientos de Russolo) se centra en trascender las limitaciones rítmicas, armónicas, y de afinación de la música occidental, ofreciendo a cambio una suerte de “pansonoridad” basada en una primitiva expresividad, y proponiendo una liberación rítmica y sonora. Se trata, en todo caso, de un paso más en la construcción del futurismo musical, que se sitúa así en un nivel más intenso que el de otras vanguardias como el dodecafonismo schönbergiano: la enunciación teórica de esta

corriente se producirá una década más tarde, y no llegará a prescindir de la escala cromática ni del ritmo tradicional.

Todos los innovadores han sido lógicamente futuristas en relación a sus tiempos. Palestrina habría juzgado loco a Bach, y así también Bach habría juzgado a Beethoven, y así Beethoven habría juzgado a Wagner.

¡Rossini se enorgullecía de haber entendido al fin la música de Wagner leyéndola del revés! ¡Verdi, tras una audición de la obertura del *Tannhäuser*, en una carta a un amigo, llamaba chiflado a Wagner! Estamos, por tanto, a la ventana de un manicomio glorioso mientras declaramos sin dudar que el contrapunto y la fuga, aún hoy considerados como el ramo más importante de la enseñanza musical, no son más que ruinas pertenecientes a la historia de la polifonía, concretamente al periodo que discurre desde los flamencos hasta J. S. Bach. [...]

Nosotros, los futuristas, proclamamos que los diversos modos de escalas antiguos, que las distintas sensaciones de mayor, menor, aumentado y disminuido, y que también los recentísimos modos de escalas por tonos enteros, no son más que simples detalles de un único modo armónico y atonal de la escala cromática. Además, declaramos inexistentes los valores de consonancia y disonancia. [...]

Nosotros, los futuristas, proclamamos como progreso y como victoria del porvenir sobre el modo cromático atonal, la investigación y la realización del modo enarmónico. Mientras el cromatismo nos hace únicamente usufructuarios de todos los sonidos contenidos en una escala dividida en semitonos menores y mayores, la enarmonía, al contemplar también las mínimas subdivisiones del tono, además de prestar a nuestra renovada sensibilidad el número máximo de sonidos determinables e combinables, nos permite crear nuevas y más variadas relaciones de acordes y de timbres [...]

El ritmo de danza: monótono, limitado, decrepito y bárbaro, deberá ceder el domino de la polifonía a un procedimiento polirrítmico libre, limitándose a permanecer como un detalle característico. [...]

El hombre y la multitud de los hombres sobre el escenario ya no deben imitar fonéticamente el hablar común, sino que deben cantar, como cuando nosotros, sin ser conscientes del lugar ni de la hora, llevados por una íntima voluntad de expansión y de dominio, prorumpimos instintivamente en el esencial y fascinante lenguaje humano. Canto natural, espontáneo, sin medida de ritmos o de intervalos, artificiosa limitación de la expresión, que nos hace a veces añorar la eficacia de la palabra.

Concluimos:

1. Es necesario concebir la melodía como una *síntesis de la armonía*, considerando las definiciones armónicas de *mayor, menor, aumentado y disminuido* como simples partes de un único modo cromático atonal.
2. Considerar la enarmonía como una conquista magnífica del futurismo.
3. Romper el dominio de los ritmos de danza, considerando este ritmo como una parte del ritmo libre, como el ritmo del endecasílabo puede ser una parte de la estrofa en verso libre.
4. Con la fusión de la armonía y del contrapunto, crear la polifonía en un sentido absoluto, jamás usado hasta hoy.
5. Apoderarse de todos los valores expresivos y dinámicos de la orquesta, y considerar la instrumentación bajo el aspecto de un universo sonoro en constante movimiento y que constituye un todo único para la fusión efectiva de sus partes.
6. Considerar las formas musicales consecuentes y dependientes de los motivos pasionales generadores.
7. No admitir como forma sinfónica los habituales esquemas tradicionales, superados y sepultados, de la sinfonía.
8. Concebir la ópera teatral como una forma sinfónica.
9. Proclamar la necesidad absoluta de que el músico sea el autor del poema dramático o trágico para su música. La acción simbólica del poema debe llegar a la fantasía del músico, impulsada por la voluntad de explicar los motivos pasionales. Los versos escritos por otros obligarían al músico a aceptar el ritmo de otros para su propia música.

10. Reconocer en el verso libre el único medio para llegar a un criterio de libertad polirrítmica.
11. Llevar a la música todas las nuevas actitudes de la naturaleza, dominada siempre de distintas formas por el hombre gracias a los incesantes descubrimientos científicos. Dar el alma musical de las masas, de los grandes talleres industriales, de los trenes, de los trasatlánticos, de los acorazados, de los automóviles y de los aeroplanos. Unir a los grandes motivos centrales del poema musical el dominio de la Máquina y el reino victorioso de la Electricidad.

Milán, 11 de marzo de 1911

(Francesco Balilla Pratella, *Musica futurista*, Bolonia, Bongiovanni, 1912.
Traducción de **ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS**)

Luigi Russolo: El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista

Con El arte de los ruidos, el pensamiento musical futurista alcanza su máximo desarrollo. Su autor, Luigi Russolo (1885-1947), pintor devenido en músico, enfatiza los principios antiacademistas de Pratella (a quien dirige su manifiesto) y da un paso más allá en la concepción musical: si Pratella había apostado por abrirse al todo sonoro, Russolo anuncia un nuevo sistema capaz de integrar al ruido como elemento esencial de la nueva música. Los aspectos técnicos de su manifiesto le llevan a clasificar las distintas tipologías de ruidos y a sugerir la creación de los intonarumori, con los que llevaría a la práctica una estética musical que incluye el total sonoro y que renuncia a la imitación. Más allá de la trascendencia posterior de esta producción musical, El arte de los ruidos constituye una pieza clave en la estética musical del siglo XX, sin la cual no pueden entenderse la música electrónica, la música concreta o las composiciones de Edgar Varèse y John Cage.

Luigi Russolo

Querido Balilla Pratella, gran músico futurista,

En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones.

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa. [...]

Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos.

Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas. Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellas y **disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes, que volviendo a escuchar, por ejemplo, la “Heroica” o la “Pastoral”.** [...]

78

Para convencerse de la sorprendente variedad de ruidos basta con pensar en el fragor del trueno, en los silbidos del viento, en el borboteo de una cascada, en el gorgoteo de un río, en el crepitar de las hojas, en el trote de un caballo que se aleja, en los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y en la respiración amplia, solemne y blanca de una ciudad nocturna; en todos los ruidos que emiten las fieras y los animales domésticos y en todos los que puede producir la boca del hombre sin hablar o cantar.

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpitar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos

orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.

Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla:

cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitadísimos agudos de la batalla Furia afán orejas ojos narices ¡abiertas! ¡Cuidado! ¡Adelante! qué alegría ver oír olfatear todo todo taratatata de las metralletas chillar hasta quedarse sin aliento bajo muerdos bofetadas traak-traak latigazos pic-pac-pum-tumb extravagancias saltos altura 200 metros de la fusilería Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desguazar bueyes búfalos punzones carros pluff pluff encabritarse los caballos flic flac zing zing sciaaack ilarí relinchos iiiiii pisoteos redobles 3 batallones búlgaros en marcha crooc-craaac (lento) Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidísimo) crooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak (rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo alto cuidado sobre la cabeza ciaak ¡bonito! Llamas llamas llamas llamas llamas llamas presentación escénica de los fuertes allá abajo detrás de aquel humo Sciukri Pasciá comunica telefónicamente con 27 fortalezas en turco en alemán ¡aló! ¡¡Ibrakim!! ¡Rudolf! ¡aló! aló, actores papeles ecos sugerentes escenarios de humo selvas aplausos olor a heno fango estiércol ya no siento mis pies helados olor a salitre olor a podrido Timpanos flautas clarines por todos los rincones bajo alto pájaros piar beatitud sombras cip-cip-cip brisa verde rebaños don-dan-don-din-beeee Orquesta los locos apalean a los profesores de orquesta éstos apaleadísimos tocar tocar Grandes

estruendos no borrar precisar recortándolos ruidos más pequeños diminutísimos escombros de ecos en el teatro amplitud 300 kilómetros cuadrados Ríos Maritza Tungia tumbados Montes Ródope firmes alturas palcos gallinero 2000 shrapnels brazos fuera explotar pañuelos blanquísimos llenos de oro srrrrrrrrr-TUMB-TUMB 2000 granadas lanzadas arrancar con estallidos cabelleras negrísimas ZANG-srrrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUMB la orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que supervisa los tiros... [...]

Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, **el Arte de los ruidos no debe limitarse a una reproducción imitativa**. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados.

He aquí las 6 familias de ruidos de la orquesta futurista que pronto llevaremos a la práctica, mecánicamente:

1	2	3	4	5	6
Estruendos	Silbidos	Susurros	Estridencias	Ruidos obtenidos	Voces de animales
Truenos	Pitidos	Murmullos	Chirridos	a percusión sobre	y de hombre:
Explosiones	Bufidos	Refunfuños	Crujidos	metales, maderas,	Gritos, Chillidos,
Borboteos		Rumores	Zumbidos	pieles, piedras,	Gemidos,
Baques		Gorgoteos	Crepitaciones	terracotas, etc.	Alaridos, Aullidos,
Bramidos			Fricaciones		Risotadas,
					Estertores

CONCLUSIONES:

1.- Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Esto responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el *sonido-ruido*. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino *añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos*.

2.- Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

3.- Es necesario que la sensibilidad del músico, liberándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos el modo de ampliarse y de renovarse, ya que todo ruido ofrece la unión de los ritmos más diversos, además del ritmo predominante.

4.- Al tener cada ruido en sus vibraciones irregulares **un tono general predominante**, se obtendrá fácilmente en la construcción de los instrumentos que lo imitan una variedad suficientemente extensa de tonos, semitonos y cuartos de tono. Esta variedad de tonos no privará a cada ruido individual de las características de su timbre, sino que sólo ampliará su textura o extensión.

5.- Las dificultades prácticas para la construcción de estos instrumentos no son serias. Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá por ejemplo con una disminución o un aumento de la velocidad si el instrumento tiene un movimiento rotativo, y con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras, si el instrumento no tiene movimiento rotativo.

6.- No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos ritmos variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas emociones sonoras. Por lo que cada instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar de tono, y habrá de tener una extensión mayor o menor.

7.- La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o **treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía.**

8.- Invitamos por tanto a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios. Comparando luego los distintos timbres de los ruidos con los timbres de los sonidos, se convencerán de que los primeros son mucho más numerosos que los segundos. Esto nos proporcionará no sólo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos. Nuestra sensibilidad, multiplicada después de la conquista de los ojos futuristas, tendrá al fin oídos futuristas. Así, los motores y las máquinas de nuestras ciudades industriales podrán un día ser sabiamente entonados, con el fin de hacer de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos.

Querido Pratella, yo someto a tu ingenio futurista estas constataciones mías, invitándote al debate. No soy músico de profesión: no tengo pues predilecciones acústicas, ni obras que defender. Soy un pintor futurista que proyecta fuera de sí, en un arte muy amado y estudiado, su voluntad de renovarlo todo. Y en consecuencia, más temerario de lo que pudiera llegar a serlo un músico profesional, como no me preocupa mi aparente incompetencia y estoy convencido de que la audacia tiene todos los derechos y todas las posibilidades, he podido intuir la gran renovación de la música mediante el Arte de los Ruidos.

Milán, 11 de marzo de 1913

(Luigi Russolo, *L'arte dei Rumori*. Milán, Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.

Traducción por cortesía de **OLGA Y LEOPOLDO ALAS** en

El arte de los ruidos, Cuenca, Taller de Ediciones.

Centro de creación experimental.

Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.)

Alfredo Casella: De cómo un futurista puede amar a Rossini

Las propuestas de los futuristas italianos se difundieron con rapidez por todo el mundo, dando origen a núcleos futuristas en países como la Unión Soviética o los Estados Unidos, donde diversos compositores reclamaron para sí el adjetivo de "futuristas". Algo similar ocurre con Alfredo Casella (1883-1947) quien se consideró a sí mismo un futurista más, aunque nunca se integrara en el círculo futurista y no llegara a asimilar en sus composiciones los radicales planteamientos de

Russolo. En 1920 escribió este texto en el que, desviándose de los planteamientos que insistían en romper con cualquier vestigio del pasado, sostiene una postura antirromántica y defiende la obra de Rossini como un símbolo de la actitud vitalista tan propia del futurismo.

Hace pocos meses estaba escuchando un concierto, poco importa en qué país o en qué ciudad, mientras se interpretaba una deliciosa sinfonía de Mozart. Mi alegría era grande, pero parece que de mi rostro no se traslucía ninguna señal porque, mediado el Adagio, mi vecino, un hombre amable y rico a quien los millones le permiten aquello que mi pobreza me impide, esto es, hacer que otros compongan la música a la que él únicamente añade la firma; mi vecino, digo, volviéndose hacia mí, me susurró cautelosamente: “¿Cómo debe sufrir usted con esta música y cuánto admiro su tranquilidad!” Aunque haya renunciado desde hace mucho tiempo a la tarea de determinar el límite de la estupidez humana, me volví más bien molesto hacia mi compañero y añadí lo más tranquilamente posible: “Mi querido ‘colega’, ¿y si yo le dijese que adoro a Rossini?”

83

Ante esta inesperada revelación, el señor palideció y al final de la obra se escabulló de inmediato. Creo que cualquier duda que pudiese albergar sobre mi equilibrio mental debió de recibir de inmediato una contundente confirmación, y que en el futuro evitará relacionarse conmigo y se guardará de mi presencia.

Pero admito amar sin reservas, y de un modo extraordinario, la música de Rossini. No considero –como hacen otros músicos, demasiados– que nuestro arte deba ser una especie de castigo supremo infligido a la humanidad sufriente, que ya tiene, desgraciadamente, su buena ración de aflicciones. El primer objetivo del arte es una actividad del espíritu y de los sentidos expresada a través del virtuosismo, la “bravura” o por medio de una serena e intensa alegría de vivir.

No es que yo quiera ni lejanamente negar la necesidad de un arte trágico, pero es imposible no reconocer que en la historia del arte las obras maestras inspiradas en la alegría son diez veces más raras de las producidas por el dolor. En todo caso, sea el arte alegre o triste, una cosa resulta inadmisibile: el arte que es aburrido, y esto de ma-

nera especial en el caso de la música. Mientras que un libro aburrido puede cerrarse sin dificultad en cualquier momento, y mientras que es fácil alejarse de un cuadro desagradable, ¿puede imaginarse una tortura mayor que encontrarse clavado al asiento que te ha tocado durante el tedioso avance de una sinfonía en varios movimientos o de una ópera en varios actos, de los cuales es imposible prever la duración? Desgraciadamente, sin embargo, mientras que antes de la revolución francesa había mucha música de inspiración alegre, los románticos hicieron cuanto pudieron para dejarla reducida a cero, y no parece probable que el siglo xx, iniciado hasta ahora con una ruina universal y con la destrucción de la civilización, pueda brindarnos muchas alegrías. Esto es tan cierto que también en Italia, el país de la risa, la patria de los más grandes actores cómicos y del “Buffone”, la tierra que ha dado ese milagro de la escena que es la “opera buffa”, la sensación de diversión parece perdida para siempre. El espíritu maliciosamente chispeante de nuestros abuelos se ha visto reemplazado por la chocarrería y la estupidez. Los más obscenos “vaudevilles” que exporta el bulevar parisense y las insípidas operetas vienesas compiten con la increíble invasión del cine para dar el toque final a la memez del público. Contamos, es cierto, con el consuelo de pensar que este estado de cosas es universal, pero no es agradable ver a un público al que en un tiempo le gustaba la ópera napolitana y la de Rossini entrar en éxtasis por una Viuda alegre. Después de tantas angustias y miserias, tanto desánimo y escepticismo, ¿cómo no volverse hacia aquel hombre que fue el último en saber reír y, cosa no menos importante, obligó a los demás a unirse a su alegría?

Imaginémonos a este viejo italiano. ¡Cómo fastidia no haber conocido el original de esa cara de una redondez episcopal, con la boca irónica finamente tallada y sus ojillos siempre centelleantes de afable malicia! Repasemos de nuevo sus óperas. No hay una sola –tampoco entre las primeras– que no lleve la impronta del genio: la imaginación es inagotable, el brío infinito, la potencia rítmica siempre viva, la armonía con frecuencia astuta, la orquestación extraordinariamente nueva e incluso audaz para su tiempo, y la melodía de una frescura sin par, llena de elegancia y de buen gusto.

He dicho “buen gusto” y es una cualidad que debe señalarse porque es soberana en Rossini, que era la encarnación misma del gusto musical. A pesar de las numerosas debilidades características de su época y de su ambiente, o debidas a la tiranía de los cantantes y a las exigencias de los empresarios teatrales, no hay un compás que no sea de un buen gusto perfecto, musicalmente hablando. Aunque el tiempo haya introducido arrugas en parte de su arte, la nobleza original de los trazos resulta siempre visible y la “raza” de esta o aquella página, por remota que sea, permanece incontaminada.

Rossini ha sido acusado de superficialidad. Es cierto que no fue tan profundamente humano como Beethoven, pero en vista de que estuvo destinado a llevar la alegría de la risa a la humanidad, ¿por qué pedir lo imposible? Es muy probable que el suyo fuese un genio menor que el del gran alemán, pero un genio “pequeño” suele ser más divertido que uno grande. Sin querer parecer irreverente o paradójico, me permitiré señalar que Boccaccio es menos accesible que Dante, Scarlatti menos austero que Bach y Tintoretto ciertamente más agradable de mirar que Miguel Ángel.

No debe condenarse de forma tan sumaria a un artista que tenía una concepción de la música al fin y al cabo admirablemente elevada y humana: considerándola como la dicha suprema de la humanidad y encontrando en la risa la solución de los desdichados problemas de la vida terrenal.

Estos son los motivos por los cuales, aunque la música de Rossini tenga tan poco en común con la mía, simpatizo enormemente con su arte y con su modo de concebir la música.

Querido y gran Rossini, ¿quién de entre nosotros, en medio de las tremendas tempestades que amenazan con engullir a Europa, volverá a tener la fuerza de reencontrar –siquiera durante un momento– esa risa y comunicarla a la humanidad que tanto sufre, mientras ve derrumbarse por doquier esa civilización de la que se sentía tan orgullosa?

Alfredo Casella, “Del come un futurista possa amare Rossini”,
en *The Chesterian* (diciembre de 1920).

Traducción de **LUIS GAGO**

CICLO DE CONFERENCIAS

El futurismo y Depero

JUAN BONILLA

“Las dos vidas del futurismo”

Martes, 21 de octubre de 2014. 19:30 horas

Se repasará, indica Juan Bonilla, la intensa vida del movimiento vanguardista italiano, desde su fundación en 1909 a la llegada de Mussolini al poder, y posteriormente desde ese momento a la muerte de Marinetti. La época legendaria y la época decorativa. A pesar de lo inseparables que son la historia del futurismo italiano y la propia vida de su fundador, se hará en la conferencia constantes calas en figuras imprescindibles de la época heroica y en los documentos esenciales en los que los futuristas fundamentaron su ambición principal: conquistar mediante un movimiento artístico espacios, en principio, vedados al arte, como la política.

Juan Bonilla es escritor. Su más reciente novela *Prohibido entrar sin pantalones*, protagonizada por el poeta futurista Vladimir Maiakovski, ha resultado ganadora de la I Bienal de Novela Mario Vargas Llosa a la mejor obra publicada en español en los años 2012 y 2013.

LLANOS GÓMEZ

“El teatro mundi de Fortunato Depero: la reconstrucción futurista del universo”

Jueves, 23 de octubre de 2014. 19:30 horas

La obra de Fortunato Depero, apunta Llanos Gómez, comprenderá diversas manifestaciones, tales como la pintura, la cartelería, la escenografía, el figurinismo o la realización de marionetas, que encontrarán un espacio de convergencia total en la escena. De este modo, el artista italiano acomete una voluntaria reconstrucción del mundo, que se traduce en la creación de su propio universo creativo, cuya dimensión nos lleva a considerarle como un artista esencial de las vanguardias históricas.

87

Llanos Gómez es investigadora y directora teatral. Ha publicado los libros *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti* y *Expresiones sintéticas del futurismo*, y codirigido el volumen *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Dirige la Compañía Loco-motora Teatro.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN MANUEL VIANA**, estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos, enciclopedias (*Planeta*), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), monografías y programas de mano (entre ellos el libro-programa *Integral de la música de cámara de Johannes Brahms*, Liceo de Cámara, 2001-2002) para distintas entidades, auditorios y ciclos de conciertos, pronunciado conferencias y traducido libretos de ópera (de Rameau a Poulenc). Durante seis años fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto del sello discográfico Sony Classical. Ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas* y *Amadeus* y en otras publicaciones. Colaborador de *ABC Cultural* desde 2000 como redactor de temas musicales y crítico discográfico, labor que realizó en la revista de información discográfica *Diverdi* (2000-2013) y, desde su fundación en 2013, en elartedelafuga.com, ha sido también jefe de la sección de discos de la revista *Scherzo* (2001-2010), donde colabora como crítico discográfico y de conciertos. En 2002 y 2003 fue miembro del jurado internacional de los premios discográficos MIDEM Classical Awards. Desde octubre de 2000 dirige y presenta el programa *Los raros* en Radio Clásica (Radio Nacional de España) donde igualmente dirige *Paisajes nórdicos* y ejerce tareas de locutor en “Los Conciertos de Radio Clásica”, espacio galardonado en 2007 con el Premio Ondas de Radio. De 2010 a 2013 realizó las entrevistas sobre temas de música y actualidad cultural previas a los conciertos de miércoles de la Fundación Juan March.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

PRELUDIOS Y FUGAS

- 29 de octubre **Mozart reinterpreta a Bach**
Obras de W. A. Mozart y R. Schumann,
por el **Tío Zebra**.
En paralelo a la interpretación, se proyectarán
ilustraciones de Muriel von Braun
inspiradas con las composiciones.
- 5 de noviembre **Teclados en espejo**
Obras de J. S. Bach,
por **Claudio Martínez Mehner**, piano
y **Kennedy Moretti**, clave.
- 12 de noviembre **Barroco soviético**
Obras de J. S. Bach, D. Shostakovich, N. Kapustin
y R. Shchedrín,
por **Miguel Ituarte**, piano.
- 19 de noviembre **Pervivencias**
Obras de S. Jadassohn, K. Szymanowski, J. Turina
y M. Ravel,
por **Gustavo Díaz-Jerez**, piano.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

