



Universidade de Aveiro

2021

**ANDRÉS FELIPE
MOLANO
RUIZ**

**O PENSAMENTO FUTURISTA NO REPERTÓRIO
PARA PIANO SOLO DE LEO ORNSTEIN, HENRY
COWELL E GEORGE ANTHEIL**



**ANDRÉS FELIPE
MOLANO
RUIZ**

**O PENSAMENTO FUTURISTA NO REPERTÓRIO
PARA PIANO SOLO DE LEO ORNSTEIN, HENRY
COWELL E GEORGE ANTHEIL**

Tese realizada no âmbito do Programa Doutoral em Música apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – ramo Performance, realizado sob a orientação científica da Prof.^(a) Doutora Helena Maria da Silva Santana, e da coorientação científica da Prof.^(a) Doutora Shao Xiao Ling, Professoras Auxiliares do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família, aos meus professores e aos meus amigos.

o júri

Presidente:

Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

Vogais:

Doutor William Mac McClure
Professor Associado, Universidad Nacional de Colombia

Doutor César Eduardo Cañón Riveros
Diretor Assistente do Coro e Pianista, Ópera Nacional Noruega

Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón
Professor Auxiliar, Universidade do Minho

Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutor Fausto Manuel da Silva Neves
Professor Auxiliar em Regime Laboral, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Quero aqui deixar o meu agradecimento a todas as pessoas que foram importantes para mim ao longo da realização desta tese.

À minha família que se mostrou sempre presente ajudando-me a concretizar a oportunidade de continuar a minha formação em Aveiro.

Agradeço igualmente a todos os meus professores, por todo o apoio facultado, bem como às minhas orientadoras pela maneira como me ajudaram e incentivaram ao longo da realização deste trabalho. A forma como procederam manifestou-se para mim muito importante.

Também se mostra significativo afirmar minha gratidão a Severo Ornstein, a sua contribuição permitiu-me citar os fragmentos e gravar as músicas de Leo Ornstein incluídos neste trabalho, assim como à Unión Musical Ediciones, S. L. e Wise Music pelas citações dos respectivos fragmentos de Henry Cowell e George Antheil. Obrigado também a Alberto Nones e AEMC pela gravação da minha performance de Leo Ornstein na Itália e à Vernon Press pela sua edição, à MIT Press pela sua permissão com o fragmento de *Victory over the Sun*, à Fondazione Primo Conti pela sua permissão com o fragmento da *Romanza*, à Bridgeman Education pela sua permissão com a obra *Music*, à Universal Music Publishing e Edition Durand pela sua permissão com o fragmento de *L'enfant et les sortilèges*, à Theodor Presser Company Merion Music pela sua permissão com a obra *Two Woofs* e a Mariarosa Mariech e Biblioteca del Mart pela sua permissão com a obra *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalente in moto*.

Gostaria de agradecer ainda a Amanda Carpenedo, pela sua ajuda pressionando o pedal direito do piano em *The Banshee*, e a Adrian Kempf pela sua atenção com o meu póster apresentado no CIM19 em Graz – Áustria.

Por último quero agradecer a todos os meus amigos, sejam os da Colômbia, sejam ou os de Portugal ou do resto do mundo, que, embora longe, se encontram perto, seja na minha memória, seja no meu coração.

palavras-chave

Futurismo, piano, ruído, música do século XX, música contemporânea, Leo Ornstein, Henry Cowell, George Antheil.

resumo

O Futurismo foi um movimento artístico que procurou romper com o instituído, as condições e restrições do passado, particularmente aquelas estabelecidas pelo Romantismo. Ao surgir no início do século XX, em Itália, rapidamente se espalhou para outros países da Europa e do mundo, sendo um movimento que tentou acabar com o que foi apontado, por diversos autores, como a morte da arte e de um academismo reinante. Surgiu então como uma corrente artística com uma evidente transcendência e vigência no seu tempo.

Ao analisar seus participantes, posso afirmar com assertividade que este movimento teve um forte impacto sobre a comunidade artística do seu tempo. Este impacto verificou-se não apenas nas artes, como a nível político, social e cultural. Propondo a interação entre várias disciplinas artísticas, expondo e incluindo as inovações tecnológicas da sua época, o Futurismo buscou igualmente uma alteração do paradigma criativo. Nele predominaram fatores decorrentes de uma consciencialização face a factos, conceitos e valores como a velocidade, a tecnologia, a rebelião, a máquina e a experimentação do ruído. Exaltando a importância do Movimento Futurista para o desenvolvimento da criação artística e musical do século XX, particularmente nos Estados Unidos de América, proponho ao longo desta tese, concentrar-me no trabalho dos compositores Leo Ornstein, Henry Cowell e George Antheil. Estes autores são relevantes pois, no meu entender, expuseram, destacaram e projetaram os elementos fundamentais que caracterizaram o Movimento Futurista nas suas obras, especialmente em algumas compostas para piano solo. Através da sua obra, concretizaram os ideais futuristas, deixando-me a possibilidade de enformar minha visão histórica, interpretativa e crítica, uma vez que me é possível estabelecer ligações, interações e contrastes entre a sua música e um repertório mais tradicional concebido para o piano.

Nas obras que aqui evidencio, denoto elementos de uma música que se concretiza nos desafios técnicos e exploratórios que são propostos ao nível de um pianismo e que se mostram nas qualidades sonoras incomuns do piano. Este facto permite-me propor os objetivos da minha tese, que me possibilita criar uma interpretação justificada de acordo com o pensamento futurista, e sustentar o mecanicismo e o ruído proveniente do movimento, além de contribuir para o seu entendimento.

keywords

Futurism, piano, noise, twentieth century music, contemporary music, Leo Ornstein, Henry Cowell, George Antheil.

abstract

Futurism was an artistic movement that sought to break the instituted, the conditions and restrictions of the past, distinctively established by Romanticism. When Futurism rose during the early twentieth century in Italy, it quickly spread to other countries in Europe and the world, being a movement that tried to cease what several authors pointed out as the death of art and a dominant academicism. Futurism has emerged as an artistic movement with an evident significance and currency in its time.

By analyzing its members, I can firmly affirm that this movement had a strong impact to the artistic community during its period. This impact was not only in arts, but also in the political, social and cultural aspects. Proposing the interaction between various artistic disciplines, exposing and including the technological innovations of its epoch, Futurism also sought to change the creative paradigm. In Futurism predominated the factors resulting from awareness to realities, concepts and values such as speed, technology, rebellion, machine and noise experimentation.

Exalting the importance of the Futurist Movement in the development of the twentieth century's artistic and musical creations, particularly in the United States of America, I propose to focus on the work of the composers Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil. These authors are dominant because, in my opinion, they had exposed, highlighted and projected the fundamental elements that characterized the Futurist Movement in their works, especially in some music for piano solo. Through their work, they have concretized the futuristic ideals, allowing me the possibility of framing a historical, interpretative and critical view, since it is viable for me to establish connections, interactions and contrasts between their music and a more traditional piano repertoire.

In the works that I highlight, I denote elements of a music that materialized in the technical and exploratory challenges that are proposed at a pianistic level and manifested in the unusual sound qualities of the piano. This fact allows me to propose the objectives of my thesis, which permits me to create a justified interpretation according to futurist thinking, support the mechanism and noise of the movement, as well as contributing to its understanding.

palabras clave

Futurismo, piano, ruido, música del siglo XX, música contemporánea, Leo Ornstein, Henry Cowell, George Antheil.

resumen

El Futurismo fue un movimiento artístico que buscó romper con lo instituido, las condiciones y restricciones del pasado, particularmente establecidas por el Romanticismo. Al surgir a principios del siglo XX en Italia, rápidamente se extendió a otros países de Europa y del mundo, siendo un movimiento que intentó acabar con lo que diversos autores señalaron como la muerte del arte y de un academicismo dominante. Emergió entonces como una corriente artística con una evidente trascendencia y vigencia en su tiempo.

Al analizar a sus participantes, puedo afirmar con firmeza que este movimiento tuvo un fuerte impacto en la comunidad artística de su época, este impacto se vio no solo en artes, sino también a nivel político, social y cultural. Al proponer la interacción entre varias disciplinas artísticas, exponiendo e incluyendo las innovaciones tecnológicas de su tiempo, el Futurismo también buscó cambiar el paradigma creativo. En el Futurismo predominaron los factores que resultan de la concienciación frente a los hechos, conceptos y valores como la velocidad, la tecnología, la rebelión, la máquina y la experimentación ruidística.

Exaltando la importancia del Movimiento Futurista en el desarrollo de las creaciones artísticas y musicales del siglo XX, particularmente en los Estados Unidos de América, propongo concentrarme en particular en la obra de los compositores Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil. Estos autores son relevantes porque, en mi opinión, expusieron, resaltaron y proyectaron los elementos fundamentales que caracterizaron al Movimiento Futurista en sus obras, especialmente en algunas para piano solo. A través de su trabajo, concretizaron los ideales futuristas, dejándome la capacidad de formar una visión histórica, interpretativa y crítica, ya que me es posible establecer conexiones, interacciones y contrastes entre su música y un repertorio más tradicional para el piano.

En los trabajos que aquí destaco, denoto elementos de una música que se materializa en los desafíos técnicos y exploratorios que se proponen a nivel pianístico y que se manifiestan en las insólitas cualidades sonoras del piano. Este hecho me permite proponer los objetivos de mi tesis, lo que me deja crear una interpretación justificada según el pensamiento futurista, y sustentar el mecanicismo y el ruido del movimiento, además de contribuir a su comprensión.

CONTENIDO

LISTA DE ILUSTRACIONES	XIII
LISTA DE SIGNOS Y ABREVIATURAS.....	XV
INTRODUCCIÓN.....	1
1. PRIMERA PARTE	19
1.1. Contexto	20
1.1.1. La <i>obra de arte del futuro</i> y el drama	22
1.1.2. Guillaume Apollinaire, el Cubismo y los rayos X.....	25
1.1.3. Cubofuturismo en Rusia: <i>Victoria sobre el sol</i>	30
1.1.4. El Futurismo de Marinetti y Papini	32
1.1.5. El ruido y la síntesis en Boccioni, Soffici y Carrà	35
1.1.6. El ruido en Russolo y Pratella.....	37
1.1.7. Los hermanos Ginanni-Corradini e influencias.....	44
1.1.8. El futuro y <i>Futurist reconstruction of the universe</i>	46
1.2. Fundamentos del Futurismo y el Futurismo en música	49
1.3. Problemática del Futurismo.....	52
1.3.1. Crítica al Futurismo	54
1.4. Futurismo, academicismo y política	58
1.4.1. Perspectivas acerca del Romanticismo	60
1.5. Planteamiento mecanicista	63
1.5.1. Repetición de motivos con variación	67
1.5.2. Desproporciones rítmicas	70
1.5.3. Teoría de Cowell.....	73
1.6. Planteamiento ruidístico	81
1.6.1. Ultramodernismo y libertad.....	82
1.6.2. Eclecticismo y contrapunto disonante.....	89
1.6.3. Clústeres.....	91
2. SEGUNDA PARTE.....	93
2.1. Modelo de trabajo interpretativo	95
2.1.1. Ediciones de partituras	96
2.1.2. Fragmentación	97
2.1.3. Pulsación libre	98
2.1.4. Pulsación controlada	99

2.1.5. Articulación y pedal.....	100
2.1.6. Precisión con la partitura.....	101
2.2. Efectos de ruido en el piano	101
2.2.1. Sobre el teclado.....	102
2.2.2. Disonancias sobre las cuerdas.....	108
2.2.3. <i>Glissandi</i> sobre el teclado y sobre las cuerdas	109
2.2.4. <i>Pizzicati</i>	111
2.3. El piano como <i>noise-tuner</i>	114
2.4. Ideología futurista de interpretación.....	123
2.4.1. Dinamismo.....	124
2.4.2. Ideas rítmicas y de alturas.....	127
2.5. Interpretaciones.....	129
2.5.1. Ritmo complejo	131
2.5.2. Ruidismo y melodismo	131
2.5.3. Enfoque mecanicista y ruidista	133
3. CONCLUSIÓN	135
3.1. Estudios posteriores y nuevos fundamentos.....	140
GRABACIONES	145
ARCHIVO.....	149
BIBLIOGRAFÍA.....	151
ANEXO A: PRESENTACIONES	159
I. Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá – Colombia	162
I.I. Conferencia: <i>El pensamiento futurista en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil</i> (Diálogos con Egresados 2017)	162
I.II. Conferencia/concierto: <i>El ritmo del Futurismo pianístico de inicios del siglo XX en Estados Unidos de América</i> (Diálogos con Egresados 2018).....	163
I.III. Conferencia/concierto: <i>El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein</i> (Diálogos con Egresados 2019)	164
I.IV. <i>Recital de piano</i> (Eventos Conservatorio de Música 2018)	165
I.V. Invitaciones a clases (pregrado y maestría).....	166
II. Seminarios Diego Ghymers - Musikeon, Valencia - España	166
II.I. Conferencia/concierto: <i>Características del futurismo pianístico en los Bad boys estadounidenses</i> (24 de noviembre de 2017)	166
II.II. Conferencia/concierto: <i>Opuestos de interpretación</i> (23 de febrero de 2018)	166

II.III. Conferencia: <i>Selección de Clusters, glissandi y técnicas extendidas en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil</i> (18 de mayo de 2018)	166
II.IV. Informe: <i>O pensamento futurista no repertório para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell e George Antheil</i> (21 de septiembre de 2018)	167
II.V. Conferencia: <i>Cambios sobre tres obras futuristas</i> (16 de febrero de 2019)	167
III. Portugal	167
III.I. Conferencia: <i>After the traits of piano futurist of the early twentieth century</i> (Hands on Piano 2018 - Universidad de Aveiro, Aveiro)	167
III.II. Conferencia: <i>The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music</i> (Hands on Piano 2019 - Universidad de Aveiro, Aveiro)	167
III.III. Informe: <i>O pensamento futurista no repertório para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell e George Antheil</i> (Escola de Outono 2018 – Universidad de Aveiro, Aveiro)	168
III.IV. Conferencia/concierto: <i>Futurism, ultra-modernism and modernism in the United States of America: The case of Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil</i> (VIII Encontro de Investigação em Música 2018 – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Oporto)	168
III.V. <i>Pitch: The futuristic thought in the piano solo repertoire of Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil</i> (Research Summit 2020 – Aveiro, Universidad de Aveiro)	168
IV. Presentaciones internacionales	169
IV.I. Conferencia: <i>Tras los rasgos del piano futurista de inicios del siglo XX</i> (Congrès doctoral international de Musique et Musicologie 2018 - Sorbona, París, Francia)	169
IV.II. Conferencia/concierto: <i>After the traits of piano futurists of the early twentieth century</i> (London International Piano Symposium 2018 – Royal Academy of Music, Londres, Reino Unido)	169
IV.III. Conferencia/concierto: <i>El ritmo del futurismo pianístico de principios del siglo XX en los Estados Unidos de América</i> (JIAM I – Museu Cerdà, Puigcerdá, España)	169
IV.IV. Conferencia/concierto: <i>The Futurist Movement in Leo Ornstein's Early Piano Solo Music</i> (AEMC II – Chiesa di San Marco - Montecassiano, Italia)	170
IV.V. Póster: <i>The Traits of Piano Futurists of The Early 20th Century</i> (CIM 19 – Universidad de Graz - Graz, Austria)	170
ANEXO B: PUBLICACIONES	173

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: El melodismo en Ornstein	20
Ilustración 2: Pasajes discordantes.....	29
Ilustración 3: Armonía cromática en Victoria sobre el sol.....	31
Ilustración 4: La musica de Russolo	38
Ilustración 5: The Cathedral Bells and the Choir.....	42
Ilustración 6: Romanza de Primo Conti.....	44
Ilustración 7: Plastic complex de Depero	47
Ilustración 8: El melodismo en Antheil.....	55
Ilustración 9: Efecto futurista en la orquestación de Ravel.....	56
Ilustración 10: Noise-tuners y orquesta.....	57
Ilustración 11: Pieza romántica de Ornstein	61
Ilustración 12: Ejemplos de mecanicismo en (1) The Cathedral de Ornstein y (2) Sonata n. 2 de Antheil	65
Ilustración 13: La repetición mecanicista de motivos en (1) Ravel y (2) Ornstein.....	66
Ilustración 14: Notas repetidas y variación de motivos en Antheil	67
Ilustración 15: Interpretación de Argerich de Ravel.....	68
Ilustración 16: Scherzino de Ornstein	69
Ilustración 17: Igualdad rítmica en Ravel	70
Ilustración 18: Ejemplo de la rítmica de Antheil	71
Ilustración 19: Estructura musical tradicional en Aeolian Harp de Cowell	72
Ilustración 20: Tabla rítmica de Cowell	75
Ilustración 21: Notación de Billings	76
Ilustración 22: Análisis según el sistema de Cowell.....	78
Ilustración 23: Coincidencias rítmicas en Fabric	79
Ilustración 24: Variaciones en Fabric.....	80
Ilustración 25: Uso de la tonalidad	80
Ilustración 26: Los noise-tuners en (1) Ravel y (2) Antheil.....	81
Ilustración 27: In the Country	83
Ilustración 28: Ejecución de The Banshee	86
Ilustración 29: The Banshee con un solo pianista.....	86
Ilustración 30: Indicaciones de The Banshee.....	87
Ilustración 31: The Cathedral.....	88
Ilustración 32: Chorale de Ornstein.....	89
Ilustración 33: Disonancia métrica (métricas distintas encontradas) en Two Woofs de Cowell	90
Ilustración 34: Coincidencias de interpretación de Markus Becker y Steffen Schleiermacher. 96	96
Ilustración 35: Accelerandi.....	97
Ilustración 36: Tocado por fuera de la partitura.....	100
Ilustración 37: Doble glissando en À la Chinoise de Ornstein.....	102
Ilustración 38: Varios dedos sobre una misma tecla	103
Ilustración 39: Técnica de Ornstein en The Cathedral.....	103
Ilustración 40: Clústeres no escritos	105
Ilustración 41: Clústeres de palma entera en la Second Sonata de Antheil	106

Ilustración 42: Barrido sobre una cuerda	108
Ilustración 43: El clúster sobre las cuerdas en <i>The Banshee</i>	109
Ilustración 44: Glissando (1) escrito y (2) no escrito en la partitura.....	110
Ilustración 45: Pizzicato directo en las cuerdas.....	112
Ilustración 46: Pizzicato en las notas seleccionadas en el teclado en <i>Aeolian Harp</i>	113
Ilustración 47: Muted pizzicato en <i>Sinister Resonance</i>	113
Ilustración 48: Evidencias futuristas en (1) <i>Suicide in an Airplane</i> , (2) <i>Danse Sauvage</i> y (3) <i>À la Chinoise</i> de Ornstein	117
Ilustración 49: Final de la Sonata n. 2.....	120
Ilustración 50: Preludio n. 3 S057.....	121
Ilustración 51: Preludio n. 1 S057	122
Ilustración 52: Interpretación de Adler del Scherzino de Ornstein.....	125
Ilustración 53: <i>Sinister Resonance</i> tocada por Cowell	129
Ilustración 54: Cronograma.....	161
Ilustración 55: Cartel del evento El pensamiento futurista en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil.....	163
Ilustración 56: Cartel del evento El ritmo del Futurismo pianístico de inicios del siglo XX en Estados Unidos de América.....	164
Ilustración 57: Cartel del evento El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein	165
Ilustración 58: Foto del evento <i>The Traits of Piano Futurists of The Early 20th Century</i>	171

LISTA DE SIGNOS Y ABREVIATURAS

| / : Selección.

_____ : Continuación, realce, hipervínculo o repetición.

□ : Selección.

∴ : Denotación de variación.

⌒ : Ligadura de prolongación o de frase.

(): Indicaciones musicales discutidas.

▽ : *Milestone*.

- . ^ ><... : Articulaciones.

; : Respiración.

1 2 3... : Digitación pianística o numeración rítmica/armónica de Cowell.

& : y.

4a: Cuarta aumentada.

7m: Séptima menor.

9M: Novena mayor.

20th: *Twentieth*.

a b... : Motivos.

AEMC: Associazione Europea di Musica e Comunicazione.

b ♯... : Alteraciones.

c.: *Circa*.

© (c): *Copyright*.

CD: *Compact Disc*.

CIM: Conference on Interdisciplinary Musicology.

cpo: Classic Produktion Osnabrück.

Cie., Co., Inc., S. A.: Distintos tipos de empresas.

DeCA: Departamento de Comunicação e Arte (Universidad de Aveiro).

doi: *Digital object identifier*.

ECM: Edition of Contemporary Music.

ed.: Editor.

eds.: Editores.

EE. UU.: Estados Unidos de América.

E. J. Brill: Brill Academic Publishers.

EMI: Electric and Musical Industries.

etc.: Etcétera.

gliss.: *Glissando*

HC: Catálogo de obras de Henry Cowell.

INET-md: Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança.

JIAM: Jornadas de Investigación Artística en Música de los Pirineos.

J.S. Bach: Johann Sebastian Bach.

J. S. James: Joseph Stephen James.

M. Alunno: Marco Alunno.

Mart: Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

m. d.: Mano derecha.

m. i.: Mano izquierda.

MIT: Massachusetts Institute of Technology.

n., no.: Número.

nn.: Números.

op.: Opus.

p.: Página.

póst.: Póstumo.

pp.: Páginas.

ppp, pp, p, mp, mf, f, ff, fff: Dinámicas de volumen.

Prof.: *Professor*.

Prof.(^a): *Professora*.

S: Catálogo de obras de Leo Ornstein.

TDR: The Drama Review.

UK: Reino Unido

vol.: Volumen.

W: Catálogo de obras de George Antheil.

INTRODUCCIÓN

El Futurismo fue un movimiento artístico italiano que comenzó el 20 de febrero de 1909, con la publicación de un primer manifiesto por Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento intentó conjugar sus ideales en diferentes disciplinas, yendo incluso más allá de lo artístico y sobrepasando las fronteras de su país de origen. Los representantes del movimiento se caracterizaron principalmente por el rechazo y rebeldía impúdica hacia la herencia artística/académica europea del siglo XIX, la representación de la velocidad, el uso de la tecnología y el ruido de la ciudad industrial de principios del siglo XX. A mi parecer, las ideas más importantes de Marinetti, dentro de su rebeldía con la academia y dentro del Futurismo, son las siguientes:

1. No hay belleza sino en la lucha.
2. Ninguna obra es maestra si no es agresiva.
3. La poesía debe ser violenta.
4. La guerra es necesaria pues es la higiene del mundo.

El arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia, afirmaba Marinetti. Sin embargo, la palabra *futurismo* tiene distintos significados. Para la presente tesis, no entrará en discusión el *futurismo* como creencia sin bases certeras sobre el futuro, como lo usa Paul Elie en el capítulo *Revival* de *Reinventing Bach* (Elie 2012: 47), ni el *futurismo* distópico de literatura, ni los estudios sobre el futuro (futurología), ni tampoco el *futurismo* religioso (ver [enlace](#), consulta: 1 de marzo de 2020), pues en ocasiones presentan términos homónimos con el movimiento artístico que podrían interferir con la tesis. Se omitirán también usos más actuales de la palabra, que no tengan que ver con el movimiento artístico al que se refiere este trabajo, como, por ejemplo, cuando está en relación con la publicidad de estos días (ver [enlace](#), consulta: 2 de marzo de 2020). También, el *futurismo* del siglo XIX no será mi objeto de estudio, aunque se hablará de ello más adelante, y en el caso de que se hable del Futurismo en otro sentido, distinto del movimiento italiano de inicios del siglo XX y de la manera propia de esta tesis, se usará la letra en cursiva.

Por lo anterior, términos como *enarmonía*, se usarán mayormente en el sentido futurista de la palabra, es decir, sin referenciar con exclusividad el modo griego enarmónico, por lo que se usará el texto en cursiva si se refiere al sentido no futurista de la palabra, así como el uso escolástico de la palabra *enarmonía* que se centra exclusivamente en el temperamento occidental

-vapuleado constantemente en los textos futuristas, por su monotonía y artificio-, y el término *ultramodernismo*, que para esta tesis no se asociará con la corriente artística exclusiva de literatura, sino con el Movimiento Futurista en su parte musical. En casos similares también usaré la letra en cursiva, cuando los términos puedan confundirse con su uso futurista. Además, igualmente emplearé la cursiva cuando me refiera a títulos de obras (copiando el uso de mayúsculas de la publicación usada) o palabras en un idioma diferente al español (sin mayúsculas). Por otro lado, cuando me refiera al Futurismo u otras corrientes artísticas fundamentales o relacionadas con esta tesis y en el sentido propio de esta tesis, se pondrá en mayúscula la primera letra de la palabra o palabras, por ejemplo: Futurismo o Movimiento Futurista¹. Todas estas precisiones se tomarán en cuenta especialmente a partir de la presente Introducción.

Para las referencias en medio de los párrafos de la tesis (1) y al final (2) de esta (y no en las notas al pie de la página²), voy a seguir los siguientes modelos (así como variaciones de acuerdo con las especificidades del tipo de referencias o de la posición de la referencia en el texto), de acuerdo con algunos detalles provenientes del Doctorado en Música de la Universidad de Aveiro³. Lo anterior, exceptuando las citaciones para el contenido que necesitó de permisos especiales, el cual referencio directamente después de dicho contenido a la manera aconsejada por los mismos responsables. Los modelos propios de esta tesis son:

1. (Apellido, Apellido y Apellido año: N. - N.).
2. Apellido, Nombre; Apellido, Nombre y Apellido, Nombre (año) "Título" en Apellido, Nombre; Apellido, Nombre y Apellido, Nombre (Información Adicional) *Título* (Información adicional) vol. (Información Adicional). Lugar: Editor, (pp. N.- N.), enlace o doi, (consulta: fecha), (Información Adicional).

En cuanto al espaciado de la tesis, solo va a haber doble espacio para separar el título del párrafo de las partes más grandes, así como en las diferentes secciones y subsecciones. Además, se empleará un espacio para separar tanto listas, como Ilustraciones⁴, los comentarios al pie de

¹ Para algunos usos de mayúsculas, en cuanto a las siglas de instituciones, voy a copiar la manera oficial en que aparecen. Es decir, estas siglas no siempre van a aparecer con todas sus letras en mayúsculas, por ejemplo: DeCA.

² Siguiendo los consejos propios de presentación de textos académicos dentro del DeCA (Inet-MD) en la Universidad de Aveiro.

³ Los tipos y tamaños de las fuentes usadas también son una recomendación proveniente de la misma institución.

⁴ Si una Ilustración es más larga que una página de la tesis se va a usar el siguiente texto a partir de su segunda página: (continuación de la Ilustración n.). Además, algunas Ilustraciones tienen ítems diferentes que estarán debidamente numerados y especificados.

página o citas largas entre comillas (con un espacio reducido entre líneas, y el texto hacia la derecha) de los párrafos. Por otro lado, entre los párrafos regulares de la tesis no va a haber espacio, por lo que, para distinguir un párrafo de otro, si es necesario, se iniciará un párrafo diferente con una sangría distinta en su primera línea.

Entonces, esta tesis trata de las características propias del Movimiento Futurista -tomadas a partir del análisis de diversas fuentes históricas y académicas (artículos y textos pertinentes, los manifiestos del Futurismo, la crítica registrada, grabaciones, etc.)- en la búsqueda de sus rasgos en la música de los *bad boys* de Estados Unidos de América: Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil. También, se hablará de la recepción que tuvo el Futurismo en su tiempo y la relación que tuvo el movimiento con otras corrientes y artistas. Las obras para piano solo a las que me referiré en los siguientes capítulos son principalmente las siguientes: (1) *Jazz Sonata* (1922), *Sonata n. 2 The Airplane* (1931) y algunos trabajos más de *The Piano Album* de Antheil, (2) *Fabric* (1922), *The Snows of Fujiyama* (1927), *Sinister Resonance* (1940), *Two Woofs* (1947) y algunas obras más de *Piano Music of Henry Cowell* vol. 1 de Cowell, (3) Música para piano solo de Ornstein seleccionada de *Scores* (2006) del siguiente catálogo en línea: [enlace](#), (consulta: 2 de marzo de 2020).

Las referencias en específico que sostienen mi trabajo de manera interpretativa, histórica y teórica son las siguientes: *Musica per pianoforte negli Stati Uniti* (2010) de Emanuele Arciuli, *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices* (2007) de Michael Broyles y Denisse von Glahn, *Russolo, futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult* (2012) de Luciano Chessa, *Embodied Experimentalism and Henry Cowell's The Banshee* (2010) de Maria Cizmic, *New Musical Resources* (2010) de Cowell, *Performance Art* (1996) de Roselee Goldberg, *Repetition as Musical Motion in Ravel's Piano Writing* (2011) de Daphne Leong y David Korevaar, *George Antheil and the Treatise on Harmony* (1927) de Ezra Pound, *Futurism: An Anthology* (2009) de Lawrence Rainey, Christine Poggi y Laura Wittman, *El arte de los ruidos* (1913) de Luigi Russolo y *Substituting a New Order: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers* (2010) de John Spilker, entre otros trabajos que aparecerán a lo largo de este texto, y que estarán referenciados directamente en medio de los párrafos de la tesis y en las referencias al final.

El movimiento era de un fuerte talante antiacadémico⁵, y esta tesis pretende ver al Futurismo desde la escuela. La idea fundamental de esta tesis es posicionarse ante esta paradoja, de manera

⁵ En esta tesis hablaré en muchas ocasiones del conservatorio, de la academia, de la escuela, etc., refiriéndome a la institución de educación musical que el Futurismo criticó en su momento, siendo esta institución uno de los estandartes del mundo del Romanticismo del siglo XIX. Ornstein, Cowell y Antheil, por su lado, tuvieron una actitud crítica con este tipo de instituciones, sobre todo en sus años de juventud, lo que motivó este tipo de obras experimentales. Es normal, además, que muchas de las críticas del movimiento o de los compositores tengan alguna vigencia o relación con instituciones de hoy.

justa con el movimiento y con mi situación de músico académico. Pues, si bien pienso que la distancia emocional que me separa del mundo cultural del Futurismo parece un punto de partida provechoso, veo en el carácter del movimiento -su ímpetu- una motivación principal para estudiarlo. El Futurismo prueba que desde lo licencioso pueden surgir procesos artísticos de gran interés, que evidentemente funcionaron para representar sus preceptos. Además, aquello justifica mi tesis debido al problema ético que resulta de plantear desde la universidad un movimiento decididamente antiacadémico (Correia y Dalagna 2020: 34 – 35). Entonces, la problemática que se expondrá a lo largo de esta investigación se puede resolver, en mi opinión, mediante una visión pluralista, en que se examinen una gran cantidad de perspectivas y se procure su articulación. De esa manera, no se caerá, por ejemplo, en la rigidez excesiva académica que rechazó el movimiento, como también en la promoción de las posturas gravemente violentas del Futurismo.

Con respecto al problema ético mencionado, el ruido⁶, por ejemplo, parece un elemento peyorativo dentro de la enseñanza del conservatorio. Sin embargo, fue un recurso que alcanzó dimensiones espirituales y teosóficas en el Futurismo (Chessa 2012: 143), como también un elemento sumamente característico de las grandes ciudades de principios del siglo XX, originado en las máquinas⁷. Ciertamente fue uno de los materiales más importantes del movimiento, no solo en su expresión musical. Los futuristas posicionaron al ruido en contra de lo que ellos consideraban como quietud y silencio: los museos, y, en contraste con otros pensamientos de su tiempo. Por ejemplo, el pensamiento de Albert Schweitzer⁸ que afirmaba que la espiritualidad para inicios del siglo XX estaba en decadencia, pero que sobrevivía en la interpretación de música barroca al órgano. Schweitzer fue calificado (por Elie, y no en un sentido despectivo) como una anacronía (Elie 2012: 278).

Inclusive si la dimensión espiritual que pudo tener cierta música barroca para teclado y el ruidismo futurista podría estar relacionada, por su humanismo y probablemente considerando la desestimación de un vacío virtuosismo musical, Elie en *Reinventing Bach* califica a Glenn Gould y a Walter Carlos como músicos del futuro (Elie 2012: 270). A mi parecer, puede ser que mediante la experimentación de instrumentos musicales en el barroco se hubiera intentado

⁶ Material en contraposición al sonido, el cual para Russolo era artificioso y sobre todo aburrido, por ser el elemento que continuamente se usaba para la música académica de sus días.

⁷ Varias provenientes del siglo XIX y sus Revoluciones Industriales.

⁸ Albert Schweitzer fue un organista de música barroca, bastante conocido por sus grabaciones antiguas y por tener una mentalidad humanista y pacífica, según Elie. Una filosofía de vida completamente contraria a la manera futurista, pero que convergen en la diversidad de las expresiones y propuestas artísticas propias de inicios del siglo XX.

elaborar caminos hacia sonoridades insospechadas. Sin embargo, no concuerdo con Elie porque Carlos tocaba música barroca en teclados electrónicos, y Gould, en cuanto a repertorio, tendió hacia la música barroca también. Creo que no se puede negar el revisionismo del pasado y tradicionalismo de estos músicos, y en cuanto a esta tesis, me parece que sus referencias son bastante distintas del Movimiento Futurista de Italia, estando atadas a repertorios escolásticos. Y si bien Gould también fue compositor, Elie lo califica apenas como aspirante a ello, priorizando en Gould como un intérprete del piano.

Yo puedo notar una clara fijación en el pasado en músicos como Gould y Carlos, lo que es contrario a los parámetros del Futurismo, que desde el primer manifiesto intentó ir hacia lo desconocido (Marinetti 1909: 50). Inclusive en el mismo momento en que Marinetti tuviese un accidente en su auto y luego comenzara con el Movimiento Futurista. Precisamente, en una postura crítica, Marinetti calificó al rigor del estudio pasadista de la academia como una mera promiscuidad, y a los museos como cementerios (muerte del arte) en *The Founding and Manifesto of Futurism* (1909). Por ello Marinetti tuvo fuertes críticas y hasta vigilancia de la policía en las obras que representó luego de la publicación de su manifiesto en *Le Figaro* (Goldberg 1996: 13). En este manifiesto Marinetti escribió:

“¡Museos: cementerios! Idénticos, en verdad, en la horrible promiscuidad de tantos cuerpos apenas conocidos entre sí. ¡Museos: dormitorios públicos en los que alguien duerme para siempre junto a los que odiaba o desconocía! Museos: ¡Mataderos absurdos para pintores y escultores que se golpean entre sí con puñetazos de línea y color a lo largo de paredes disputadas!” (Marinetti 1909: 52). Traducción propia.

De seguro una de las características del Futurismo fue su algarabía. Pero las innovaciones musicales del Movimiento Futurista -el uso de cuartos y octavos de tono, nueva notación, la incorporación de sonidos inusuales (Radice 1989: 1), la construcción de sus dispositivos ruidosos: los *noise-tuners* de Russolo (Ferreira 2008: 65)- abrió un camino a la música académica contemporánea de muchos compositores (Nicholls 2004: 215). Además, el Futurismo fue uno de los primeros movimientos que traspasó las fronteras artísticas a inicios del siglo XX y sentó las bases de lo que luego compusieron en ese sentido Béla Bartók en su *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* (1936), Krzysztof Penderecki en *La Trenodia para las Víctimas de Hiroshima* (1960), Olivier Messiaen en su obra *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) o la sinfonía *Turangalila* (1949) en donde se usan las Ondas Martenot, o en *Fête des belles eaux* (1937) que usa instrumentos atípicos exclusivamente, por ejemplo. El Futurismo también influenció a John Cage, el Movimiento Fluxus, Pierre Schaeffer con su música concreta, etc.

Aquello representa para mí un motivo por el cual quiero dedicar este trabajo al estudio del Futurismo dentro de las vanguardias, en relación con los tres compositores/pianistas de esta tesis. Además, los vínculos y contrastes entre la expresión futurista al piano y el repertorio estándar, como lo puede ser el romántico -estilo que fue inmensamente criticado por el Futurismo de Italia- es un hecho que me resulta inspirador.

Otros compositores que incluyeron los *noise-tuners*, o elementos parecidos fueron Antonio Russolo (hermano mayor de Luigi Russolo), así como futuristas más nuevos como Nuccio Fiorda y Franco Casavola. La inclusión de este tipo de sonoridades extrañas a la instrumentación de escuela interesó, además, a figuras como Alfredo Casella, Arthur Honegger, Serguéi Diáguilev y Edgar Varèse. De hecho, Varèse en 1929 usó el *russolofono* -un artefacto para hacer ruidos con teclado-, y compuso *Ionisation*, incluyendo unas sirenas mecánicas de manera similar a la orquestación de *noise-tuners* de Russolo. Aquí es importante mencionar que Varèse fue influenciado por Russolo, ya que el compositor francés no pensaba en la música como una organización de notas, prefirió referirse a ella como sonidos organizados. Un ejemplo de ello es la obra *Poème Électronique* (1958) de Varèse que se compuso en los laboratorios Philips de Holanda mediante una teoría musical en torno al movimiento organizado de los cuerpos sonoros en el espacio. Para mí, Russolo fue evidentemente el germen de ello con su escritura, su interés por la tecnología y el ruidismo.

No es usual pensar que hubo dos tipos de vanguardia a inicios del siglo XX en Estados Unidos en la composición: el Ultramodernismo y el Modernismo. Sin embargo, la postura frente a la vanguardia norteamericana de Broyles y von Glahn -autores que son referencia en mi investigación- es diferente de lo mencionado. Pues para estos autores los calificativos: *modernista*, *ultramodernista*, *futurista*, *futurismo*, etc., eran términos con límites muy poco definidos referentes a las invenciones musicales y actitudes de ciertos autores críticos con la academia en general. Creo que todavía falta estudio con respecto a los movimientos artísticos antiacadémicos. Además, hay que tener en cuenta que Joseph Auner en *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, por ejemplo, define el Modernismo en música como una búsqueda de nuevos elementos de expresión (Auner 2013: 3), entre otras definiciones útiles para mi tesis.

En mi opinión, falta el reconocimiento de la música de Ornstein, Cowell y Antheil en las escuelas de música para lograr un lugar importante dentro del repertorio de los pianistas de hoy. Puesto que, a pesar de que las experimentaciones futuristas fueron la raíz del más o menos conocido piano preparado y la música electroacústica, no es tan reconocido que los compositores ultramodernos intentaron romper con el legado cultural que venía del siglo XIX, asintiendo en cierto grado con la tradición académica. Hubo diferentes perspectivas de la música pasada, y

restos de un patrimonio compositivo pianístico en las obras para piano tempranas de Ornstein, Cowell y Antheil. No existió solamente esa famosa posición ideológica contra los cánones artísticos ampliamente reforzados por el Romanticismo dentro de la vanguardia. Por ejemplo, una de las fuentes más tempranas del Futurismo de Italia en música fue la obra de Pietro Mascagni. Si bien, dentro del Futurismo la composición netamente musical de Mascagni no fue tan considerada, si lo fue su temática social cruda, vulgar y cotidiana en la ópera. El músico futurista Francesco Balilla Pratella menciona a Mascagni en su manifiesto *Manifesto of Futurist Musicians* (1911).

Ornstein, Cowell y Antheil pueden agruparse estilísticamente de acuerdo con Ben Watson y Arciuli. Arciuli se refiere a ellos como los futuristas del otro lado del océano, e inclusive en *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices* Broyles y von Glahn parecen estar más de acuerdo con la caracterización de futurista para Ornstein. Watson, de entrada, los califica y asocia a los tres compositores/pianistas como *bad boys*, sin embargo, Arciuli es quien los asocia en unos rasgos de estilo involucrando al Futurismo de esta tesis directamente, entre otras cosas. Lo anterior puede verse en la siguiente cita:

“Es difícil plantear la hipótesis de cuál destino puedan tener las páginas de Cowell, Antheil y Ornstein en los próximos años. Ciertamente su música encaja en el cauce del modernismo, ese viento de renovación, eufórico y un poco superficial, que en Europa existió en el Futurismo de Italia...” (Arciuli 2010: 89 – 90). Traducción propia.

Para mi tesis, entonces, puede funcionar la consideración de Arciuli⁹, añadiendo además que Ornstein, Cowell y Antheil muestran una dualidad entre academicismo y vanguardia al mezclar los sonidos de un instrumento convencional como el piano, la escritura y formas académicas con el ruidismo, lo que yo veo como un rasgo de su Futurismo.

En resumen, mi tesis busca enaltecer la interpretación de la música futurista para piano por los siguientes motivos:

1. El impacto que tuvo en la comunidad artística y la sociedad de su tiempo.
2. Los desafíos técnicos e interpretativos que se abordan al piano.

⁹ La dimensión de esta tesis es solo interpretativa. Es muy complejo, dentro de los alcances propios de los objetivos de este documento, una relación política de Ornstein, Cowell y Antheil con el movimiento Futurista de Italia. Sin embargo, a mi entender, los intereses de estos compositores, dentro de su eclecticismo, solo abordaron los temas ruidistas de una manera artística, por lo que las dimensiones extramusicales y de contenido partidista del Futurismo, en estos tres compositores, son bastante improbables.

3. La exploración de las inusuales cualidades ruidísticas del piano, motivada por un tiempo de profunda interacción entre las disciplinas artísticas, expresiones humanas y tecnologías a principios del siglo XX.

Paul Feyerabend habló que la división del saber en disciplinas y credos, bloquean el libre fluir del pensamiento, necesitándose siempre una mirada externa para medir e innovar en su consecución, por ejemplo, en la academia. Marinetti, como se mencionó anteriormente, desde el primer manifiesto propuso ir hacia lo desconocido y absurdo, y ciertamente, en este punto se puede contrastar con fuerza la postura de Marinetti con una postura escolástica. Hoy el Futurismo puede evidenciar los encuentros entre diversas artes, y proponerlos como renovación del pensamiento pianístico nuevamente, ya que dentro del océano -término de Feyerabend- del saber humano, que requiere la articulación del conocimiento, no encuentro nada obsoleto o descontextualizado en los preceptos del Futurismo. Fue un movimiento lo suficientemente amplio para tener qué decir sobre la ciencia y la vida de su época, y con una ideología que puede ser vista como regla y como contrarregla (Feyerabend 1986: 13 - 14) del piano de escuela. El Futurismo fue una de las múltiples respuestas a inicios del siglo XX sobre la problemática de cómo crear música realmente nueva (Auner 2013: 6), por lo que, es bueno, por lo menos dentro de mi investigación, que la idea de Futurismo tenga relación con una música en particular para piano de Ornstein, Cowell y Antheil.

Ciertamente el Futurismo es fácil de relacionar con el anarquismo político, ya que es similar a las conductas de los artistas futuristas, inclusive desde su primera premisa de mejorar la humanidad, alejándose del puritanismo (Feyerabend 1986: 6), o del rigor académico que odiaba el movimiento. Y si bien hoy la inventiva musical futurista es poco estudiada, en mi opinión, los ideales futuristas continuaron después en la música contemporánea, pues está fuertemente vinculada con su experimentación. Además, Feyerabend en su *Tratado contra el método* habló sobre una metodología pluralista en la que el conocimiento se forma a partir de la conjugación de perspectivas, tanto para estudiar como para innovar. Lo anterior me recuerda el movimiento en su carácter que anticipa la transdisciplinariedad.

El Futurismo estimaba conceptos similares a Feyerabend pues creía en el caos, la violencia y la guerra para el progreso de la humanidad. Además, para ambos pensamientos es trascendente el contexto total de una persona: en su humor sincero, en su metafísica, etc., inclusive en cuanto al pluralismo del conocimiento (Feyerabend 1986: 4), y si bien Feyerabend nunca mencionó al Futurismo en el *Tratado contra el método*, ciertamente está de acuerdo con las actitudes del Dadaísmo y del anarquismo epistemológico que veo cercanas al movimiento que se estudia en

esta tesis. Además, puntos clave como el militarismo de Marinetti tienen similitud con la vida militar del propio Feyerabend, que pudo transitar desde la indiferencia hasta el horror de la guerra¹⁰. Pienso que el Futurismo, por su parte, igualmente tuvo sus matices de relación con la política de Italia de su época, o sea que los artistas del movimiento no siempre estuvieron en una actitud de creencia ciega, a pesar de que el propio Marinetti, Russolo y algunos otros futuristas fueron militantes activos en guerras italianas.

Es por ello por lo que la presente tesis intenta no ser una opinión sesgada donde no se estudie los matices de los distintos términos, mitos y creencias de los futuristas, pues lo anterior es sumamente relevante para esta investigación (Feyerabend 1986: 290). Es decir, todo tipo de experiencias (Feyerabend 1986: 184), juicios estéticos o de gusto (Feyerabend 1986: 281) tendrán cabida en este escrito, y, por lo tanto, se desestima una metodología de investigación usual. De hecho, para Feyerabend, es incorrecta tal fijación por el método científico y su supuesta rigurosidad (Feyerabend 1986: 20).

Para obtener conocimiento es conveniente adoptar una actitud oportunista (Feyerabend 1986: 166), pero no es solamente aprovecharse y extender los conceptos de Feyerabend al ámbito artístico que estoy intentando manejar. Según mi opinión, es actuar como Galileo Galilei, que a pesar de que sensorialmente puede ver caer la piedra pesada desde arriba de la torre, en línea recta (Feyerabend 1986: 53 - 54) a partir de estudios sobre teóricos olvidados piensa (contrariamente al pensamiento general de su época) que su percepción visual no es excusa para dejar a la tierra inmóvil en el espacio. Se puede afirmar entonces la posibilidad de lograr conocimiento de manera contrainductiva (Feyerabend 1986: 15), y, por lo tanto, como músico, puedo contribuir sobre el conocimiento acerca del Futurismo teórica e interpretativamente, haciendo un uso oportunista de una formación académica que suele ver con recelo la oposición a sus ordenamientos. Pienso, entonces, que de esa manera se puede resolver el problema ético de tomar al Futurismo dentro del contexto de una tesis universitaria.

Entonces, a partir del oportunismo que pregonó Feyerabend, puedo mirar hacia otro lado con respecto a los autores más nombrados en el conservatorio y plantear esta tesis. Sin embargo, pienso que debo tener algunas reglamentaciones, a mi criterio. Por ejemplo, bajo ningún motivo se usarán o se defenderán en este texto las propuestas totalitarias y violentas del Futurismo en Italia, por ejemplo, *Futurist Reconstruction of the Universe* de Depero y Balla. Además, esta tesis no se trata de la contorsión mental y corporal, que requiere hacer propios los paradigmas de una institución académica, cosa que el Futurismo reprochó arduamente. Téngase en cuenta que, por ejemplo, (1) según Feyerabend, el telescopio, mediante ensayo y error (Feyerabend 1986: 92)

¹⁰ Incluyendo sus actitudes altivas, la asistencia con sus subordinados y la crítica con sus superiores.

ayudó a Galileo en su observación celestial y mejoró en precisión con el tiempo, (2) los rayos X, por otro lado, mostraron parte del interior del cuerpo humano e inspiraron parte del arte cubista¹¹ y futurista, y, además, mejoraron su aplicación médica con los años hasta hoy. Sin embargo, (3) el instrumento musical, obstinadamente de escuela, contrariamente requiere adecuar al humano para seguir satisfaciendo un puritanismo artístico y académico en muchos casos.

Esta tesis trata de las creencias (Feyerabend 1986: 143) en este caso futuristas, para una interpretación al piano. Sin embargo, con esta tesis no pretendo catequizar en el Futurismo poblaciones, o el análisis, por ejemplo, de los balbuceos de Marinetti con sus *words in freedom*. Pretendo más bien la empatía con un movimiento que decididamente se enfrentó al adoctrinamiento coercitivo de la escuela, mediante la sátira y el absurdo, al menos por un tiempo. Nótese los siguientes experimentos musicales:

1. Cowell que toca el arpa del piano (con los dedos y con las uñas) para algunas de sus obras, entre otras técnicas no usuales del piano a inicios del siglo XX.
2. Russolo construyendo, componiendo y teorizando sobre máquinas ruidosas: los *noise-tuners*, inspirándose en el cotidiano del siglo XX (Russolo 1913: 9 - 12).
3. Los hermanos Ginanni-Corradini haciendo pequeños experimentos visuales con su teclado colorido con repertorio académico (Corra 2002).
4. Antheil tocando clústeres a toda velocidad, satirizando la música para pianola y el piano.
5. Leopold Godowsky tocando los estudios de Chopin con una sola mano, como reflejo de lo que un verdadero pianista podría hacer a dos.

Parte de la historia dijo que (1) Cowell fue un transgresor de pianos (Cizmic 2010: 453), (2) los futuristas italianos olvidados y con los *noise-tuners* destruidos en la Segunda Guerra Mundial, (3) Antheil calificado de inmaduro y petulante, obligado a adherirse a la música para cine de Hollywood, y en cambio (4) Godowsky: el virtuoso experimental y exitoso pianista que conquistó los Estados Unidos (Crimp 1985: 605). Para la presente tesis se intentará quitar la anterior imparcialidad.

Yo creo que puede haber lugar dentro del conservatorio para obras como los estudios de Godowsky, que reevalúan la capacidad de un intérprete con una sola mano, y para el repertorio

¹¹ Arte bien posicionado en los museos de hoy en día. A mi parecer guarda una relación significativa con el Futurismo italiano puesto que tuvieron un claro interés en las realidades no tangibles o visibles para sus días, que eran descubiertas por advenimientos tecnológicos, y recreadas mediante sensibilidades de tipo esotérico.

futurista, que intentó la renovación de las maneras de aproximarse al instrumento, y que en el caso de Cowell, considera los recursos técnicos y musicales de otras partes del piano fuera de lo relacionado con el teclado, como lo es el *stringpiano*. Incluso, el virtuosismo que aparece en Godowsky, puede encontrarse en la obra de Ornstein, quien es mucho más cercano al tipo de técnica de conservatorio unido al lenguaje ruidista y experimental del Futurismo en algunas obras. Puedo decir que de ambas cosas se trata ser pianista para el día de hoy. Por ejemplo, Paul Wittgenstein -gran intérprete de Godowsky (Howe 2010: 144)- y Cowell, de hecho, tuvieron una condición física que dificultó el desempeño instrumental (Arciuli 2010: 87). Pero Wittgenstein ciertamente hizo una gran carrera de pianista con una sola mano, y a mi criterio, el Futurismo al piano debería tener cabida en la escuela actual.

En la primera mitad del siglo XX fue notoria la gran cantidad de nuevos estilos artísticos y obras plurisensoriales, así como la pretensión de universalidad. Obviamente hubo más de una discusión en torno a ello, de hecho, el Futurismo no fue el único movimiento en retar e insultar el arte de la escuela y su público, ya que seguramente en Europa hubo casos similares a inicios del siglo XX. Sin embargo, no creo que se deba parar de indagar en cómo se pueden relacionar los elementos de la vida en el arte hoy, ya que el encuentro entre diferentes pensamientos fue lo que vino a alimentar la música de Ornstein, Cowell y Antheil. Por ello veo pertinente el esfuerzo de revelar al Futurismo como una corriente que -a pesar de referirse con aprobación y arte a la violencia y la guerra (Goldberg 1996: 20), en su lado italiano- anticipó la transdisciplinarietà (Freitas, Morin y Nicolescu 1994).

No obstante, hay que mencionar que son pocos los estudios pianísticos sobre el Futurismo, y todavía menos sobre el Futurismo de las obras para piano de Ornstein, Cowell y Antheil. De entrada, los textos más cercanos que me pueden servir como referente para la terminología artística con la que se relacionaron los futuristas, así como con los músicos de mi tesis son:

1. La tesis de Cristina Ferreira *Música e pintura: Interinfluências na primeira metade do século XX* (2008) de la Universidad de Aveiro.
2. El libro *Performance Art* (1996) de Roselee Goldberg que está traducido al español y al portugués.
3. Por el lado teórico/musical pretendo utilizar la tesis doctoral *Substituting a New Order: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers* (2010) de John Spilker, dirigida por Denise von Glahn (biógrafa de Ornstein) expandiendo sus términos a los otros dos compositores: Ornstein y Antheil.

Además, pretendo basar al Futurismo en dos perspectivas en diálogo: la mecanicista y la ruidista, teniendo en cuenta los manifiestos futuristas musicales en particular: *El arte de los ruidos* de Russolo, el *Manifiesto of Futurist Musicians* y *Technical Manifesto* de Pratella, las *words in freedom* de Marinetti, *Antheil and the treatise on harmony* de Pound y *New Musical Resources* de Cowell. En resumen, mi proposición es la siguiente:

1. Con respecto a la parte mecanicista hay un estudio pianístico sobre el interés por la repetición al piano de Maurice Ravel, compositor que se interesó bastante por las máquinas y en el Futurismo¹² (Nicholls 2004: 216). En *Repetition as Musical Motion in Ravel's Piano Writing* de Leong y Korevaar se proponen tres categorías para clasificar ciertos pasajes para piano del compositor: *musical motion*, *mechanical motion and dance-like motion*, y *object and dance* (Leong y Korevaar 2011: 112 - 114). Su planteamiento se puede usar con ciertas composiciones para piano de Ornstein, Cowell y Antheil.

2. Los *noise-tuners* son orquestados por Ravel y según Chessa, en el capítulo *Enharmony's spiritual properties* de su libro *Russolo, futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*, esa orquestación es la reproducción más fiel existente del *noise-tuner* (Chessa 2012: 150), mucho más exacta que cualquier grabación histórica que pueda existir. Entonces, se puede buscar el efectismo ruidista, propio del Futurismo, en algunas obras para piano de Ornstein, Cowell y Antheil.

Por otro lado, a pesar de que hay menciones al Futurismo en: *The New Grove Dictionary*, *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004), *Music in the Early Twentieth Century* (2010) -con la que yo simpatizo más, al contrastar el movimiento con el *futurismo* de Richard Wagner (Taruskin 2010: 3)- y *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (2013), etc., es importante afirmar que tampoco encuentro un estado del arte propiamente de mi investigación. Ciertamente el revisionismo histórico revela que las analogías entre las disciplinas tienen larga data y que definitivamente no son solo futuristas. Por ello es importante en este punto hablar de antecedentes que tienen relación con los intereses del Futurismo de inicios del siglo XX.

Ferreira sitúa el diálogo entre las artes en la Grecia clásica (Ferreira 2008: 17), pues los griegos relacionaban siete colores, siete sonidos y siete planetas con Pitágoras, Platón y Aristóteles. Luego en Europa -continúa la autora- se propuso a la música como arte unificador y la armonía musical como analogía de las proporciones del universo. De hecho, según Chessa, la música no sería el único arte con el que se hicieran ese tipo de analogías. Entonces, concuerdo con Ferreira

¹² Un interés exclusivo en las cualidades sonoras de los *noise-tuners*. En definitiva, Maurice Ravel, no tenía ninguna relación con las posturas políticas o bélicas del Movimiento Futurista.

concretamente en las variadísimas relaciones entre la música y la pintura: partiendo de Grecia hacia Europa en el siglo XVI y XVII, desarrolladas con Atanasio Kircher, Giuseppe Arcimboldo, Gioseffo Zarlino y Marin Cureau de la Chambre, entre otros teóricos, y luego con la relación entre formas, materiales y sentimientos del Lorenz Christoph Mizler¹³ en el siglo XVIII¹⁴. Las convergencias entre las artes en la primera mitad del siglo XX fueron evidentes, su diálogo originó nuevos estilos artísticos logrando obras plurisensoriales en medio de una gran comunicación entre todas las manifestaciones de la vida, buscando la universalidad y la sinestesia de las dimensiones.

De hecho, un ideal artístico unificador y una herramienta útil para el artista fue la sinestesia, y en particular la audición colorida para la música y la pintura¹⁵, ya que cerebralmente hay una asociación entre varios sentidos partiendo de un estímulo. Entre los artistas interesados en la sinestesia o que contaron y cuentan con ella se pueden nombrar a Arthur Rimbaud (con su soneto *Vocales*), Philipp Otto Runge (y su obra *Les Moments de la Journée*), Charles Baudelaire (evidente en su obra *Correspondencias*), Vasili Kandinski (que afirmaba que sus formas y colores eran tan libres como las voces y las notas de Arnold Schönberg¹⁶), Franz Liszt, Messiaen (que afirmaba que el tiempo es el espacio, y el sonido es el color), Nikolái Rimski-Kórsakov, Aleksandr Skriabin¹⁷ (cuya obra *Prometheus: The Poem of Fire op. 60*, fue presentada con una propuesta audiovisual a cargo de la *chromola* de Preston Millar), Jean Sibelius, Györgi Ligeti, David Hockney, Hélène Grimaud, etc. Son varios ejemplos, recordados por la escuela, pero que particularmente no están vinculados con el Movimiento Futurista.

No es futurista un ejemplo concreto que -como primicia- involucró la audición y la visión, ocurrido en 1734, con Louis Bertrand Castel relacionando los acordes con los colores primarios y construyendo el clave ocular que accionaba láminas coloridas y las proyectaba mediante el fuego. El Futurismo pudo tener experimentos parecidos, como se verá más adelante, pero la verdad es que esas ideas ya tenían un germen bastante claro antes del siglo XIX. Inclusive, sobre este tipo de temas sí hay mucha investigación. La propia tesis de Ferreira estudia la relación

¹³ Que fundó la *Corresponding Society of the Musical Sciences*, donde estuvo también Johann Sebastian Bach (que a su vez fue profesor de Mizler).

¹⁴ Tema que también se estudió en el siglo XIX.

¹⁵ Que se estudia en medicina desde el siglo XIX con David Hartley y William Nicati.

¹⁶ Independientes del sistema tonal.

¹⁷ La experimentación entre sonidos y colores, de compositores como Aleksandr Skriabin, solo es un campo coincidente con ciertos trabajos futuristas. Sin embargo, un punto clave y de unión podría ser el interés por el ocultismo del compositor ruso y en particular su inspiración en la teosofía de Helena Blavatsky.

entre notas y colores que se empleaba en el clave ocular, así como diferentes propuestas más a lo largo de tres siglos.

El Futurismo alababa y reposicionaba lo mecánico: automóviles, barcos de vapor, aviones, ferrocarriles, marionetas, etc. (Marinetti 1909: 51 - 52), pero el mecanicismo tampoco era algo nuevo, para Feyerabend, el ser humano de la Antigüedad era un conglomerado de elementos perceptibles sin jerarquía, que a manera de títere entraba en acción según una fuerza externa. Para Feyerabend, el humano así se sentía y se representaba a sí mismo de esa forma, y ello era una concepción semejante, según Papini, a la percepción de la vida en tiempos de René Descartes, en donde las palabras natural y mecánico eran sinónimos. Aunque Papini, en un principio, fue contrario a ese interés del Futurismo sobre el mecanicismo (Maienza 2008: 7), referenció a René Descartes como un genio del mundo en su *I massimi geni del mondo* (archivo sin publicar). Ya dentro del Futurismo, el teatro de títeres fue un arte muy usado, siendo el títere (marioneta, muñeco, etc.) una de las manifestaciones de lo mecánico. Incluso textos como el *Teatro de Variedades* (1913) de Marinetti inspiraron internacionalmente arte en otras latitudes, como en Rusia en su expresión vanguardista (Goldberg 1996: 46).

En un principio los futuristas se inspiraron en las máquinas para sus *performances*. Luego, el movimiento incluso fue capaz de crear sus propios autómatas, sugiriendo eliminar al intérprete de su arte, así como también mezclar las máquinas y los intérpretes vivos al mismo tiempo, sobre todo en la danza y el *ballet*. Joseph Roach en *Garrick, the Ghost and the Machine* (1982), analizó la ya mencionada relación de términos cartesiana: natural y mecánico, de acuerdo con la asimilación de las pasiones en la interpretación actoral. Comparando con nuestros días, Roach citó a Michel Foucault y recordó que la biología y el concepto de vida vienen precisamente desde el siglo XIX. Roach escribió en este artículo:

“... Michel Foucault ha argumentado que una historia de la ciencia biológica no puede escribirse para el período anterior al siglo XIX, porque la vida no existía como categoría conceptual hasta ese momento...” (Roach 1982: 432). Traducción propia.

La música también representaba las pasiones, y el objetivo del intérprete era lo que hablaba Johann Joachim Quantz sobre impregnarse de las pasiones de una obra (Murillo 1996: 154 - 155), así como también Carl Philipp Emanuel Bach en su tratado sobre tocar el teclado (Martínez 2016: 222). Eva Martínez, en su traducción de dicho tratado habla de la expresión en todas sus variedades, y a mi criterio se refiere a las pasiones, que encuentro fuertemente relacionadas con la filosofía de Descartes. El mecanicismo cartesiano, visible por ejemplo en el arte barroco, es muy diferente del mecanicismo futurista de esta tesis, y a mi parecer, lo

cartesiano es muy distinto al pensamiento de Schweitzer, ya en el siglo XX, puesto que según Paul Elie en *Reinventing Bach* afirma que dicho intérprete se sentía nuevamente vivo (o al menos más joven) cuando grababa y popularizaba música barroca hacia 1935.

La influencia teórica de Descartes, en donde el cuerpo se mueve y reacciona¹⁸ mediante lo que llamaba alma racional y espíritus animales, se diferencia del sentimentalismo y nostalgia por el pasado de ciertos instrumentistas del siglo XX, tocando una música que estaba escrita para humanos casi autómatas. Ciertamente, también veo relación entre Descartes y Russolo en cuanto a la manera de representar el arte y las pasiones, pues en Descartes el cuerpo del intérprete es sugestionado por un agente externo, y en el caso de Russolo -según Chessa- son los espíritus de los muertos lo que excita un estado mental especial en el intérprete, en una especie de posesión. Sin embargo, para Marinetti, el movimiento debía combatir la nostalgia por una música supuestamente celestial (Goldberg 1996: 18), a veces anulando al intérprete (sugerencia de Enrico Prampolini dentro del Futurismo) y haciendo uso de marionetas, como por ejemplo en la obra de Albert Jarry¹⁹.

Descartes fue un pensador de gran importancia para las artes de su tiempo, y fue influyente años después de su muerte, describiendo el proceso biomecánico de asimilar una pasión, inspirado en las máquinas hidráulicas que vio en el jardín real de Saint-Germain-en-Laye. Para Marinetti los *noise-tuners* involucran directamente la biomecánica con la filosofía, pues son un experimento en donde la ciencia y la espiritualidad cohabitan. Y si bien en el ámbito del Futurismo y en las vanguardias, existieron también parodias científicas de artistas como Jarry, para la ciencia y la tecnología los futuristas guardaron cierto respeto.

Por lo tanto, retomando aquel interés por la ciencia dentro del Futurismo, pienso que, si logro basar una interpretación de una selección de trabajos para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil dentro de ciertos parámetros académicos y- al mismo tiempo- en las características del Movimiento Futurista la presente investigación puede tener un buen término. Por ejemplo, pienso que es posible enfatizar en su naturaleza melódica en representación de sus nexos con la academia, y, además, en su parte ruidística en relación con el vanguardismo. De esa manera puedo contribuir finalmente a una mejor comprensión del Movimiento Futurista dentro de la academia musical.

Para acabar esta Introducción, es importante enunciar que la presente tesis se organizará en tres grandes partes: (1) una primera de corte teórico, (2) una segunda que tratará de lo práctico y (3)

¹⁸ Inclusive si se piensa en aquel estímulo pasional.

¹⁹ Dramaturgo de gran influencia para el Dadaísmo, conoció e influyó en poesía a un joven Marinetti en París a finales del siglo XIX. Una de sus obras más destacadas es *Ubu rey*.

una tercera que entrará como conclusión. A continuación, explicaré el proceder estructural de mi tesis:

1. La primera parte, además de intentar una definición sustentada del Futurismo, y del Futurismo en su expresión musical, también exploraré los contornos con los que el movimiento se involucró y aportará críticas acerca de su ideología, exponiendo la problemática que suscitó el movimiento para su época, en contraste con un pensamiento transdisciplinar y pluralista actual. Se evidenciará la relación del movimiento con la academia y el Romanticismo, vinculando los manifiestos y las obras para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil de esta tesis. A partir de lo anterior voy a abordar las dos maneras en que propongo mirar el movimiento ya mencionadas: mecanicista y ruidista.

2. La segunda parte hablará de los aspectos interpretativos que resultan del ejercicio de tocar un repertorio para piano, teniendo en cuenta lo propuesto por los tres compositores, pero ahora como intérpretes pianistas. Para lograr lo anterior, estudiaré algunas de sus propias grabaciones, algunas de las críticas a sus conciertos más importantes y de su ideología, así como otras interpretaciones e intérpretes en relación. Con la articulación de lo anterior, revisaré algunas de las diferentes innovaciones de escritura pianística de Ornstein, Cowell y Antheil, para concebir al piano desde una nueva perspectiva de sonoridad: el piano como *noise-tuner*. A mí parecer, lo anterior puede lograr una interpretación acorde a los principios del Movimiento Futurista. También, como complemento, interpretaré y daré mi visión sobre algunas obras de los tres compositores, pero en una escritura distinta del estilo vanguardista y futurista.

3. La última parte unirá toda la tesis puntualizando en las características futuristas en la obra para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil. Además, propondré ideas sobre estudios posteriores con los cuales se puede tomar nuevos rumbos a partir de esta investigación.

Objetivo principal

La presente tesis apunta primordialmente a crear una interpretación pianística de acuerdo con la intervención del pensamiento futurista en las obras para piano solo de Leo Ornstein (¿1893²⁰? - 2002), Henry Cowell (1897 - 1965) y George Antheil (1900 - 1959).

Objetivos secundarios

Me resulta consecuente con el objetivo principal, así como ilustrativo, dirigir la tesis también hacia los siguientes propósitos:

1. Revelar el mecanicismo y ruidismo subyacente en las innovaciones de escritura del repertorio futurista para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil a inicios del siglo XX.
2. Contribuir a una mejor comprensión del Movimiento Futurista y su influencia sobre la música académica del siglo XX.
3. Justificar una interpretación melodista de las obras futuristas para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil, que sea justa con los parámetros del Movimiento Futurista y con la interpretación académica.

²⁰ Algunas referencias hablan de 1895 como el año de nacimiento.

1. PRIMERA PARTE

La primera parte de la presente tesis es teórica e histórica. Aquí comenzaré con una definición de Futurismo y el tipo de pensamiento musical que tuvo el movimiento. Además, revisaré algunos enlaces y el contexto del Futurismo al principio del siglo XX, así como su problemática y crítica, siendo un movimiento que se opuso en muchos puntos a la academia y reaccionando a ella muchas veces con violencia.

Para empezar, el interés por la máquina del Futurismo, que, como se afirmó en la Introducción, también ocurrió desde mucho tiempo atrás (Elie 2012: 16), motivó a artistas cercanos a la escuela. Algunos de estos artistas tuvieron nexos con el movimiento por ese interés compartido, por ejemplo, músicos como Igor Stravinski o el mismo Ravel que orquestó inspirado en el Futurismo *Gnomos* de *Cuadros de una exposición* (Chessa 2012: 149 - 150), entre otras obras. El interés de Ravel por las innovaciones del Futurismo puede evidenciarse en la siguiente cita:

“En una carta de Russolo a Pratella del 19 de agosto de 1921, Russolo dice sobre sus *gracidatori* (*croakers*): Sobre todo, son los instrumentos que cautivaron a Ravel, que como sabéis pondrá el *intonarumori* en sus nuevas composiciones”. (Chessa 2012: 149). Traducción propia.

Chessa asevera el uso de ruidismo futurista en distintas partes de *El niño y los sortilegios* de Ravel²¹. En la siguiente cita el autor se refiere explícitamente a las siguientes secciones con dichas características en la ópera:

Muchos son los puntos en *L'enfant* en los que Ravel recrea el sonido (mayormente *glissandi*) del *intonarumori*: el impresionante dueto de los gatos (edición Durand, 126 – 31); la imitación del canto de los pájaros hecha por la flauta *à coulisse* (132); la igualmente impresionante procesión de *rainettes* (134 – 36 y 150 – 54); los árboles y las bestias (138 – 41 y 192)”. (Chessa 2012: 266 – 267). Traducción propia.

Los *noise-tuners* de Russolo eran capaces de hacer sobre todo *glissandi*, y el *glissando* era un elemento fundamental dentro de la expresión musical futurista²². Aunque Ravel nunca llegó a

²¹ Además, es bien conocido que Ravel gustó de eventos como la Exposición Universal de París (1889) la cual estuvo llena de diversidad musical.

²² Este *glissando* futurista no tenía el propósito ornamental que se le ha dado a lo largo del tiempo en la academia a tal efecto. Dentro del Futurismo, el *glissando* es el símbolo de una ideología crítica con la fragmentación arbitraria de los sonidos en Occidente.

incluir los *noise-tuners*, lo anterior permite establecer un puente entre el arte del Futurismo y la escuela, lo que ayuda a una mejor comprensión de la música futurista. Sin embargo, un análisis correspondiente que respete los principios de ambas partes, es decir, no solo lo académico, tendría que revelar excepciones y reglas en la tarea de comprender la expresión futurista, como se propone en el *Tratado contra el método* (Feyerabend 1986: 223 - 224).

El Futurismo en su tiempo no fue un arte venerado, pues los futuristas, que con el paso de los años hacían manifiestos cada vez más específicos para el desarrollo de su arte, tampoco pudieron salvarse de las críticas intelectuales, por ejemplo, de Piet Mondrian, quien reprochó el carácter melodista del Futurismo y propuso al *jazz* como la música del futuro. El melodismo²³, que es un punto clave para la fácil percepción del público y un contacto entre el Futurismo y la escuela, es además un elemento de unidad, que no se puede desestimar teniendo en cuenta el afán de universalidad que pretendió el movimiento. En Ornstein lo podemos encontrar en piezas con evidentes melodías, como el *Preludio n. 1 S057* (ver Ilustración 1):

Ilustración 1: El melodismo en Ornstein

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is labeled 'Andantino.' and 'Leo Ornstein'. The word 'PIANO' is written on the left side. The score consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a melodic line with various notes and rests, including a long note with a fermata. The bass staff has a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings 'p' and 'mp' throughout the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 6 de marzo de 2020).

1.1. Contexto

A pesar de sus controversias, hoy no se tiene en cuenta hasta qué punto el Futurismo influyó en la música, entre los años en que el movimiento vivió: probablemente desde que apareció el texto de Papini *El Crepúsculo de los Filósofos* (1905), como anticipo al primer manifiesto de Marinetti, hasta la destrucción de los *noise-tuners* de Russolo en la Segunda Guerra Mundial (Chessa 2012: 7) en París. Pero hoy, sí son muy presentes los registros sobre:

²³ Entendido como un conjunto de rasgos lineales en el plano horizontal musical. Una concepción genérica de las experimentaciones compositivas es anular o hacer irreconocible el aspecto melódico de una música. Lo anterior en el repertorio de esta tesis, así como dentro del Futurismo italiano no es un aspecto clave.

1. Pietro Mascagni -que fue profesor de Pratella- siendo elogiado y reverenciado en público por Benito Mussolini en 1924.
2. Marinetti y Mascagni siendo aceptados en la Royal Academy of Italy, gracias a Mussolini²⁴ (Radice 1989: 15).
3. La *Jazz Sonata* de Antheil, tocada por Carol Robinson, frente a una dura crítica en 1924 en Estados Unidos²⁵ (Goss 1992: 474 - 477).
4. Cowell encarcelado por largo tiempo en San Quentin.
5. El Futurismo atacado por el periódico ruso Pravda en 1936 (Senelick 2007: 100).

En referencia al segundo punto, Pratella seguramente admiraba a Mascagni como profesor. Sin embargo, se quejaba de que muchos maestros de música en vez de enseñar afectan a sus alumnos inculcando sus propios errores, en una crítica bastante cercana al tipo de irreverencia propia del Movimiento Futurista. Es ese tipo de discordia con las instituciones y figuras de poder, a mi parecer, lo que dejó al Futurismo en mal puesto, no siendo tomado muy en serio por músicos de renombre como el propio Stravinski -con quien los futuristas trabajaron- o Giacomo Puccini (Radice 1989: 5), y fue olvidado.

Además, los altercados y los arrestos eran comunes en las *performances* de los futuristas. Entonces, el público se dividió entre apoyar o desacreditar totalmente sus actos abiertamente groseros, y que verdaderamente tocaban los tabúes sociales de comienzos del siglo XX (Goldberg 1996: 12). En definitiva, el Futurismo fue bastante violento, guerrerista e incendiario, el arte futurista intentaba escandalizar y atacar a propósito a sus espectadores sin mucho reparo en las consecuencias de sus actos. Y así, Marinetti pretendió reunir y globalizar varias de las expresiones artísticas, culturales y de pensamiento: poesía, literatura, pintura, música, escultura, arquitectura, cerámica, fotografía, filosofía, cine, diseño, política, cocina y el mismo público dentro del arte futurista (Goldberg 1996: 17). No sorprende que haya decaído pronto el Futurismo.

En el siglo XX, el pensamiento humano siguió un afán parecido a la transdisciplinarietà, y las corrientes -no sólo artísticas- se involucraron fuertemente en ello, pero fue en el siglo XIX que tales ideas serían anticipadas por artistas como Wagner, el cual es una figura propia del conservatorio de hoy, y que ciertamente se le distingue más por pensar hacia los tiempos

²⁴ La relación entre el Futurismo de Italia y el fascismo es bastante compleja. Los alcances de tipo interpretativo de esta tesis dificultan un estudio mucho más historicista, en donde se podría estudiar al Futurismo como un resultado, en parte, del nacionalismo italiano del siglo XIX, llevado a cabo por figuras como Giuseppe Mazzini, y, además, de los periodos convulsos y bélicos de Italia y Europa anteriores del Futurismo italiano.

²⁵ La obra fue duramente criticada por Aaron Copland al tildarla de ser un esbozo del *ragtime* de Ígor Stravinski.

venideros que el propio Movimiento Futurista dentro de la academia, debido a su ensayo *La obra de arte del futuro*. Incluso dentro del movimiento, Pratella reconoce a Wagner como una figura importante para la obra de Richard Strauss, compositor muy innovador para Pratella, y de ser un transgresor en su tiempo (Pratella 1911: 73).

1.1.1. La obra de arte del futuro y el drama

En *La obra de arte del futuro* de Wagner hubo una supuesta preocupación del compositor alemán por abolir las fronteras entre las disciplinas artísticas, la tecnología y el pueblo para el futuro de la humanidad, en un esfuerzo del compositor por comprender que el público, e inclusive los aficionados al arte no entendían bien lo que hace el artista. Si bien en el pasado hubo muchos intentos de fusionar la música con otras disciplinas artísticas, en *La obra de arte del futuro* Wagner pensó en conceptos como la obra de arte total y el drama.

La palabra drama puede tener hoy distintas acepciones, inclusive los futuristas con Ginanni-Corradini hablaron de un drama cromático en cuanto a cine. Sin embargo, para Wagner un arte que no fuese comprensible por el público era desechable y propuso al drama como un objetivo común artístico, considerándolo como la mayor expresión en cuanto a la conjugación de cada arte en un concepto universal, liberando al artista y al público pues serían mutuamente comprensibles. Por lo tanto, lo contrario a lo anterior era incomprensible e iría a mal término. Según Wagner, únicamente estableciendo diálogos entre las artes, teorizando acerca de cómo ir hacia las masas y entendiendo que el arte en su totalidad -el drama- era para la gloria de la humanidad entera, sin exclusiones, se lograrían los objetivos de *La obra de arte del futuro*.

Para llevar a cabo este ideal, se construyó el Teatro de Bayreuth, un escenario planeado para la comprensión entera del arte y al objetivo ya expresado. Por lo tanto, para Wagner, el arquitecto debería ser también un artista (distinto del que construye casas, o mansiones ostentosas). Entonces, el artista/arquitecto tenía que procurar las proporciones tales que faciliten la percepción, en donde la escena y el artista puedan darse al público, y el público pueda tomar la obra de arte sin obstáculos. Una escena que funcione como una expansión del mundo, y que conduzca a la comprensión de él.

Hoy, en el Teatro de Bayreuth, seguramente se toca Wagner para un público cada vez más diverso, y puede que haya influido la repercusión de tales ideas en el arte en general y la interacción de artistas heterogéneos, así como los pensamientos aparentemente humanistas y globales de Wagner. Ciertamente, un antecedente del Futurismo fue el ensayo de Wagner *La obra de arte del futuro*, pues hacia la segunda mitad del siglo XIX la problemática artística reunía

las distintas disciplinas de las artes en un intento de expandirlas para el futuro de la humanidad (Ferreira 2008: 27). Sin embargo, el texto -de supuesta democracia e inclusión- daba por hecho que las personas -masa humana en la traducción leída (Wagner 2000: 142)- y los aficionados al arte, como se mencionó, no entendían bien el trabajo del artista verdadero, y que la brecha social entre el artista y el pueblo era inmensa²⁶. Lo anterior, a mí parecer, pone en evidencia la segregación social, la banalidad, la vacuidad, y el clasismo intelectual de aquellos días. Wagner escribió acerca de la supuesta erudición artística en *La obra de arte del futuro*:

“Dichos estudios, así como la comprensión del arte que de ellos se deriva, creen tenerlos hoy en día todos los que tienen dinero para pagarse los placeres artísticos que están en venta: pero la cuestión acerca de si la gran cantidad existente de amantes del arte es capaz de comprender las más grandes aspiraciones del artista no habrá de contestarla éste, si acaso se le hace esa pregunta, sino con un profundo suspiro”. (Wagner 2000: 141).

Ferreira, en su tesis, encuentra muy relacionado el concepto de obra de arte total de Wagner con el Futurismo, en cuanto a la globalización y unión de las artes (Ferreira 2008: 67). Sin embargo, Taruskin critica al compositor, calificando como paradójica su influencia en la música de vanguardia, aparentando democracia e inclusión en su ideología. Taruskin dijo lo siguiente en *Music in the Early Twentieth Century*:

“Al menos cuando terminó de componer El anillo del nibelungo, su colosal tetralogía mitológica, Wagner no era un utópico futurista, sino todo lo contrario, un nostálgico (es decir, un reaccionario). La visión nostálgica, ampliamente compartida en el siglo XIX en reacción directa a los desconciertos sociales causados por la modernización, instruyó no sólo en el arte de espectáculo de Wagner, sino también en su horrible política. Pues la encarnación misma de la modernidad en cada aspecto amenazante era, para Wagner y para cada nostálgico nacionalista, la figura del judío emancipado, asimilado, urbanizado”. (Taruskin 2010: 3). Traducción propia.

El artista verdadero estaba tan lejos del común, para Wagner, que para hacerse entender debía hablarle a la gente como si se trataran de extranjeros que no conocen su idioma. Sin embargo, a mí parecer, el Movimiento Futurista, Wagner y Galileo (con la teoría heliocéntrica y el telescopio, según Feyerabend), en últimas hicieron lo mismo, conformar una idea y saberla vender al público en el lenguaje de las masas (Feyerabend 1986: 128). Para Goldberg, incluso el Movimiento Futurista sería más propaganda que *performance* como tal en sus inicios.

Wagner expuso la supuesta diferencia entre el artista y el pueblo con la siguiente analogía:

“Por eso nuestro arte culto se parece en el mejor de los casos a quien desea comunicarse con un pueblo en una lengua extranjera, que ese pueblo desconoce: todo lo que produce,

²⁶ El esfuerzo operático de Pietro Mascagni, en cambio, no pretendía el elitismo de Richard Wagner.

incluso lo más formidable, no puede llevar sino a las confusiones y a los malentendidos más ridículos” (Wagner 2000: 142).

Para Wagner el drama representa el trabajo común que resulta de mezclar las disciplinas artísticas, para que sean entendibles al público. Sobre el objetivo del drama Wagner comentó lo siguiente:

“Este propósito, que es el del drama, es además el único propósito verdaderamente artístico que, en general, se puede llegar a realizar: Lo que no se ciñe a él ha de perderse necesariamente en el mar de lo indeterminado, de lo incomprensible y lo carente de libertad. Pero una modalidad artística exclusivamente para sí no alcanza ese propósito, sino que sólo lo consiguen todas en conjunto y, por eso, la más universal obra de arte es simultáneamente la única libre y real, esto es, la obra de arte universalmente comprensible”. (Wagner 2000: 152 - 153).

El afán por mezclar las artes de Wagner, a su modo, es el mismo que se evidencia en el manifiesto de Carrà con su *total painting*, y en parte del Futurismo. Sin embargo, esta manera de *futurismo* del siglo XIX en Wagner no es correspondiente con el Futurismo de mi tesis, pues, a mi parecer una de las diferencias más importantes en cuanto a la obra musical de Wagner y del Futurismo de Italia es la extensa preparación y longitud de las obras del primero, en comparación con la brevedad y el interés por las diferentes posibilidades de improvisación del Movimiento Futurista (Goldberg 1996: 27), tanto en términos musicales como teatrales. Además, hay que hacer notorio el repudio del Futurismo al discurso serio y académico de Wagner tanto en música como en letras. Ciertamente el compositor alemán ha sido objeto de sátira en varias ocasiones, por ejemplo, por mano de Claude Debussy, que a su vez también fue reverenciado por Pratella en su *Manifiesto of futurist musicians*.

En Wagner se pretende que el espectador esté quieto, asombrado y pleno por el trabajo del artista, cosa contraria a lo que el Futurismo pretendió. Pero, de todas maneras, el compositor alemán haría suficiente hincapié en su *Obra de arte del futuro* en la articulación de las artes como para ser considerado, al menos, como un anticipo del Futurismo. Wagner escribió lo siguiente:

“La más alta obra de arte común es el drama: éste sólo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su posible plenitud. El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás”. (Wagner 2000: 143).

Tales ideas de Wagner repercutieron en el arte en general, logrando lo siguiente a futuro, a mi parecer:

1. La comunicación y congregación entre artistas de diversas ramas, y un público de distintas nacionalidades (Ferreira 2008: 28).
2. Elevar pensamientos, humanistas y globalizadores sobre el arte y el individuo²⁷ (Ferreira 2008: 134). Para Ferreira, la música como un concepto de elevación espiritual del ser humano, así como la consideración sociopolítica del espectador dentro de la propuesta artística son conceptos wagnerianos.
3. La creación posterior de escuelas de arte, anticipando también la transdisciplinariedad y que en principio educaban inspirados en la unión (Ferreira 2008: 69). Por ejemplo, Bauhaus o Vjutesmás y sus profesores/artistas que buscaban un futuro mejor mediante la renovación del hombre.

1.1.2. Guillaume Apollinaire, el Cubismo y los rayos X

Ya entrado el siglo XX, el Cubismo, que sería un movimiento contemporáneo del Futurismo y que, según Goldberg, fue utilizado por los pintores futuristas (Goldberg 1996: 14), también manifestó en palabras de Guillaume Apollinaire reflexiones vanguardistas sobre un nuevo arte:

1. El arte tiene la función social de renovar la naturaleza para los seres humanos.
2. Fue más allá que la obra de arte total de Wagner, aportando el concepto de la unión de las dimensiones: el nacimiento de una cuarta dimensión a partir de tres perceptibles en expansión (Apollinaire 2012: 16 - 17).
3. El humano no es más un referente, ni el centro de la problemática artística sino el universo, inspirado por los avances tecnológicos (Henderson 1988: 323 - 324).
4. El arte moderno rechaza el pasado y no imita más la naturaleza.

A principios del siglo XX todas las corrientes artísticas –fundamentadas en la empatía entre cada una- se caracterizaban por su interés expresivo particular: El arte ya no se interesaba por reflejar la naturaleza, sino por el impulso propio del artista. Además, Apollinaire dijo que el artista tiene la función social de renovar la naturaleza a los ojos de los humanos, concepto relacionado con

²⁷ Ideas que pueden notarse, además, en la obra orquestal de Charles Ives.

la *Obra de arte del futuro* y su objetivo de mejorar la humanidad. Siguiendo estos preceptos, el poeta abogó por los pintores jóvenes de principios de siglo XX, por sus audaces pinturas de carácter cerebral, abstracto, metafísico y universal.

Yo considero a los manifiestos futuristas en esta tesis como textos teóricos junto con los propios del Cubismo, ya que para estos días es bien conocido que tanto el Futurismo y el Cubismo fueron las dos corrientes que más teorizaron acerca de su arte a principios del siglo XX (Bachy 1999). Sin embargo, ambos movimientos realmente fueron despreciados en sus inicios, el primero por carecer de medios tecnológicos para su expresión sonora (Radice 1989: 13), entre otros puntos, y el otro humillado y desprestigiado inclusive por su propio nombre: *cubismo*, término peyorativo. Para Feyerabend, por ejemplo, a las nuevas teorías hay que darles un tiempo de respiro (Feyerabend 1986: 170) para que surjan, pues a ciencia cierta no se sabe qué depara el futuro y en qué cosas se crea luego, ya que con el paso del tiempo se pierde la certeza sobre las ideologías pasadas. Además, los procesos históricos son desiguales y desbalanceados (Feyerabend 1986: 133), lo que complica más las cosas en la tarea de comprender el pasado y proyectarlo hoy.

A mi parecer, si lo anterior se cumpliera, es decir, si se diera el lapso justo para que una teoría mejore y pueda combatir detractores, entonces creería que tanto el Cubismo como el Futurismo deberían haber llegado a tiempos de hoy, al menos como fundadores de unas prácticas artísticas. Mi pensamiento es que el Cubismo tuvo mejor suerte que el Futurismo, en cuanto a que se habla más de la primera corriente como influyente que de la segunda para el arte de hoy²⁸. Parte de la historia me da luces sobre este supuesto sobre el Futurismo, pues la muerte de sus figuras, la pérdida de su música, la destrucción de sus instrumentos, la relación con el fascismo, etc., estos hechos acabaron con el movimiento. Sin embargo, sostener el anterior supuesto equivale no solo a hacer el trazo histórico estratificado de casi un siglo entre el Futurismo y el arte de hoy, cosa que justifica Feyerabend en el capítulo doce del *Tratado contra el método*, sino a evaluar también cosas como las creencias del Futurismo, que pudieron influir en tal decaimiento y su posterior olvido. Para mí, una investigación así reconstruiría una imagen del movimiento para hoy.

En cuanto a la creencia de una cuarta dimensión, Richard Schechner referenciando a la *Alegoría de la caverna* de Platón, mencionó que las artes están doblemente alejadas de la realidad al intentar representar las sombras que ven los prisioneros de la caverna en el mito (Schechner 2013: 5).

²⁸ Con lo anterior no quiero afirmar que la presencia del Cubismo, como del Futurismo, en instituciones como museos hoy en día, sea un reflejo de vigencia. Lo anterior no sería concordante con los preceptos del Movimiento Futurista. Me refiero al indudable peso de una figura como Pablo Picasso para el arte del siglo XX y XXI, diferente al olvido del Futurismo.

Ciertamente el Futurismo, a pesar de los fuertes abucheos del público (Goldberg 1996: 16) e inclusive las críticas que vinieron desde sus propios allegados, el movimiento nunca intentó limitar su expresión a meras representaciones. A mi parecer, en cuanto a vanguardia, en la *Alegoría de la caverna* el mundo sensible coincide con la sombra de una realidad superior imperceptible para los prisioneros de la cueva. Lo anterior, a mi entender, tiene que ver con la cuarta dimensión del Cubismo. Tal interpretación explica los distintos tipos de Cubismo, con intereses que van desde lo científico hasta lo intuitivo e inclusive a pensamientos más lejanos, espirituales, teosóficos y ocultistas (no siempre dentro del Cubismo, pero sí del Futurismo).

La música que ya de por sí tiene un fuerte grado de abstracción, podía ir más allá de la mano de las vanguardias como la futurista, pues ellas intentaban precisamente alejarse de la imitación y el realismo (Auner 2013: 4). Schechner dijo del Futurismo directamente:

“La vanguardia desde los futuristas italianos a través de los dadaístas, los surrealistas y hasta los practicantes del *earth art* y los *happenings* nos introduce en la idea de que el arte no es una forma de imitar la realidad...” (Schechner 2005: 36). Traducción propia.

Los artistas, para Apollinaire, ya no eran geómetras, pues siguieron las nuevas medidas de lo invisible para el ojo desnudo. Además, el descubrimiento de los rayos X por Wilhelm Röntgen, fue un hecho absolutamente impactante y popular para la sociedad en general en ese tiempo, y aquello fue captado por el Cubismo. Röntgen, de hecho, influyó en que los futuristas y probablemente los artistas que leyeron sobre su descubrimiento vieran al cuerpo humano como un limitante, e inspiró en que los futuristas pensasen en una capacidad de ver con rayos X a la vida. En ese mismo sentido, el matemático Henry Poincaré²⁹ dijo que tal hallazgo reveló un mundo insospechado, y a pesar de que *Los pintores cubistas* o *Del cubismo* de Jean Metzinger y Albert Gleizes no tocaron en concreto el tema de los rayos X en sus textos, el hecho de poder ver lo invisible se reflejó en su arte. Ciertamente, los cubistas se interesaron en la tecnología (al igual que los futuristas), inspirados en la realidad imperceptible evidenciada y mostrando incluso al cuerpo humano como un instrumento incapaz y de percepción relativa. Linda Henderson lo explica de la siguiente manera:

“Stephen Kern ha señalado a los rayos X como un factor que contribuye a un cambio conceptual de la relación del espacio y los objetos en la cultura moderna. También percibió una posible relación entre las radiografías y el Cubismo de Picasso y Braque, afirmando: los rayos X deben haber tenido algo que ver con la representación cubista

²⁹ Matemático relacionado con la creencia y teorización de una cuarta dimensión, en fuerte contraste con teorías espaciales más antiguas.

del interior de los objetos sólidos. También ha habido algunas referencias a los rayos X en la literatura sobre el cubismo...” (Henderson 1988: 323) Traducción propia.

Puede que plantear una relación entre el Futurismo y el Cubismo sea problemática, debido a las críticas futuristas con el Cubismo. Sin embargo, desde una perspectiva actual, fueron movimientos con un contenido teórico que buscaba sustentar sus propuestas artísticas y que además tuvieron una fuerte crítica e incluso represión. El Cubismo, como se dijo, fue desdeñado en un principio, pues su nombre fue usado desfavorablemente por Henri Matisse, y sus exposiciones provocaron burlas. Sin duda este movimiento también fue controversial, causando riñas y malos comentarios por gran parte de la sociedad en su momento. Pero, a pesar de ello, su carácter abierto a las ambigüedades y contradicciones –y sin olvidar que entre sus antecesores están el Fauvismo y Paul Cézanne- terminaron por incluir en sus trabajos, exposiciones y en el propio movimiento tanto a pintores y como a pinturas más conservadoras. Es probable que el Cubismo no haya muerto por tal actitud abiertamente tolerante, pues, a pesar de que el movimiento era sobre todo pictórico, el *collage* del Cubismo -que invita al tacto de la obra- evidencia nuevamente una transdisciplinariedad anticipada. El Cubismo, ciertamente, poseyó diversidad como lo afirma Pierre Bachy en la siguiente cita:

“Es un movimiento cuyo pluralismo, la aceptación de lo impredecible y lo individual, lleva la marca de la Tercera República de la que es producto, con su proliferación de sociedades privadas de toda clase y su prensa independiente cada vez más diversa”. (Bachy 1999). Traducción propia.

Cubismo y Futurismo buscaron inspirarse en las nuevas tecnologías y la nueva vida, propusieron teorías sobre sus respectivas artes, apoyaron y criticaron a veces las mismas cosas, y representan los primeros pasos de transdisciplinariedad del siglo XX a modo de anticipo. Como se mencionó, Apollinaire dijo que el arte moderno no imita más la naturaleza, sino que se crea a partir de la conceptualización. De hecho, al inicio del siglo XX no se pretendió ningún equilibrio entre lo visual y la inventiva del arte, solo se pretendió la inventiva. A mi entender, un ejemplo de lo anterior fue el Futurismo como una de las primeras corrientes que intentaban eliminar la brecha entre las disciplinas artísticas en torno a las máquinas de su tiempo, su velocidad y el ruido, en donde los artistas iban tras lo transdisciplinar y las creaciones plurisensoriales.

Es importante mencionar en este punto que el *collage* cubista se puede reflejar en la música de los compositores/pianistas de esta tesis, lo que, además, puede reforzarse mediante una interpretación que diferencie con tipos de tocado partes de una pieza. Por ejemplo, en la Ilustración 2 se pueden ver dos pasajes seguidos separados (por registro en el piano,

diferenciados en colores en dicha Ilustración). Si bien la rítmica es bastante uniforme, un tocado discordante para cada registro puede recordar, en mi perspectiva, el *collage*:

Ilustración 2: Pasajes discordantes

Anotaciones propias en colores (rojo y azul).

Andante moderato

Airplane Sonata

By George Antheil

Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

La escuela atacó fieramente las vanguardias artísticas, a pesar de la diversidad y pluralidad de movimientos como el Cubismo. Sin embargo, ofrecer una definición de Cubismo y Futurismo resulta complicado³⁰, como lo evidencia Bachy del Cubismo en la siguiente cita (mencionando *Aesthetic Meditations on Painting: The Cubist Painters* de Apollinaire):

“La pluralidad del Cubismo se encuentra tanto en sus teorías como en sus principales actores. Al igual que los artistas, Apollinaire gusta de la diversidad y acoge la contradicción. Su pequeño libro es un *collage* de textos que describen, evocan, caracterizan y diferencian, pero que nunca ofrecen una definición única y estable del cubismo”. (Bachy 1999). Traducción propia.

Puede que el Futurismo haya sido un movimiento decididamente incendiario y que buscaba ser vapuleado insultando continuamente al público, y que generara una situación bélica con el público con sus *performances*. Ello como definición del movimiento resultaría incompleto debido a la gran cantidad de distintas ideas que los futuristas llevaron consigo. Sin embargo, este tipo de ideas profundamente rebeldes causaron bastante revuelo en otros países, como se puede notar en el siguiente ejemplo de vanguardia rusa, y que además implica una expresión musical importante.

³⁰ Hecho que también vincula a ambos movimientos.

1.1.3. Cubofuturismo en Rusia: *Victoria sobre el sol*

Goldberg hace énfasis en que, en Rusia, el Cubofuturismo fue hacia expresiones performativas muy populares para atraer más público, y un elemento clave de fuente popular, cotidiana y antiacadémica en Rusia fue el circo (así como lo fue el *music hall* en EE. UU.). En parte, el Futurismo rechazaba el academicismo, y buscaba continuamente para su *performance* lo contrario a las elaboraciones complejas y los productos humanos de las academias de su tiempo y el arte. Por ejemplo, en Rusia, Vladímir Mayakovski³¹ para la audición de su obra *Vladimir Mayakovski* desestimó la convocatoria de actores académicamente entrenados, y adicionaron varios estudiantes en su lugar (Goldberg 1996: 34).

La vanguardia en Rusia, de hecho, reaccionaba en contra de la intelectualidad artística de expresiones como el Simbolismo, que exigía una gran preparación para la apreciación y composición de su arte (Barooshian 1976: 15), y se hacían *performances* sin la selectividad académica pretendida para los espectadores (Goldberg 1996: 38 - 39). El Futurismo italiano, también buscaba grandes masas a la par de compartir elementos con el Simbolismo intelectual, pues estaba interesado en la realidad invisible y no perceptible, además de intentar superar la sensibilidad romántica de ciertos artistas de supuesto alto nivel (Henderson 1988: 328).

A pesar de que Marinetti estuvo en Rusia hacia 1914, su manifiesto fue publicado allí en el año 1909. Entonces, la vanguardia rusa tuvo la misma crítica contra la autoridad y el conservadurismo de sus academias y políticas, y aunque existía la desconfianza con el arte extranjero, la rebeldía futurista italiana fue bienvenida. Para 1912 ya hubo expresiones incendiarias e irrespetuosas en contra del arte apreciado por el público elegante -usualmente representativo de la historia de Occidente- y reforzando la idea de una decadencia del arte occidental, así como represión en contra de sus críticas (Goldberg 1996: 31 - 32).

Hubo una influencia marcada del Cubismo en el Cubofuturismo ruso por parte de Velimir Jlébnikov, el cual dijo que el arte debía distorsionar la realidad y no imitarla, parecido a lo que sostenía también Russolo en Italia. En Rusia también fueron fuertemente criticados y hay un evidente parecido con el movimiento italiano (Barooshian 1976: 17 - 18), pues, para el Cubofuturismo la importancia y el fin debe ser la experimentación y la deformación. Ciertamente, el Cubofuturismo fue un movimiento con ánimos de independencia que se desarrolló casi al tiempo que el Futurismo de Italia y el Cubismo, y que se interesó por dos aspectos: la reducción de las cosas a su esencia geométrica y la energía de las máquinas.

³¹ Artista de vanguardia importante dentro del Cubofuturismo en Rusia, interesado en la poesía, el circo y la cinematografía.

Además, fue un movimiento abarcador de distintas disciplinas artísticas. Por ejemplo, en *Victoria sobre el sol* de 1913, ópera rusa compuesta con anterioridad a la visita de Marinetti, en mi opinión, es de los ejemplos más importantes que anticipan la transdisciplinariedad, trabajada por el pintor suprematista Kazimir Malévich, los poetas Aleksei Kruchenykh y Jlébnikov, y el músico Mijaíl Matiushin en San Petersburgo. Esta ópera simbolizó la superioridad del ser humano, representado por unos campesinos futuristas, sobre la naturaleza, ayudados por las máquinas. Además, mostró a su modo ideas cercanas tanto del Futurismo y del Cubismo mediante la temática de la tecnología, la monotonía de la naturaleza y la eliminación de la percepción tradicional de las dimensiones.

En mi opinión, la transdisciplinariedad fue un esfuerzo mismo del arte en el siglo XX, y a pesar de ser una ideología formulada hace pocos años, fue una voluntad que sobrepasó las diferencias estéticas y que se anticipó en obras como la representación de *Victoria sobre el sol* en Rusia. Realmente se pretendió mezclar posturas tan disímiles para hoy, como la ciencia y el ocultismo, dentro del vanguardismo, y es justo revelar la influencia del Movimiento Futurista a tales atrevidas invenciones mediante un estudio universitario, interpretativo y contemporáneo. Sin embargo, en el Cubofuturismo se compuso música con armonía cromática (ver Ilustración 3), inclusive en *Victoria sobre el sol*, cosa que entra en contradicción con los preceptos futuristas debido al desprecio de Russolo por la afinación convencional y el cromatismo precisamente.

Ilustración 3: Armonía cromática en *Victoria sobre el sol*

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Zok Zo - Zok u u uk * grr grr grr eem eem". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features chromatic harmony, with chords moving in parallel motion across the staves. The vocal line has a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Alexei Kruchenykh, Ewa Bartos, and Victoria Nes Kirby, "Victory over the Sun Prologue," *The Drama Review: TDR* 15, no. 4 (1971), page 122, reprinted courtesy of The MIT Press.

Matiushin, que era el responsable de la parte musical de la mencionada ópera, también tenía nuevas ideas en cuanto a la composición armónica y melódica, pero no se refiere exclusivamente al uso del ruido (Goldberg 1996: 37). Luego Nikolai Foregger³² usaría -a la manera de Russolo-

³² Artista interesado en la coreografía y en la mecanización y abstracción de los movimientos.

una orquesta de ruidos en sus *Danzas mecánicas* de 1923, apreciadas por sus adeptos, pero también criticadas por su extranjerismo y, según señala Goldberg, pornografía (Goldberg 1996: 40).

Los *noise-tuners* fueron destruidos en París en la Segunda Guerra Mundial, y, como se afirmó, el Futurismo cayó en el olvido. En Rusia, donde antes de la revolución se copiaban las teorías artísticas occidentales, con el comunismo se atacó las vanguardias con críticas en periódicos como Pravda, y se impuso a la fuerza el Realismo Socialista para el año de 1934 (Goldberg 1996: 49). A mi parecer, con el anterior hecho se acabó con las expresiones de vanguardia en Rusia, como el Cubofuturismo. Resulta contradictoria la postura socialista frente a la vanguardia en su momento, puesto que el Cubofuturismo hizo parte de la conmemoración de la Revolución de Octubre, en los años inmediatamente posteriores, con su arte y multitudes de personas. Inclusive en dichos eventos se proclamó a Vladímir Lenin y se cantó *La Internacional* (Goldberg 1996: 41 - 42).

1.1.4. El Futurismo de Marinetti y Papini

Ciertamente Marinetti parecía ser una persona muy sociable, y con una posición económica bastante privilegiada reunió una gran cantidad de artistas y pensadores en torno a los intereses futuristas. En particular, esta posición económica no era común para todos aquellos que estaban interesados en el Futurismo o en la vanguardia como tal. Por ejemplo, los escritores del Cubofuturismo en Rusia eran casi parias sociales en comparación con los músicos académicos, históricamente más o menos mejor acomodados y financiados por diversas instituciones (las mismas que atacaba el Futurismo). De hecho, Ornstein, Cowell y Antheil, en el momento en que estaban más cercanos cronológicamente al movimiento, tenían una posición social diferente a la de Marinetti, pues pedían bastante dinero a supervisores para hacer conciertos.

El Futurismo fue un movimiento inspirado en la tecnología y la realidad invisible, justo como el Cubismo, pero también en la crudeza cotidiana y el verismo literario de óperas como *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, lo que evidencia una voluntad transdisciplinar de entrada. A pesar de ello, no fue un movimiento muy tolerante muchas veces, pues estuvo totalmente en contra del Romanticismo de seres superdotados y rechazó lo que para ellos era anacrónico de manera insultante.

El movimiento quería renovar lo artístico hacia el futuro, en contraposición de lo excesivamente institucionalizado y museológico. Para el Futurismo, el arte en manos de lo anterior solo se reduce a la molestia y fatiga humana en un intento de sobrepasar una barrera imposible, en contra de sus verdaderas intenciones, que para el movimiento tenían que ver, entre otras cosas,

con los sentimientos honestos y su vinculación con la naturaleza (y no su imitación). Lo romántico, pasadista, estático, bibliotecario, femenino, moral, utilitarista y oportunista, todo ello, debería acabar con el siglo XIX, vulgar y tedioso para los futuristas.

El Futurismo se inspiró en la ciudad industrial y su ritmo, por el ruido que lograron analizar, controlar y proyectar de manera sorprendente para sus afines. A pesar de sus limitaciones tecnológicas y de materiales, además, glorificaron la velocidad omnipresente en la que supuestamente vivían. La glorificación de la velocidad es un elemento clave para Marinetti dentro del Futurismo como se puede notar en la siguiente cita:

“8. ¡Estamos en la última altura de los siglos!... ¿Por qué deberíamos mirar hacia atrás, por encima de nuestros hombros, cuando pretendemos romper las misteriosas puertas del imposible? El tiempo y el espacio murieron ayer. Ya vivimos en lo absoluto, porque ya hemos creado la velocidad que es eterna y omnipresente”. (Marinetti 1909: 51). Traducción propia.

El movimiento estableció sus preceptos primero en un texto de talante nacionalista italiano (pero escrito en francés) y militarista llamado *Le Futurisme* (1909) de Marinetti, donde apareció publicado por primera vez el primer manifiesto futurista. Sin embargo, Marinetti en su escritura futurista se caracterizó por frases de rara sintaxis, antigramaticales y por el uso de onomatopeyas. El mismo uso de onomatopeyas vincula al Futurismo con muchos autores de su tiempo de manera internacional, por ejemplo, con la anteriormente mencionada ópera rusa cubofuturista *Victoria sobre el sol*, pero también, en mi opinión, con el poeta portugués Fernando Pessoa en su poema *Ode Triunfal* (con el seudónimo de Álvaro de Campos) de 1914. El Futurismo de Marinetti tenía que ser sobre todo internacional, y las onomatopeyas sirven para lograr efectos sobre todo sonoros y estados de ánimo cambiantes sensibles para todos los países. De hecho, en la lectura de los textos de Marinetti, para su correcta declamación, se especifica la rapidez con que se lee, los silencios y la intensidad. La temática de sus textos desafía los límites de dimensión del tiempo y el espacio como en el Cubismo, pero añade la glorificación de la velocidad y sus maneras violentas y guerreristas de hacerlo.

Puede que hubiera expresiones más conciliadoras dentro del movimiento con lo académico en artes, muy interesantes para el pianismo que esta tesis procura, y que se retomarán en la siguiente parte del presente trabajo, pero esa actitud conflictiva que incluso se entrevé con los textos tempranos del mismo Marinetti, anteriores al Futurismo, a mi entender, es más clara e ideológica en un libro igualmente anterior a la fundación del movimiento: *El Crepúsculo de los Filósofos* (1905) de Papini.

Sin embargo, Papini es un pensador difícil de acomodar dentro del vanguardismo. En *Scritti su Italia* (parte de *Italia Periodi storici*, archivo sin fecha de escritura, sin publicar), por ejemplo, Papini, referenció a Galileo y Vincenzo Galilei como teóricos musicales, pero ninguno de los autores de los manifiestos teóricos del Futurismo. También, en sus propios estudios sobre música (con fecha del 26 de octubre de 1928, sin publicar), aparecieron Heinrich Heine, William Shakespeare y *Aurora* -realizando reflexiones amplias sobre los prejuicios morales de Friedrich Nietzsche- y no Russolo, autor que es sumamente importante para la presente tesis. Papini, seguramente para estos días no futuristas, estaba mucho más interesado en las dicotomías de la música y en las opiniones de autores académicos como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, así como en obras del siglo XIX como la Kreisleriana de Robert Schumann. De hecho, se centró en estudios de la biblia e inclusive comenzó a tomar en cuenta a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, autor que como se verá luego, fue inmensamente atacado por un Papini futurista.

Papini, muy probablemente en una época más reflexiva de su vida, clasificó a Wagner dentro de su catálogo *I massimi geni del mondo*, en mi opinión, en traición a sus años efervescentes y futuristas. Aquel efecto de pensar contrariamente a sus actos y propósitos más juveniles es lo que acabó con su vínculo con el Movimiento Futurista en parte. Estas posturas conservadoras de los años no futuristas de sus pensadores y artistas, dio pie a malas interpretaciones sobre sus protagonistas, ligándolos inclusive con la idea de genio creador y compositor del Romanticismo. Papini en este mismo catálogo referencia a Immanuel Kant, Nietzsche y Arthur Schopenhauer, a quienes mancilló en *El Crepúsculo de los filósofos*, e inclusive referencia en la parte de músicos a Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Giuseppe Verdi y como se acaba de mencionar: Wagner, figuras que hoy se estudian en el conservatorio. No aparece ninguno de sus compañeros del movimiento en este archivo.

El Crepúsculo de los Filósofos es, sin duda alguna, agresivo, asaltante y polémico, en su planteamiento y críticas a los filósofos más importantes de finales del siglo XIX. Pero Papini fue un escritor muy extraño, pues a pesar de ser tremendamente adverso en su juventud contra las autoridades en letras, la filosofía y literatura de escuela, por el contrario, en *I massimi geni del mondo* referencia, por ejemplo, a Luís de Camões, el cual es uno de los mayores poetas de la lengua portuguesa y que se estudia en la escuela. No obstante, de acuerdo con *El Crepúsculo de los filósofos*, ciertamente anticipó una actitud del Futurismo en su campo, y se referenció como filosofía futurista posteriormente. Verdaderamente Papini estaba cansado de la academia, y con ganas de terminarla escribió lo siguiente:

“Me siento henchido de unas ansias locas de matar, de reducir a la nada, de destrozar, de agotar, de retorcer el hocico de los legítimos maridos de la historia sagrada, diligente y objetiva”. (Papini 1933: 14).

De este sentimiento repulsivo salieron las críticas hacia, por ejemplo, Kant que fue duramente criticado como burgués y mediocre (Papini 1933: 17), y a Hegel en el capítulo *El antirromanticismo de un romántico*:

“Los rebeldes auténticos le consideran demasiado burgués, y los burgueses legítimos demasiado agitador. Su romanticismo no le hizo olvidar sus preocupaciones de orden ni sus miedos escépticos, su filisteísmo no le impidió que fuera un poeta de los conceptos y un aventurero de la imaginación. Queriendo abrazar a todos, fue de todos mal recibido. Añadamos aquí otra cosa de harta mayor gravedad: queriendo explicarlo todo, no explicó cosa alguna. No alcanzó ni a libertar ni a iluminar siquiera”. (Papini 1933: 50).

Ciertamente Papini odiaba la filosofía que se impartía en colegios y que aparecía en revistas. A mi parecer, su escritura iracunda y crítica hacia Hegel se puede extractar en los siguientes puntos, pues Papini atacaba a Hegel de la siguiente manera:

1. En sus conceptos de ser, pensamiento, devenir, individuo e idea universal que tilda de incomprensible.
2. Considerándolo como una persona poco elocuente, senil, perezosa, vulgar, romántica, melancólica, resabiada, impotente, charlatana, inservible, oportunista, etc.
3. Por ser un egocéntrico que intenta dejar de serlo sin lograrlo, un hombre contradictorio que alaba el yo subjetivo pero que también adoraba las verdades universales (que el mismo consigue amañando la realidad).
3. Por ser un pesimista que luego va al optimismo universal convenientemente, un revolucionario que siempre regresará a sus ideas de burgués conservador, un tipo indeseable por todos y que realmente no explicó gran cosa.

1.1.5. El ruido y la síntesis en Boccioni, Soffici y Carrà

Un punto importante para el movimiento y que es muy presente en el pensamiento del artista futurista Boccioni es que el lirismo del ruido tiene que ver con no imitar, sino en combinarlo y enaltecerlo mediante el artista, logrando así la esencia de la vida moderna. Cabe anotar que esta apreciación provino de un artista que no trabajaba especialmente en música, cosa que es bastante usual dentro del movimiento, pues el ruido fue usado como concepto en varias de las artes en

las que el movimiento actuó y, en definitiva, en su actitud frente al mundo pasadista que criticaban.

El manifiesto de Russolo y el ya mencionado de Carrà *The Painting of Sounds, Noises, and Smells* están fechados en el mismo año, 1913, 11 de marzo y 11 de agosto respectivamente. Aquel año en definitiva fue de una gran inventiva para el movimiento³³, ya que estos textos iniciales y fundamentales estuvieron motivados por una sensibilidad futurista fuertemente ligada al ruido y a la síntesis (Goldberg 1996: 26).

De la síntesis trataban obras artísticas como *Dinamismo d'un corpo umano* o *Sintesi del dinamismo umano* de Boccioni, y, ciertamente, con ello se pretendió la libertad, la renovación y la unión de las artes. Además, otros artistas ligados al Futurismo como Ardengo Soffici le daban importancia a la unidad y la síntesis dentro de su pensamiento moderno. En este punto, un hecho interesante es la referencia futurista de lo campestre de Italia³⁴ y en Estados Unidos, lo que fue evidente en el arte de Soffici por la parte italiana, y en, por ejemplo, la *Sonate sauvage* de Antheil que tiene una fuerte influencia rítmica del *ragtime* y el lejano Oeste estadounidense, además de su evidente ruidismo. Este tipo de combinación y síntesis de elementos disímiles se puede asociar con mi investigación ya que se destaca el ideal pluralista de la expresión futurista al piano.

En 1915 Boccioni publicó el libro *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo plastico)* que -basándose en los hallazgos científicos y pensamientos filosóficos propios de inicios del siglo XX- anunciaba que la naturaleza es dinámica, además de recopilar varios textos futuristas y trabajos plásticos de autores ligados al movimiento. Por otro lado, Carlo Carrà (que aparece en el texto de Boccioni junto con Soffici) dijo que la pintura y el olor eran vibraciones –como el ruido- suscitando movimiento, ritmo, temporalidad y música, pensando en un arte plurisensorial y sinestésico. Por ejemplo, Carrà dijo lo siguiente teniendo en cuenta la percepción sensorial en las artes de vanguardia:

“... (1) el silencio es estático y los sonidos, ruidos y olores son dinámicos, (2) los sonidos, ruidos y olores no son más que diferentes formas e intensidades de vibración, y (3) cualquier serie continua de sonidos, ruidos y olores imprimen en la mente un arabesco de forma y color. Nosotros, por lo tanto, tenemos que medir estas intensidades y concebir sus arabescos”. (Carrà 1913: 156). Traducción propia.

³³ También Enrico Prampolini publicó *Cromophony: The Colour of Sounds* ese mismo año.

³⁴ Por ejemplo, el movimiento Strapaese -que nació del Futurismo- se centraba en glorificar la cultura regionalista de Italia, en cuanto a sus valores premodernos y agrarios.

Como se dijo, el ruido fue posicionado en contra del silencio de los cementerios, carnicerías y dormitorios públicos que son los mismos museos para Marinetti, y con el pensamiento de Carrà también tuvo importancia el olfato y los olores de la ciudad. Se propuso amar el cambio de cotidianidad del humano hacia una vida moderna, sin barreras entre las disciplinas de las artes, pues, por ejemplo, los mismos pintores también serían poetas e intérpretes. Carrà dijo lo siguiente en relación con lo anterior en *The Painting of Sounds, Noises, and Smells*:

“Por lo tanto, los futuristas atestiguamos que estamos abriendo nuevos caminos para llevar los elementos del sonido, el ruido y el olor a la pintura. Como artistas ya hemos creado el amor por la vida moderna en su dinamismo esencial -lleno de sonidos, ruidos y olores- y hemos destruido la estúpida manía por lo solemne, por los humanos envueltos en togas, por lo sereno, lo hierático y lo momificado: en resumen, por todo lo puramente intelectual”. (Carrà 1913: 156). Traducción propia.

Además, dentro del movimiento también se habló del ya mencionado descubrimiento de Röntgen y su implicación cubista. Pero los futuristas irían más allá, hablando del poder futurista de mirar con rayos X a la vida, la cual fue una cualidad descrita en el *Manifiesto técnico* de la pintura futurista de 1910, firmado por Boccioni y Carrà, entre otros futuristas. Ambos, además, fueron partidarios del totalitarismo y violencia del movimiento, junto a la búsqueda de nuevos elementos para las artes, uniéndose al rechazo del sentimentalismo, y adhiriéndose al apogeo de la virilidad, de lo áspero y lo disonante. En ese sentido en *The Painting of Sounds Noises and Smells* de Carrà se afirma:

“2. El concepto de la armonía del color, un defecto característico de los franceses, que les ha dado una atracción fatal por las maneras elegantes de Watteau y semejantes, y, como resultado, condujo al abuso de los azules claros, verdes pálidos, violetas, y rosas. Muchas veces ya hemos dicho cuánto desdeñamos esta tendencia hacia lo suave, lo afeminado, lo dulce”. (Carrà 1913: 155). Traducción propia.

1.1.6. El ruido en Russolo y Pratella

Russolo fue artista de familia musical y empezó en la pintura futurista en 1911 para luego volverse músico, y según Mondrian, también se reconoció como físico. Uno de los ejemplos más famosos de su arte pictórico fue *La música* (ver Ilustración 4) que anticipa su marcado interés por los ruidos y su *performance*.

Ilustración 4: *La musica* de Russolo



Music, 1911 (oil on canvas), Russolo, Luigi (1885-1947) / Estorick Collection, London, UK /Bridgeman Images.

La pintura de Russolo anteriormente citada, para Chessa, tiene la siguiente explicación:

“Los estados mentales producidos en el artista-creador por los espíritus que él ha conjurado influyen en él mismo para el proceso de creación, de modo que el artista poseído trabaja como si estuviera tomando un dictado. Este es precisamente el proceso que Russolo pone en escena en *La musica*. A través del *noise-tuner*, él transformó la materia prima (ruido), creando a partir de ella lo que los futuristas consideraban como el único arte verdadero: una nueva vida espiritual”. (Chessa 2012: 139). Traducción propia.

Además, el poeta futurista Paolo Buzzi interpretó *La musica* de Russolo de esta manera: Russolo como intérprete de música rodeado de un entorno místico³⁵ (Chessa 2012: 210). Puede que fuera más evidente el interés ocultista y místico de otros artistas en el Futurismo³⁶, pero Russolo, a mi parecer, fue la referencia más fuerte al respecto si tomamos en cuenta, además, obras pictóricas como su *Autoritratto de Russolo* (1910). Para Chessa, el Futurismo tenía un objetivo alquímico: recrear la vida por biomecanización (Chessa 2012: 218), pues para Russolo el proceso de creación artística tenía una estrecha relación con el ocultismo y la alquimia, en su objetivo de crear vida y de transferencia energética. El arte del Futurismo para Russolo fue un proceso donde eran imprescindibles los siguientes elementos en orden (Chessa 2012: 139):

1. El artista, los *noise-tuners* y el ruido que se transforma en arte espiritual y vivo.
2. La síntesis de lo variado en la unidad, la orquesta de *noise-tuners*, el arte de los ruidos.
3. Materialización, encarnación, levantamiento.

En este punto, también *The Banshee* de Cowell tenía el mismo talante misterioso de Russolo por su temática abiertamente fantasmagórica y el interés de Cowell por la teosofía. Además, no es coincidencia que la pintura *La musica* trate de un pianista en escena, influido por espíritus (probablemente las caras coloridas que lo rodean) y haciendo música, que en la pintura está representada por la banda curva en azul (semejante a una clave de sol, en conjunción con el trazo verde vertical en medio del cuadro). Por lo tanto, en mi opinión, la *performance* de un pianista puede ser futurista y el piano un *noise-tuner*, siempre que haya ruidismo, que es un punto clave para Russolo.

La música temprana para piano de Ornstein, Cowell y Antheil son buenos ejemplos de experimentación con el cuerpo y el instrumento del pianista, comenzando incluso a través de la interpretación no escolástica del piano, pero también por las sensaciones corporales de tocar un piano convertido en un instrumento completamente nuevo. En los términos de mi investigación el piano puede ser un *noise-tuner* porque el instrumento y el aparato futurista (por ejemplo, el *ululatore*) técnicamente pueden hacer efectos ruidísticos, característica importante de la música futurista, pero también de actitud hacia el instrumento. Es cierto que Russolo experimentó con

³⁵ Para Chessa, la línea melódica estaría representada por la banda azul sinuosa de la pintura. A mi parecer, este significado es interesante al relacionarlo con el melodismo de mi tesis.

³⁶ Como Benedetta Cappa, esposa de Marinetti, ella fue artista interesada en la areopintura y en el ocultismo. El libro de Chessa intenta, entre otras cosas, vincular a Russolo con lo esotérico, y reflejar, además, que hay un claro interés de Russolo sobre esta temática toda su vida artística, y no solo en sus últimos años.

otros teclados, como el *rumorarmonio*³⁷ (Chessa 2012: 213), pero, en mi opinión, el lenguaje para piano de los compositores de mi investigación tuvo el mismo objetivo sonoro ruidístico en muchos casos. Cowell mencionó las variadas posibilidades del *stringpiano*, es decir, el nuevo instrumento desarrollado tocando directamente las cuerdas del piano con los dedos. Russolo, por su lado, buscó las mismas posibilidades de sonido y construyó los *noise-tuners* para ello. Con los compositores/pianistas de mi investigación, puedo asegurar que el piano logró ese sonido y un siglo de experimentación pianística desde entonces.

Russolo, luego de tantos años desde el ideal de Wagner, logró concebir y realizar muchas ideas importantes de tipo artístico y filosófico que todavía no tienen suficiente reconocimiento dentro de la *performance* actual en el instrumento. En cambio, se intentan conservar e inclusive mitificar unas prácticas artísticas antiguas en contraste con la concepción del Futurismo. Sobre lo anterior Russolo dijo en *El arte de los ruidos*:

“En esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes”. (Russolo 1913: 8).

A pesar de que hay estudios que hablan de Marinetti como el autor de la idea original de usar el ruido como elemento artístico, en el propio manifiesto *El arte de los ruidos* Russolo se toma la autoría de ello, afirmando además que la Antigüedad y la naturaleza eran silentes. En el *Tratado contra el método* de Feyerabend precisamente se puede entrever la quietud y la perspectiva escueta del ordenamiento en la percepción de la naturaleza de los griegos arcaicos, contrastando esa manera de pensar con la Grecia clásica en donde surge, por ejemplo, la concepción de un mundo real y un mundo de las apariencias. En la Antigüedad los humanos solo buscaban enlistar (de distintas maneras) los elementos que podían percibir de la naturaleza y de sí mismos (Feyerabend 1986: 225).

Russolo pensó en *El arte de los ruidos* que la música por mucho tiempo fue horizontal en la Antigüedad, pero que poco a poco se empezaron a descubrir cosas: con el tiempo se llegó al acorde y después el acorde se empezó a complejizar acercándose a lo que él llama sonido/ruido. Concluyó entonces que el universo sonoro debería crecer ya que la orquesta sinfónica de su

³⁷ O *russolofono*.

tiempo le era aburridora, y que una propuesta de orquesta de ruidos, por el contrario, debería tener la vitalidad de la unidad y la síntesis para el arte futurista.

En la Antigüedad, con la elaboración de sonidos especiales, el humano les otorgó propiedades mágicas y durante mucho tiempo la música fue sagrada y alejada de la vida mundana, un arte extraño y sobre todo no cotidiano. Esta representación de la humanidad, en definitiva, es contraria al pensamiento de la modernidad -hacia el siglo XX-, pues mediante el ruido futurista, el universo sería el ideal artístico de varios de sus miembros.

La música que para la Antigüedad se trataba principalmente de melodías, no tuvo la superioridad que Leonardo da Vinci le adjudicaba a la música del Renacimiento (Chessa 2012: 145), por la dimensionalidad tanto en el tiempo: plano melódico, como en el espacio: plano armónico y polifónico. Sin embargo, en la anterior cita de Russolo se habla de un supuesto atraso de la música debido a su uso ceremonial. A mi parecer, esto tiene que ver incluso con la ceremonia de concierto de escuela -que el Futurismo despreciaba-, pues, si bien es cierto que la cotidianidad también es un punto para tomar en cuenta en la música académica, es decir, los músicos académicos históricamente de seguro tuvieron y tienen en sus vivencias cotidianas episodios musicales, la formalidad se lleva una parte importantísima de su *performance*.

Además, Russolo trató al público de la orquesta tradicional como aficionados y atacó la mezquindad acústica de la orquestación tradicional (para Russolo, de pobres cuatro o cinco tipos de instrumentos) cambiando tajantemente sus sonidos por los ruidos, los cuales son la materia prima para crear un arte espiritual por mano del artista. Por lo tanto, publicó el manifiesto *El arte de los ruidos*, dedicado, puesto en consideración e inspirado en Pratella y su obra *Musica futurista* op. 30. Entonces, Russolo promovió las diversas combinaciones que se pueden extraer de las máquinas de su tiempo, pues el músico debía liberarse de la facilidad de los sonidos tradicionales, e hizo pedagogía con sus invenciones sobre máquinas capaces de producir: estruendos, silbidos, susurros, chillidos, ruidos obtenidos por percusión, voces de animales y seres humanos, todo a manera de veneración por la tecnología, la vida moderna y la ciencia, es decir, los *noise-tuners*³⁸. Además, Russolo inventó una notación para estos objetos, indicando dinámicas, ritmo y afinación mediante una *line-note*³⁹ sobre el pentagrama, que representaba sobre todo los *glissandi*.

³⁸ Si bien hay algunos experimentos académicos históricos con ciertas particularidades similares a los *noise-tuners* del Futurismo. Estos se diferencian de la manera futurista al no referenciar el esoterismo de Russolo, por un lado, y por ser profundamente paisajistas e imitativos.

³⁹ Línea que marcaba los sonidos del *noise-tuner* en el pentagrama.

Por otro lado, con Pratella, el Futurismo italiano pretendió innovar en varios aspectos, tomando la cotidianidad, los sonidos y ritmos considerados como un error para el conservatorio en ese momento. Tratando de distanciarse de un arte estático y académico, el movimiento utilizó elementos musicales -como el ritmo- de maneras inesperadas e innovadoras. Estas innovaciones no pretendían ser artificiales sino espontáneas, lejos de la preparación estricta de la academia y sus exactitudes de tono, ritmo, tempo o métrica, etc., inclusive la letra de la música cantada era también un factor de libertad, pues Pratella enfatizaba en que el compositor debía hacerse a cargo de la letra e hizo referencia en el *free verse*, una forma de libreto de ópera sin la rítmica obligada del texto. Esto ciertamente tiene un vínculo con las *words in freedom* y la declamación futurista de Marinetti, pues la voz era un factor clave en la *performance* futurista. En este punto puedo afirmar que la libertad de expresión y el instinto eran verdaderamente rasgos de la música futurista (Pratella 1911: 83).

Por Pratella, los futuristas propusieron contrarrestar el uso del ritmo en subdivisiones simples, características que también estaban en otras expresiones musicales a principios del siglo XX. *Futurist Music: Technical Manifesto* de Pratella principalmente critica la estabilidad y la continuidad rítmica propuesta por los conservatorios de su tiempo, prefiriendo complejidad y desigualdad (Pratella 1911: 81) y sobre todo atacó los ritmos de danza. En mi opinión, esta característica es evidente en obras como *The Cathedral Bells and the Choir* (ver Ilustración 5) de Ornstein, pero solo si el intérprete además complejiza el ritmo propuesto por el compositor mediante la improvisación⁴⁰. Pratella apreciaba el dominio de la diversidad rítmica y sorpresivamente la experiencia, como cualidades del músico. A mi parecer, esta experiencia es lo que puede hacer verdaderamente una interpretación futurista en el plano rítmico.

Ilustración 5: *The Cathedral Bells and the Choir*



Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 5 de enero de 2020).

⁴⁰ El gesto pianístico corporal, además, debe ayudar en el tratamiento ruidístico de la pieza. A partir de dichos gestos es posible adicionar timbres armónico-rítmicos provechosos dentro del Futurismo. Si bien la partitura no dice demasiado sobre aquel tipo de interpretación, una actitud futurista frente a la partitura debe mostrar la agresividad propia del movimiento en cuanto a disonancia y velocidad, diferente de una interpretación guiada al extremo por el plano escrito. La segunda parte de la tesis tratará más en detalle esta cuestión.

Los *noise-tuners* y Russolo no representan únicamente la música futurista, Pratella fue una figura de sólida formación académica y reconocimientos por sus obras dentro del movimiento. Como se ha mencionado, fue alumno de Mascagni, y escribió sus ideas futuristas en sus manifiestos, pero en una etapa instrumentalmente más conservadora compuso música para orquesta, como la mencionada *Música Futurista* op. 30 (de la que existe una reducción al piano), para luego mezclar los *noise-tuners* con instrumentos convencionales en su obra *Gioia, Saggio di Orchestra Mista*, por ejemplo. Pratella incluyó los estallidos y los zumbidos en *glissandi* junto con la orquesta, sin embargo, la notación para los *noise-tuners* cambió un poco pues los dos puntos arriba o abajo de la *line-note* significaban el sostenido y el becuadro respectivamente, y dos líneas diagonales arriba o abajo de la *line-note* eran el becuadro. En Russolo, en cambio, este tipo de anotaciones tenían que ver con el microtonalismo de los *noise-tuners*.

El Futurismo en su expresión musical, como se toma en este estudio, no siempre tiene que ver con temperamentos inusuales. Lo anterior es claro en mucha de la música de Ornstein, Cowell y Antheil, pero también en el Futurismo Italiano, como se podrá notar en el siguiente punto.

1.1.6.1. Primo Conti

Primo Conti resulta ser uno de los futuristas más interesantes puesto que al igual que Russolo, fue artista plástico, escritor y músico. Su partitura *Romanza* para violín y piano, de 1913, no tiene la búsqueda de ruido que Russolo pretendió con los *noise-tuners* en cuanto armonía, pero tiene cambios métricos y agógicos muy dicentes, así como una longitud comparable a piezas más fáciles de clasificar dentro de la estética futurista⁴¹. El siguiente es un ejemplo del uso de distintos compases en su *Romanza* (ver Ilustración 6).

⁴¹ Sin olvidar que la pieza no retorna a la tonalidad inicial.

Ilustración 6: Romanza de Primo Conti

The image displays a musical score for the piece 'Romanza' by Primo Conti. It is arranged in three systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The first system begins with the instruction 'mf a tempo' and includes markings for 'rall.' and 'f'. The second system is marked 'Con anima' and 'p'. The third system is marked 'Agitato.' and 'con passione', and includes 'rit.' markings. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Archivo Primo Conti, Romanza per violino e pianoforte, Fondazione Primo Conti Fiesole (Italy).

1.1.7. Los hermanos Ginanni-Corradini e influencias

El cine del Futurismo empezó con simples cronofotogramas, pero luego se crearon nuevos instrumentos y nuevas tendencias. A partir de la manipulación de la luz y los descubrimientos científicos se llegó al cine abstracto en sus múltiples ramificaciones, y el cine fue considerado como la disciplina artística sinestésica por excelencia dentro del movimiento. Arnaldo Ginna (representativo por su obra *Sinfonia* de 1910) y Bruno Corra, es decir, los hermanos Ginanni-Corradini, escribieron su manifiesto futurista *Abstract Cinema – Chromatic Music* (1912) y proclamaron al cine como el arte del futuro capaz de combinar las disciplinas artísticas. Corra y Ginna en 1909 soñaban con una música visual y construyeron un órgano de veintiocho teclas que accionaban lámparas de colores y que se mezclaban -así como se mezclan los sonidos de las notas del teclado-, e hicieron traducciones en color de piezas del repertorio pianístico de escuela. Corra escribió lo siguiente sobre sus experimentos de notas y colores, en una propuesta más conciliadora que repelente con la academia:

“El teclado era exactamente como el de un piano (pero menos extenso). Cuando se tocaba una octava, por ejemplo, los dos colores se mezclaban, al igual que dos sonidos en el piano”. (Corra 2002). Traducción propia.

La anterior fue una propuesta artística fallida, para Corra, -que luego terminó en experimentos audiovisuales más grandes-, pero que en últimas planteaba un acercamiento con la música académica directamente:

“Tradujimos, con algunas modificaciones necesarias, una barcarola veneciana de Mendelssohn, un rondó de Chopin, una sonata de Mozart. Pero al final, después de tres meses de experimentación, tuvimos que confesar que con estos medios no se podría avanzar más”. (Corra 2002). Traducción propia.

Luego fueron hacia el cine abstracto, logrando cerca de nueve películas pintadas a mano intentando un arte universal, y buscando una mejor adaptación de sus grandes pensamientos artísticos con las técnicas del cine. Muchos siguieron estos pasos tiempo después: (1) Len Lye que pintó también sus películas a mano, y -a la manera futurista- prescindió de la cámara para captar movimiento, y también (2) Walter Ruttmann que desestimó los soportes de color tradicionales y se ciñó a las tecnologías nuevas del cine para su arte.

Las anteriores son dos posiciones contrarias que confluyen en el Futurismo como base, producto de la oposición de las ideas dentro del movimiento, puesto que en este caso la unión de las disciplinas artísticas y el uso de la tecnología no siempre van de la mano. Sin embargo, como se afirmó, la síntesis de los conceptos opuestos era un rasgo de los artistas futuristas, así como de sus obras, lo que confirma ese particular interés del movimiento.

En estos tiempos, para Elie en *Reinventing Bach*, el cine -como arte de grabación- es un progreso tecnológico importante, pero el cine comercial, por su parte, no deja de ser una actividad que principalmente tiene y que tuvo afinidad con el mercado, y en menor medida con la búsqueda en materia científica o artística, bajo mi perspectiva. Ciertamente, la competencia descrita por Elie entre lo comercial (la cultura pop, por ejemplo) y lo que llama música clásica pudo ser evidente a mediados del siglo XX, pero el autor ciertamente no especifica qué tipo de competición fue. En mi opinión, la música clásica de Elie y las vanguardias no tenían por qué competir en materia de ventas contra los productos netamente comerciales, es decir, no tenían por qué ser rivales legítimos entre sí.

El pop, así como el cine comercial, por ejemplo, pueden funcionar sin demasiados problemas junto con ciertos rasgos académicos o con algunos rasgos de música concreta. De hecho, Elie menciona que varios artistas pop tendrían una profunda admiración por las mismas figuras de conservatorio que se estudian hasta estos días. En cambio, el Futurismo en definitiva tuvo más actos de odio contra la academia directamente que el pop naciente en su tiempo. Gould, por su lado, a pesar del interés por los métodos de grabación, fue bastante despectivo con la música moderna y no simpatizaba igualmente con el pop (Elie 2012: 274). Su criticismo se extendió a

Charles Ives siendo uno de los más importantes compositores modernistas⁴² tanto para orquesta como para piano. Yo creo que verdaderamente no puede haber un pianista del futuro en una mente que desecha de esa manera nuevos caminos de composición tan tajantemente.

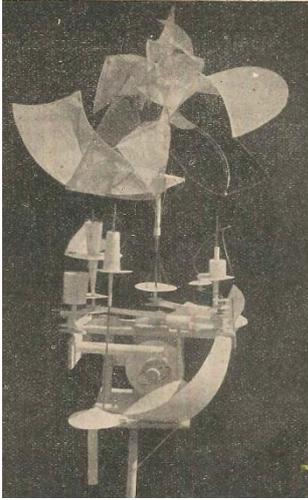
1.1.8. El futuro y *Futurist reconstruction of the universe*

Para coordinar el Futurismo hacia lo universal, para crear un mundo futurista, Balla y Depero fueron más allá al publicar en 1915 *Futurist reconstruction of the universe*. Fue un texto que abogó por la apertura del movimiento a todas las manifestaciones de la vida, fusionando todo el Futurismo. Entre otras cosas, crearon juguetes futuristas para divertir y formar al niño (educativamente y para la guerra), construyeron paisajes artificiales y animales conformando, al menos teóricamente, un nuevo reino mecánico. Sin embargo, no fue posible reunir los saberes de la humanidad y de la realidad entera en torno al conflicto futurista. Es decir, el movimiento pudo haber caído con la muerte de sus exponentes, pero su relación con el fascismo de Mussolini y la Royal Academy of Italy supuso la falta de coherencia del movimiento poniendo en duda su supuesto antiacademicismo, pues después de tanto discurso, obras e insultos, después de tantas referencias a la guerra y al nacionalismo italiano, Mussolini tomó el discurso de Marinetti para auspiciar su causa y darle un aire de sobrada intelectualidad.

Ciertamente, yo propongo al Futurismo como un antecesor de la transdisciplinariedad, pero el punto y la propuesta artística de la *Futurist reconstruction of the universe* fueron los *plastic complexes* de Balla y Depero: artilugios automáticos que intentaron resumir todo el Futurismo en sí mismos, estimulando todos los sentidos, pero con fines agresivos dentro de un discurso nacionalista (Balla y Depero 1915: 212) mencionando una guerra entre naciones. En la Ilustración 7 se puede ver un *plastic complex* de Depero llamado *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalente in moto* ubicado en la p. 4 de dicho manifiesto.

⁴² Con sinfonías que el mismo Leopold Stokowski (amigo cercano de Glenn Gould) interpretaría. Gould solo tuvo admiración por el director de orquesta que por el compositor.

Ilustración 7: *Plastic complex* de Depero



Mart, biblioteca, Archivio di Nuova Scrittura⁴³.

En este punto y para este manifiesto en particular, puedo plantear la siguiente discusión en cuanto al uso de la tecnología en la música, el arte y el piano hacia nuestros días.

Nicolas Collins afirma que hay tres perspectivas sobre un futuro tecnológico hipotético para la música (Collins 2004: 1):

1. Una visión utópica en que la tecnología va a tener hegemonía.
2. Una distópica, que por el contrario plantea que la tecnología decaerá.
3. Otra perspectiva mediadora, en que la tecnología se ve como una herramienta.

Como un ejemplo de una perspectiva mediadora (tercer punto), para Elie, tomando como base a Wagner, se puede realizar una interpretación de músicas académicas de otros tiempos, siguiendo la concepción de drama y de reunión de distintas artes. De hecho, con la llegada de la tecnología estéreo, Leopold Stokowski adecuó la posición de los asientos de los espectadores para mejorar la audición de grabaciones, y ello ciertamente recuerda la importancia por la completa percepción del público de Wagner. Sin embargo, la idea del Futurismo y de las vanguardias relacionadas, era precisamente sobrepasar la misma naturaleza del ser humano, por lo que una tecnología anatómica como la estereofonía no concuerda con los ideales de esta investigación ni del Futurismo. Es decir, pienso que el arte vanguardista y el Futurismo al querer superar la naturaleza no se le podría encasillar en los dos planos que posee tal tecnología, pero

⁴³ Alla cortese attenzione di Mariarosa Mariech – Mart.

que, de todas formas, ha sido un recurso ampliamente usado para las artes dentro y fuera de la academia.

A mi parecer, el Futurismo con su *Futurist Reconstruction of the Universe* de Fortunato Depero y Giacomo Balla, estaba pensando en la primera opción (Balla y Depero 1915: 1), es decir, con la creación de sus *plastic complexes*, estaban creando una utopía futurista. No obstante, teniendo en cuenta este último texto y entre muchos otros escritos, el Movimiento Futurista fue característico por posiciones ideológicas y políticas que hoy pueden reflejar totalitarismo, misoginia, militarismo, nacionalismo y violencia, junto a la búsqueda de nuevos elementos para las artes. El discurso de Marinetti, y el de Russolo -según Chessa- de no contemplar el ruido en su carácter accidental (y ligado a las causas del ruido) sino de esclavizar, someter y dominar los ruidos mediante la tecnología da fe de ello y de su actitud política en la Primera Guerra Mundial (Chessa 2012: 140). Por el contrario, para Auner, el Futurismo propuso precisamente a la tecnología de su época como renovación de la música a inicios del siglo XX (Auner 2013: 39 - 40), la misma tecnología que impresionó a Ferruccio Busoni pudiendo dividir el tono del temperamento igual en microintervalos (Chessa 2012: 162 - 163), y que igualmente se reflejó en los *noise-tuners* en el Futurismo.

Hoy en música, la difusión, así como su grabación (y algunas maneras de estudio y pedagogía) dependen de la tecnología. Sin embargo, la grabación musical, que para tiempos del Futurismo recayó en el gramófono, en los cilindros de cera y en las pianolas⁴⁴, en *Reinventing Bach* de Elie, aparece descrita con un poder (término de Elie) evocador del contexto en que se hizo y los medios, además de lo que directamente se graba, que es mayor (en poder) que las adjetivaciones escritas sobre quién graba, y proyectando un futuro (Elie 2012: 15 - 18). Otra visión utópica a mi criterio, desde una perspectiva diferente del Futurismo, pues Elie y Gould en este caso glorifican las grabaciones, propagando la música que les gusta de una manera distinta a tiempos más antiguos (Elie 2012: 281 - 282).

En referencia al segundo punto de Collins, y a pesar de que hoy la tecnología entra en la cotidianidad de las personas acostumbándose cada vez más a su fiabilidad, repetición, consistencia y predictibilidad mecánica, logrando incluso una estética y la capacidad de tomar decisiones (Rothenberg y Neill 2010: 1), el piano⁴⁵ es un instrumento de condiciones tecnológicas muy distintas a lo que hoy puede hacer, por ejemplo, un sintetizador. Entonces, lo que hace un intérprete con el instrumento, al público que gusta de ello, le parece

⁴⁴ Que no fueron exclusivas para el uso de la música mecánica, ni en la desestimación del intérprete humano. Como se denota aquí, también reproducían interpretaciones humanas.

⁴⁵ Que puede verse como una herramienta vigente para varios tipos de músicos.

natural su ejecución -término usado por Maria Cizmic- (Cizmic 2010: 439) y no tecnológico. Esta concepción, a mi parecer, antitecnológica, llevó a pensar a Schweitzer (hacia 1935) en el fin de la civilización europea (Elie 2012: 14), pues el órgano mecanizado, la ciudad llena de autos y los métodos de grabación incipientes le disgustaban profundamente, al verse inmerso en un contexto de nuevas tecnologías que todavía no entraban de lleno a la academia.

Ciertamente, los estudios pianísticos y musicales, en la tradición académica europea, en muchos casos buscan que el intérprete sea diferente de lo que puede hacer una máquina. Paul Rosenfeld ⁴⁶ llegó a decir que el piano es un ser animado, y que puede ser sometido (Cizmic 2010: 452) refiriéndose a *The Banshee* de Cowell, en donde se usa el ruidismo propio del *pianostring*. Es probable que a hasta la primera mitad del siglo XX, el discurso futurista sonara infundado y lograra posiciones extremistas frente a su arte y lidiando con ideologías contrastantes, dado al empirismo teórico de las artes, arraigado en las escuelas académicas y en el público, todo ello en medio de una utopía y distopía con respecto a lo tecnológico. Pero, paradójicamente, veo el Futurismo basando música después de la Segunda Guerra Mundial y hacia nuestros días, como la música de David Tudor, Dan Trueman y su repetición maquinal, Kenneth Hesketh (Potter y Hesketh 2008: 19) como se evidencia en la entrevista *Unreliable machines: an interview with Kenneth Hesketh* (2008) y experimentaciones de nuevos instrumentos como la *Pinball Pianola* de Lucas Abela (Moseley 2016: 241 - 242). A mi parecer, el pensamiento del Movimiento Futurista continúa en los anteriores casos, y hoy permanece en una cotidianidad distinta en la que hay una interacción con el público más que hace cien años⁴⁷.

1.2. Fundamentos del Futurismo y el Futurismo en música

La música de piano temprana de los *bad boys* de esta tesis, al menos, implica una dualidad entre lo académico y lo antiacadémico y contempla el uso de instrumentos convencionales, como el piano, la notación y formas académicas, combinados con efectos de ruido ampliamente

⁴⁶ Académico musical, bastante interesado en el Modernismo, pero muy crítico en su momento con la obra de Cowell.

⁴⁷ El arte como un acto de violencia también ha llegado a estos días, inclusive la desaparición o “muerte” del movimiento puede ser discutida debido a lo anterior. Sin embargo, la referencia directa al Movimiento Futurista en cada uno de los casos de violencia como arte puede ser bastante escasa o nula. Es importante mencionar, además, que, en las referencias de David Tudor, Dan Trueman, Kenneth Hesketh y Lucas Abella, hay un claro interés en el mecanicismo que se puede relacionar con ciertos alcances futuristas, pero nunca con las pretensiones doctrinales y guerreristas del Futurismo italiano.

estudiados por Russolo. Músicos como Casella, Ravel, Darius Milhaud y Honegger, etc., tenían un relativo interés en el Futurismo y ahora son figuras bien estudiadas dentro del conservatorio. Pratella, por su lado, como músico de conservatorio en sus manifiestos futuristas aclamaba la libertad, la naturaleza, la tecnología, la verdad (Pratella 1911: 82), la modernidad cotidiana. De hecho, fue el que propuso defender la juventud de la imitación de lo que consideraba como anacronismo. Dijo también que probablemente todos los compositores innovadores eran futuristas en su momento (Pratella 1911: 80) y le dio importancia a la escala cromática (cosa evidentemente contraria a Russolo en su momento), el atonalismo, el modo *enarmónico* griego, a las nuevas formas de componer: una inexistencia de disonancia y consonancia, y a la melodía futurista.

Sin embargo, según Rodney Payton, las ideas sobre los ruidos de Russolo que son base del Futurismo en música eran un consejo de Marinetti. Entonces, si ello fuese cierto, Marinetti que era poeta y no músico, sería uno de los referentes poco nombrados de la música contemporánea a mí parecer. Lo cual no es extraño, pues su Futurismo de literatura se caracterizó por frases de rara sintaxis, antigramaticales y por el uso de onomatopeyas, para lograr efectos sobre todo sonoros y estados de ánimo cambiantes en sus *words in freedom*. Sin embargo, por el lado académico, las *words in freedom* fueron desdeñadas por Vicent Luciani. Mark Radice comenta lo anterior de la siguiente manera:

“Un crítico ha tenido una visión desalentadora de las obras literarias futuristas, opinando que: la poesía de Marinetti y de los futuristas en general rara vez supera el absurdo y es mejor olvidarla”. (Radice 1989: 2).

Marinetti vivió en París de 1893 a 1896, y si bien las *words in freedom*, según Goldberg, tienen la influencia de León Deschamps, Remy de Gourmont y Jarry (Goldberg 1996: 11), es decir, su inventiva tiene una base en los artistas relacionados con la revista *La Plume*⁴⁸ de Francia, contrario a la cita anterior acerca de la crítica de Luciani, las *words in freedom* sí resultan ser muy interesantes dentro de esta tesis. Marinetti usualmente publicaba sus *words in freedom* en la revista *Poesia* (Marinetti 1920: 25 - 26), pero también hay un buen ejemplo en el manifiesto de Russolo, sobre la batalla de Adrianópolis.

Marinetti, en definitiva, tuvo ideas muy contrarias al arte por causas pacifistas, que tuvieron por ejemplo Schweitzer o Pau Casals con respecto a las dictaduras europeas y la guerra (Elie 2012:

⁴⁸ En los primeros años de Marinetti como escritor hubo una gran influencia de artistas franceses, siendo el propio escritor italiano muy fluido en francés por sus estudios en esa lengua. La revista *La Plume* también recogía trabajos artísticos bastante heterogéneos en Francia, tal como lo hizo la revista *Poesia* de Marinetti en Italia.

241). Paradójicamente la guerra precisamente fue lo que acabó con el Movimiento Futurista en su parte musical. Chessa lo explica de la siguiente manera:

“Si Ravel hubiese incluido el *crackler* en su orquestación en la partitura de *El niño y los sortilegios*, este *noise-tuner* al menos hubiera escapado de la suerte de los otros y todavía habría esperanza de encontrar algún ejemplo sobreviviente en el sótano de alguna casa de ópera. Por así decirlo, todos fueron destruidos, probablemente durante la Segunda Guerra Mundial”. (Chessa 2012: 150). Traducción propia.

Ravel examinó los *noise-tuners* el 17 de junio de 1921 en París, y según una carta de Russolo a Pratella, del mismo año probablemente, el compositor francés quiso incluir el *noise-tuner crackler* en su orquestación de *El niño y los sortilegios* (1925). Lo anterior es una buena referencia para la parte ruidística de mi tesis. Inclusive, hay obras que combinan ruidos futuristas con orquesta, lo que concuerda con lo enunciado por Goldberg, puesto que los manifiestos futuristas de *performance* buscaban tanto la improvisación como la elaboración, dentro de su carácter experimental. No es casualidad que Ravel haya puesto en su orquestación de *El niño y los sortilegios* una flauta de émbolo junto con un antecesor del piano preparado llamado *lutheal*. Además, Ravel continuamente escribió *glissandi* para diversos instrumentos y cantantes, ruidos de mecanismos y sonidos de animales. Es una ópera futurista.

Lo anterior ciertamente es paradójico. Russolo, era bastante adverso a la música orquestal, puesto que, a pesar de los medios de la música sinfónica, lo novedoso de la sonoridad pretendida era prácticamente inexistente. Para Russolo, los ruidos de los *noise-tuners* eran mucho más interesantes de acuerdo con la siguiente cita:

“... 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”. (Russolo 1913: 10).

Russolo, yendo fuera de su campo pictórico atacó la poca variedad acústica de la orquestación abogando por los ruidos, que en sí mismos poseen una nota fundamental, un ritmo principal y otros ritmos secundarios. Su interés iba en busca del sonido de lo cotidiano y de la guerra moderna en nuevos mecanismos e instrumentos. Luego, combinó sus resultados sonoros (sus ruidos) en búsqueda de una armonía de continua transformación. Para Russolo, el músico necesitaba dejar los sonidos tradicionales, e invitaba a reflexionar sobre el ruido, proponiendo lograr los oídos futuristas y modernos, mediante la revalorización de la fábrica de su tiempo

como una orquesta de ruidos. Russolo realizó junto a Ugo Piatti⁴⁹ los *noise-tuners*: seis categorías de aparatos capaces de hacer ruidos y modificar su intensidad y afinación, construyendo al menos veinte nuevos dispositivos y componiendo *Awakening of a City* para los *noise-tuners*⁵⁰: *roarers, cracklers, scrapers, exploders, buzzers, gurglers, hisssers, y howlers*.

Los experimentos de Russolo -de instrumentos, sonidos y escritura- a pesar de sus fallas marcaron una tendencia para el siglo XX y XXI. A mi parecer, hasta este punto el Futurismo concuerda con los comentarios (muy personales) de Casella⁵¹ sobre el movimiento, enunciando su pretendida globalización y universalidad (visible también en la mencionada *Futurist reconstruction of the universe*, entre otros manifiestos), y agrupándose en cierta medida con los futuristas. Para Casella el Futurismo fue:

“... el primer indicio de un espíritu audaz, rebelde y juvenil venido de Italia, que había sido considerada durante tantos años como la tierra de la muerte del arte. Incluso si los logros de los futuristas no siempre correspondían con sus intenciones, nos dio un sentimiento de alegría al ver surgir un espíritu que exaltaba el amor al peligro, la energía, la rebelión, la agresividad y la ecuación de la belleza y la lucha, las finas ideas por las que uno muere como concluyó Marinetti. Parecía el anuncio de una Italia nueva y más grande. Recordemos que el futurismo fue el único movimiento artístico italiano entre 1870 y 1914 que recibió atención mundial y tuvo una influencia universal”. (Lyons 1969: 345). Traducción propia.

1.3. Problemática del Futurismo

El Movimiento Futurista fue criticado muchas veces, pero no solamente el Futurismo, una buena parte de los nuevos movimientos artísticos tuvieron que luchar contra reglas bien establecidas de la academia que venían del siglo XIX. En el caso de la música para piano solo que estoy investigando, es posible ver algunas de estas reglas de escuela, ya que, de hecho, tener una partitura a seguir para el Futurismo es un acto contrario con el movimiento, teniendo en cuenta la anarquía manifestada por las vanguardias (Goldberg 1996: 9). Por esa razón, a mi parecer, en el Futurismo al piano existe un dualismo entre la academia y el vanguardismo.

El Futurismo buscaba escándalo y publicidad (Rainey 2009: 11), pero hoy, las piezas de piano futuristas son poco frecuentes en el repertorio del conservatorio. Las técnicas inusuales al piano

⁴⁹ Colega futurista y asistente de Russolo.

⁵⁰ Excluyendo de su música instrumentos convencionales.

⁵¹ Compositor italiano de grandes obras orquestales. Puede que su interés en el neoclasicismo sea contrastante con el Movimiento Futurista, sin embargo, también tuvo vínculos con Mussolini y el fascismo italiano.

y el estudio sobre las partes internas del instrumento son temas muy poco recurrentes en los programas de piano actuales. Incluso la percepción del piano como una máquina, o una pieza de tecnología, no es común para varios pianistas. De hecho, la práctica del conservatorio no es, de ninguna manera, para piezas vanguardistas ni para muchas partituras importantes del repertorio de piano futurista. Siempre hay una centralización en la tradición del siglo XIX, y por esta razón el Futurismo es un tema interesante para investigar.

Además, el Futurismo italiano y los tres compositores/pianistas de mi investigación tuvieron episodios de fuerte rebeldía, en algunos casos para incrementar su fama. Es más, el Movimiento Futurista como actor de la política en Italia a inicios de siglo XX, generaba continuamente titulares en los periódicos de su tiempo gracias a su irreverencia. Un caso particular de la riña futurista tiene que ver con los compositores operáticos Mascagni y Puccini, pues la posición de Puccini como compositor beneficiado por el monopolio de la casa Ricordi, continuista de la tradición romántica de Verdi⁵², y alabado por la crítica y el mismo público que atacaba el Futurismo, acabó malogrando la relación entre los compositores. Cuando ambos eran rivales en el ámbito profesional, Pratella se encargaba de escribir duramente contra todo lo que tenía que ver con la obra de Puccini, y, por su parte, Mascagni publicaba en Sonzogno, editorial que compitió con Ricordi durante toda la primera mitad del siglo XX. Para los futuristas Puccini era ante todo un anacronismo (peyorativamente).

Esa parte agresiva e insultante del movimiento en particular también fue internacional, Antheil también lo vivió, en su escándalo en París, tocando frente a un público de artistas famosos que se insultaban y golpeaban (Antheil 2020: 6). El compositor, por su parte, ciertamente tuvo una actitud petulante en sus inicios, catalogado como *bad boy* por el público: un niño que nunca madurará, con su música futurista ampliamente criticada. Sin embargo, después de trabajar con Fernand Léger en el *Ballet mécanique* (1924), luego de los anteriores experimentos futuristas sobre el tema y en un contexto de nuevas tecnologías, filosofías y hallazgos científicos, se volcó en la música para cine comercial. Incluso siendo la danza, el *ballet* (Goldberg 1996: 24) y el cine también parte del Movimiento Futurista -con la dupla Ginanni-Corradini- Antheil terminó como músico de Hollywood (Goss 1992: 471), lo cual era, por mucho, diferente a la exploración en esos campos que empezó con los italianos, y el afán por la locura y el absurdo que Marinetti ideaba para la *performance* del Futurismo (Goldberg 1998: 17). Ciertamente, Antheil debía hacerlo para sobrellevar los gastos de su familia y su matrimonio (Antheil 2020: 13). Además, el eclecticismo del compositor lo llevó a labores lejanas a la música e incluso colaborar con Hedy Lamarr en la patente de un arma (Antheil 2020: 15).

⁵² A puertas y en pleno siglo XX.

1.3.1. Crítica al Futurismo

Hay que criticar al Futurismo sin duda, en su violencia, intolerancia e injusticia. Su odio es manifiesto desde la fundación del movimiento:

“Jadeando de desprecio y ansiedad, nos rodearán y todos ellos, exasperados por nuestro arrogante atrevimiento, intentarán matarnos, impulsados por un odio aún más implacable porque sus corazones se intoxicarán de amor y admiración para nosotros. En sus ojos, la Injusticia fuerte y saludable estallará radiantemente. -el arte, de hecho, no es nada si no violencia, crueldad e injusticia”. (Marinetti 1909: 53). Traducción propia.

A mi parecer la crítica al Futurismo debería evitar la actitud parcial, que ellos mismos tenían, o que tuvieron los que persiguieron el movimiento, o la parcialidad de admirar al movimiento solo en su pintura y escultura, porque fue todavía más grande. Hay que retomar el Futurismo desde una actitud en promoción de un conocimiento que requiera la convergencia de perspectivas, y concebir, entre ellas, la idea del piano futurista en reconciliación con la escuela y su público.

Como se afirmó, el Futurismo fue un movimiento ampliamente criticado por Mondrian al no simpatizar con el melodismo, ni probablemente con los *glissandi* de los *noise-tuners* debido al gusto por los ángulos rectos del artista en sus obras. Hay que mencionar entonces que también hubo críticas desde los mismos allegados del Futurismo: Varèse afirmó que el Movimiento Futurista se estancaba en la búsqueda del sonido de la cotidianidad del siglo XX (Radice 1989: 14), contradiciendo lo que Russolo sostuvo en *El arte de los ruidos* de no limitarse a la imitación (Russolo 1913: 12). Puede que Varèse afirmara que no se puede vivir siempre siguiendo una tradición (en referencia a la música del siglo XIX), ya que el mundo es cambiante (Auner 2013: 2), pero es precisamente ese cambio una de las más fuertes inspiraciones del Futurismo.

El Futurismo fue tanto aceptado como rechazado. Mondrian refutaba las melodías cromáticas o diatónicas (en todos los tonos posibles) que hablaba Russolo (así como los *glissandi*), pues ello le recordaba las líneas curvas que excluyó de su arte y proclamó al *jazz* como la música del futuro, ya que para él en el *jazz* se destroza lo melódico y académico. Varèse, por su lado, aunque compartía la búsqueda de nuevos sonidos y los *stati d'animo* de los futuristas, reprochó su fijación por los sonidos cotidianos y sus limitaciones técnicas de dinámicas y de rango instrumental. Inclusive ahora, su sistema de notación es considerado como limitado en expresión rítmica y de alturas, según Radice.

La crítica de Mondrian por el melodismo del movimiento -que comparte con una tradición inmensa europea- es certera, y, ciertamente esa característica puede llevar a interpretaciones pianísticas con el objetivo de acercar el Futurismo con el melodismo de minuetos (ver Ilustración 8).

Ilustración 8: El melodismo en Antheil

Anotaciones propias en rojo.



Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

El melodismo es muy importante para esta investigación, por lo tanto, es un buen complemento tomar en cuenta a Mondrian para lograr una caracterización del movimiento. Ferreira explicó la posición de Mondrian de la siguiente manera:

“Lo mismo pasa con la música futurista, sobre la que, ya en 1914, el pintor había publicado un artículo, en la revista *De Stijl*. En su opinión, la música futurista seguía muy presa de la vieja escuela, pues, a pesar de haber inventado instrumentos capaces de nuevas sonoridades, se siguen realizando melodías con ellos” (Ferreira 2008: 57). Traducción propia.

Piana establece en *Mondrian e la musica* que Russolo, a pesar del discurso antiacadémico, no rechazaba del todo el arte de escuela puesto que sus nuevos instrumentos eran melódicos, y fue debido precisamente al melodismo del movimiento en donde Mondrian encuentra una supuesta conexión entre el Movimiento Futurista con la academia. Además, Mondrian fue crítico con el Expresionismo y el arte vinculado a Viena a inicios del siglo XX, como la música de Schönberg⁵³ (Piana 1995: 59), pero ciertamente, sí notó una clara intención de Russolo sobre el uso del ruido, más que sus otros compañeros futuristas o artistas de la vanguardia (Piana 1995: 8).

Mondrian, a pesar de referirse a las máquinas como el reemplazo de los artistas y ser un artista cercano a lo esotérico y abstraccionista, fue muy contrario al Futurismo porque llamó a los

⁵³ De acuerdo con Arnold Schönberg y el Expresionismo, es más fácil de ubicar al Expresionismo como una vanguardia, que incluso tuvo partidarios dentro de las filas nazis como el artista Emil Nolde. Pues, siempre que fueran referencias europeas el primitivismo del arte expresionista era tolerado dentro del fascismo (cosa que no pasaba con las referencias de otras culturas). Sin embargo, a pesar de que Schönberg tuvo trabajos con profundas relaciones pictóricas de la mano de Vasili Kandinski, a mi parecer, sus teorías de composición, profundamente cerebrales y académicas, poco tienen que ver con la irreverencia absurda y vanguardista. Según Chessa, Pratella estaba familiarizado con esta relación entre Schönberg y Kandinski.

ruidos futuristas básicamente no-sonidos y pensó en el arte como ramificaciones separadas. El artista para Mondrian debe renunciar a cualquier vínculo emocional con la obra, y, además, como se afirmó, al proponer al *jaz̄z̄* como la música del futuro, chocó directamente con el objetivo futurista. Antheil, por ejemplo, estaría muy en desacuerdo debido a que, según él, el *jaz̄z̄* no tenía suficientes recursos musicales (Pound 1918: 87 - 89).

A mi entender, sería complicado negar que, en la anterior Ilustración, abiertamente futurista y al piano haya una melodía. Lo que sí puede resultar extraño es que un *noise-tuner*, a los que Mondrian se refiere en la cita puedan resultar instrumentos melódicos al igual que el ejemplo propuesto de Antheil, debido a los continuos *glissandi* que hacían y sonidos extraños. Es más, diversas interpretaciones de efectos futuristas, como el *glissando*, se usan como un acompañamiento (ver Ilustración 9). Por ejemplo, en la siguiente versión de *Cuadros de una exposición* de Georg Solti y la Orquesta Sinfónica de Chicago, definitivamente los *glissandi* orquestados por Ravel están en un plano secundario con respecto a la parte principal (ver: [enlace](#), 2:9, consulta: 8 de marzo de 2020).

Ilustración 9: Efecto futurista en la orquestación de Ravel

Anotaciones propias en rojo.

Músorgski, Modest (1929) “Gnomus” en *Tableaux d'une Exposition*. París: Editions Russes de Musique, (p. 9).

Louise Varèse -crítica musical y esposa de Varèse- fue más allá al criticar la sonoridad reducida de los *noise-tuners* de Russolo, como lo menciona Radice:

“Otra desventaja era que estos instrumentos aparentemente tenían un rango dinámico limitado. Louise Varèse, al discutir los *noise-tuners* de Russolo, afirma que estos eran: ... creadores de ruido que hacían tan poco ruido” (Radice 1989: 13). Traducción propia.

Varèse negó a los futuristas y a Russolo directamente, no estaba de acuerdo con sus críticas intolerantes, en cambio, para él eran imitadores superficiales e insustanciales (Piana 1995: 94). Es cierto que la construcción de los *noise-tuners* era humilde: cuero, madera, cartón, etc., y puede que el gran discurso metafísico con el que se los presentaba no hiciera eco en sus capacidades reales en comparación con un piano y una orquesta, ambos instrumentos -paradójicamente- con amplias capacidades melódicas. Goldberg incluso señaló que las primeras presentaciones de los *noise-tuners* también fueron altamente despreciadas (Goldberg 1996: 21), desde la primera de ellas. Sin embargo, si se toma *Abstract Cinema – Chromatic Music* de Corra y Gina, allí, el Futurismo ciertamente no tenía muchos problemas con lo melódico, ni con el repertorio de conservatorio pianístico, ni con las interválicas consonantes pues también las incluían.

Otro ejemplo de lo anterior puede ser la ya mencionada obra *Gioia, Saggio di Orchestra Mista* de Pratella, que mezcla los *noise-tuners* con instrumentos tradicionales, como se nota en la Ilustración 10, o la obra *Musica Futurista* (sin ningún *noise-tuner*).

Ilustración 10: *Noise-tuners* y orquesta



Pratella, Francesco Balilla (1914) “Gioia, Saggio di Orchestra Mista” en *Lacerba* vol. 2 (n. 10), (p. 152).

Lo anterior, evidentemente podría ir en contra del primer manifiesto de Marinetti y de varios manifiestos musicales siguientes. Sin embargo, en estos puntos a mi parecer, el Futurismo al igual que el Cubismo, aceptaba en cierta medida la contradicción de sus preceptos en cuanto a arte, y acogía hasta cierto punto lo escolástico y académico. Pero la siguiente crítica, a la que se refiere Laurence Senelick, poco tiene que ver con el arte. Es más, a mi parecer tiene un fuerte matiz político concretamente, lo que es el tema del siguiente punto:

“En 1936, una serie de editoriales en Pravda atacando a Dmitri Shostakovich, el futurismo y el formalismo, anunciaron el final de la experimentación en las artes y una insistencia en la centralización”. (Senelick 2007: 100). Traducción propia.

1.4. Futurismo, academicismo y política

Los miembros del Futurismo lucharon contra la solemnidad de un pasado artístico y el Romanticismo, como se dijo, coincidiendo con figuras del conservatorio actual de acuerdo con el uso de las máquinas. Pero, en este punto puedo afirmar que el Futurismo no se trataba solo de mecanización, pues la mecanización estaba estrechamente relacionada con los métodos de producción tayloristas⁵⁴, fuertemente utilizados por ideologías contrarias al perfil político del Futurismo en Italia. De hecho, el Constructivismo ruso⁵⁵ inclusive tuvo ese tipo de exactitudes cronométricas en el arte. Es seguro que lo mecánico también era exagerado en ese momento por otras ideologías como el capitalismo y su percepción del tiempo y el espacio: universal, artificial, cuantificable, vendible, homogéneo e intercambiable. El Futurismo en muchas ocasiones, incluso en la música, se mostró en contra de ese pensamiento que veía el arte solo como un mero producto, pasando por alto cualquier perspectiva cualitativa. Por ejemplo, los artistas futuristas de Italia estaban en contra de las exactitudes y manierismos academicistas de la siguiente manera:

1. En la literatura, por ejemplo, el Futurismo desembocó en el uso no sintáctico y gramatical de las palabras, sino por su efecto sonoro (buscando estados de ánimo oscilantes).
2. En la pintura se pensó en la expresión de la vida cotidiana que cambia por lo tecnológico.
3. En la música se enfocó en las nuevas sonoridades a partir del ruidismo.

Auner habló del paralelo y la riña que a inicios del siglo XX representaba componer siguiendo las tradiciones del siglo XIX, o seguir las nuevas maneras de composición que iban surgiendo, puesto que, a inicios del siglo XX e incluso en estos tiempos, la novedad tiene una cuota de peligro en su aplicación en la música. Lo anterior, a mi entender, evidencia el rechazo académico a las experimentaciones artísticas contemporáneas al Futurismo.

Sin embargo, hubo varios ejemplos reveladores de partidarios del Movimiento Futurista, que por distintas razones cambiaron sus intereses artísticos hacia posturas opuestas a la vanguardia,

⁵⁴ Técnica industrial dentro del capitalismo que mide y ecualiza el trabajo obrero en pro de la masificación de un producto. Es un procedimiento contrario al Futurismo pues anula la subjetividad y las maneras netamente particulares de hacer arte. Puede que las prácticas industriales en el mundo hayan normalizado e influenciado en unos procesos creativos, sin embargo, en mi opinión, lo anterior dentro del ruidismo del Futurismo italiano tiene poca cabida teniendo en cuenta la parte esotérica del movimiento.

⁵⁵ Y no el Cubofuturismo.

como Ornstein y Antheil. De hecho, el mismo Marinetti o el escritor Mykhailo Yalovyi⁵⁶ - cercano a futuristas ucranianos- hicieron parte de academias (Ilnytkyj 2011: 52) y, en el caso de Marinetti, directamente las crearon debido al carácter teórico del Movimiento Futurista. Dichas instituciones han tenido el abrigo de ideologías políticas, como el Fascismo en Italia y el Comunismo, en este caso, en Ucrania⁵⁷.

Los futuristas continuamente se acercaron a estas instituciones (Kappanyos 2011: 126), y en tiempos recientes, el tema del Futurismo tuvo un interés abiertamente académico desde 1986 gracias a la exposición futurista en el Palacio Grassi de Venecia – Italia. Luego, iniciando la década de 1990 durante el gobierno de Mijaíl Gorbachov en Rusia, el estudio del Futurismo se incrementó, revelando vertientes en países como Ucrania (Ilnytkyj 2011: 39 - 40), en donde perduró bastante más tiempo que el Futurismo en Italia. Ya desde el año 2009 con el centenario de la publicación del primer manifiesto, el interés por el estudio del movimiento se ha desarrollado fuertemente. Sin embargo, la relación entre el Futurismo y el fascismo en dicho año se pasó bastante por alto, en Italia propiamente, cosa bastante criticada por parte de Giorgio Di Genova⁵⁸ en su artículo *The Centenary of Futurism: Lame Duck or Political Revisionism?* (Genova 2011: 16).

Yo puedo afirmar que el arte del siglo XX fue un actor político en muchas ocasiones (Auner 2013: 8), pero la entrada de Marinetti y el Futurismo a la Royal Academy of Italy -como arte oficial- también tuvo sus matices, pues según el artista, tal institución no sugería represión propiamente, sino la libertad de enunciar lo que pensaba sin ataques, que el ambiente allí era de diversidad política y sin persecución alguna. De hecho, Marinetti afirmaba que la literatura no tenía nada que ver con la política, en medio de un discurso guerrerista en Budapest en 1932 (Fried 2011: 349 - 350). En aquellos días, se le acusaba al Movimiento Futurista de ser retrogrado y desactualizado, y relacionado con uno de los gobiernos menos liberales de Europa, el fascista, al que Marinetti ayudó a fundar (Fried 2011: 346). Yo pienso que, en dicho contexto, el arte de Marinetti causó bastante impresión por su extravagancia entre la audiencia conservadora, que lo invitaba a realizar conferencias internacionales.

Hoy, nuevamente el interés por el movimiento trasciende las fronteras de Italia. Sin embargo, Günter Berghaus en *International Yearbook of Futurism Studies* vol. 1 (2011) hizo hincapié en que

⁵⁶ También conocido como Iulian Sphol. Después de tener un estrecho vínculo con el futurista Mykhaylo Semenko, cambió sus intereses literarios hacia expresiones más formales ligadas al grupo VAPLITE de ideología comunista.

⁵⁷ Ornstein nació en Ucrania, pero se nacionalizó estadounidense.

⁵⁸ Experto en arte italiano moderno, además, asegura que el Futurismo no ha decaído después de la muerte de Marinetti.

hay poca comunicación entre los estudiosos del movimiento, y como ocurrió en su apogeo, diversas maneras de verlo en el mundo, por eso establece la mencionada publicación para acercar los académicos que tratan el Futurismo, e inclusive a autores con una actitud más crítica hacia el movimiento de estos días, como Antonio Saccoccio⁵⁹ (Saccoccio 2009: 34), para hacer una lectura mejor del movimiento.

1.4.1. Perspectivas acerca del Romanticismo

Ornstein, de seguro, tuvo un vínculo fuerte con el pianismo del siglo XIX, más que los otros dos compositores de mi investigación. Sin embargo, Ornstein dejó Estados Unidos para encontrarse con nuevos públicos en París, pues según cuentan Broyles y von Glahn, tocar música de vanguardia en EE. UU., era un escenario bastante difícil comenzando el siglo XX⁶⁰ (Broyles y von Glahn 2007: 60). En 1913, Ornstein cambió notoriamente sus maneras de componer y entraría en las filas del Futurismo, y ya en 1914, Walter Kramer⁶¹ hablaría de él como un compositor vanguardista siendo muy joven (Broyles y von Glahn 2007: 63). No obstante, fue notorio su oficio de pianista de concierto (con un amplio repertorio del siglo XIX, así como del Impresionismo) y con composiciones en relación con su repertorio de escuela (ver Ilustración 11) como lo es la *Serenade* S050 (op. 5 n. 1 en la edición de Breitkopf & Härtel de 1918).

⁵⁹ Autor del manifiesto *We must kill Futurism*.

⁶⁰ Antheil, de hecho, también viajaría a Europa presentando su *Jazz Sonata* W 43 con éxito.

⁶¹ Crítico musical, fuertemente interesado en el trabajo modernista de Leo Ornstein.

Ilustración 11: Pieza romántica de Ornstein

The musical score is for a piano piece in 3/4 time, key of D major. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Piano' and 'p', with a 'poco dim.' instruction. The second system is marked 'a tempo' and 'p', with a 'rit.' instruction. The third system continues the piece with various dynamics and articulations.

Ornstein, Leo (1918) *Serenade*. Woodside: Poon Hill Press, (p. 1), [enlace](#), (consulta: 20 de septiembre de 2020).

El Futurismo y el Romanticismo fueron movimientos literarios, pero, decididamente el Futurismo quería en un inicio apartarse de los 150 años de hegemonía romántica proveniente del siglo XIX, y por ello escritores como Deszo Szabó le daban al Futurismo un puesto de relevancia en la cultura europea⁶² (Kappanyos 2011: 118). Las corrientes de vanguardia debían eliminar los intereses sentimentalistas y espirituales propios del individuo romántico y movimientos como el H2SO4⁶³ de Georgia pretendían llevar esa tarea de supuesta renovación (Tsipuria 2011: 310 - 311). Sin embargo, en Georgia, también se reconocería la importancia de las reglas del Romanticismo en el vanguardismo, así como las opiniones en que el Futurismo no se alejaba demasiado del Romanticismo, y que inclusive se le calificaba como *New Romanticism* (Dmitrieva 2011: 137).

Marinetti no estuvo de acuerdo con lo anterior, pues su actitud era precisamente no escuchar y refutar a quien dijese que los futuristas tenían raíces en el pasado que tanto odiaban (Marinetti 1909: 53). Además, autores recientes como Chessa estuvieron en contra de encasillar el arte futurista con el Romanticismo debido al carácter ocultista del pensamiento de Russolo, alegando además que para la altura de mediados de siglo XX, cuando salieron algunos estudios sobre el

⁶² Además de incluir los rasgos futuristas en su literatura.

⁶³ Movimiento vanguardista georgiano, con influencia futurista, pero a la vez simbolista.

Futurismo, no había suficiente perspectiva ni crítica sobre ello⁶⁴ (Chessa 2012: 138). Según Chessa, el Futurismo no tiene la concepción de genialidad que instituciones como el conservatorio todavía manejan con algunas de sus figuras. Es decir, en el Futurismo el acto de crear está estrechamente relacionado con la alquimia, magia, ocultismo, espiritismo, ciencia y teosofía, todo ello como parte del pensamiento de vanguardia de inicios del siglo XX, y no de referencias pasadas y escolásticas ligadas a la Ilustración. Russolo con los *noise-tuners*, buscaba crear vida cual alquimista, y mediante el ruido realizar un arte espiritual.

Esta concepción del Futurismo anclado al pasado que criticaban, inclusive podía ser más radical en Italia, el propio Ruggiero Vasari -también futurista-, exclamó que el arte de Marinetti es programático como cualquier trabajo romántico y que su arte, en cambio, exaltaba mejor a la máquina (Versari 2011: 291). Para mí, el mundo bucólico europeo ciertamente es un elemento distinto de la ciudad, en la que, según Jean-Jacques Rousseau, hay una gran cantidad de contradicciones y choques ideológicos, pero también tolerancia y adaptación de quienes la sobreviven⁶⁵ (Berman 1985: 89). Además, para Marshall Berman⁶⁶, el Futurismo no toleraba el pasado, pues en principio, la tecnología y la modernidad liberarían al ser humano de sus tradiciones, ya que el ser humano apegado ellas no es más que un esclavo, y por lo tanto los futuristas tenían la tarea de acabar con todas las instituciones pasadistas.

Para Berman, donde muere el ser humano nace la máquina (Berman 1985: 94), y Vasari, por su lado, también dijo que la mecanización de tipo futurista destruye el espíritu, al contrario de experimentos más recientes e investigativos que, por ejemplo, intentan revivir la música pasadista con herramientas tecnológicas. Sin embargo, Berman afirmó que el Futurismo no ha terminado en el arte para su tiempo:

“Este tipo de modernismo lo encontramos después de la primera guerra mundial en las refinadas formas de la máquina estética, los sermones tecnócratas de la Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el Balet Mecánico. Lo encontramos nuevamente después de otra guerra mundial, en las rapsodias de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en Future Shock de Alvin Toffler”. (Berman 1985: 95).

⁶⁴ Además, ya había diferentes estudios musicales fuertemente ruidistas en EE. UU., que no nombraban directamente al Futurismo, como el experimentalismo George Crumb.

⁶⁵ Rousseau, en el siglo XVIII, de hecho, cree en la voluntad general del pueblo como una poderosa expresión político-social, una especie de religión secular contrapuesta al clero.

⁶⁶ Filósofo bastante convencido del modernismo como actor fundamental para el día de hoy. Sin embargo, su modernismo recae en las idealizaciones propias del Romanticismo.

Para Berman, ideologías como la futurista le dejan al humano moderno muy poco que hacer, y, de hecho, como mencionó Max Weber⁶⁷ en 1904, a inicios del siglo XX el ser humano es mucho más reprimido, contrario a visiones generalizadoras como el concepto de modernidad (Berman 1985: 100 - 102). Además, es profundamente contrario al humano del siglo XIX que tiene identidad y que se sobrepone a los obstáculos, a su destino y que convive con su contrario, y que probablemente continúa, como concepto, en la escuela de estos días.

Esta tesis plantea precisamente lo contrario a la anterior visión de Berman, pues en música, por lo menos, y con el repertorio futurista de Ornstein, Cowell y Antheil, fuertemente arraigado a la modernidad de comienzos del siglo XX, hay bastante trabajo interpretativo que realizar como músico y como investigador. Es por ello por lo que planteo, de entrada, los dos siguientes planteamientos, desde los cuales propongo observar la música de los tres compositores/pianistas mencionados.

1.5. Planteamiento mecanicista

A mi parecer, el mecanicismo no tiene que ver con el hecho de ubicar las manos a manera de alas de aves en el teclado (pulgares sobre las teclas blancas y los otros dedos sobre las negras), como mencionan Leong y Korevaar sobre el pianismo de Ravel. El anterior es un pensamiento subjetivo de los mencionados autores, que puede ser conveniente para el tocado de la música de Ravel que ellos mismos analizan. De hecho, los *noise-tuners* de Russolo eran aparatos con palancas, manivelas, cuerdas, un puente para la afinación y membranas, que para representar los sonidos de animales no necesitaban de tales poses manuales. Sin embargo, Leong y Korevaar al relacionar la repetición y lo mecánico, acercan la discusión de la música de Ravel hacia el terreno futurista. Ellos lo afirman de la siguiente manera:

“*Mechanical motion* en la música de Ravel tiende a parecerse al movimiento mecánico en el mundo físico a pequeña escala, ejemplificado por los juguetes pequeños y mecanismos de los que el compositor era tan aficionado” (Leong y Korevaar 2011: 113). Traducción propia.

Por ejemplo, con esta idea en mente pretendo mi interpretación de piezas como la *Sonata n. 2* de Antheil, con sus motivos en variaciones y notas repetidas, y también obras como *Fabric* de Cowell o *An Allegory* de Ornstein que tienen un mecanismo digital de movimiento perpetuo en

⁶⁷ Según Broyles y von Glahn, Max Weber era uno de los grandes pensadores del modernismo en Estados Unidos.

variación. A mi parecer, estas piezas (entre otras de mi repertorio) requieren una manera de tocar que recuerde el tipo de vanguardia que fue el Futurismo, por lo que el tratamiento mecánico del Futurismo no tiene por qué ser solamente imitativo de unos cánones reforzados. Ya que, siguiendo al Movimiento Futurista, la *performance* sobre todo tiene que ser creativa, y en cuanto al mecanicismo, ello no tiene que estar estrictamente relacionado con poses que resultan convenientemente ajustadas a las maneras vistas de tocar el piano desde hace tantos años.

Musical motion -que en particular es una categoría más relacionada con el Futurismo al piano en Ravel- de Leong y Korevaar, representa el gusto del compositor por los pequeños juguetes y mecanismos que son animados mediante su música. Las figuraciones o motivos (los autores hablan de *basic pitch-rhythmic core*), es decir, las pequeñas conjunciones de notas y ritmo que se repiten, y que se usan como una idea compositiva fundamental, ciertamente fue anticipada en el virtuosismo pianístico de Ravel, y fue utilizado por el Futurismo igualmente⁶⁸.

A pesar de que Mondrian contradujo la posibilidad futurista de hacer música nueva, debido a la negativa futurista de la repetición (Piana 1995: 73), yo pienso que el tipo de mecanicismo del Futurismo se enfatiza sobre todo en la variación de motivos como fundamento compositivo. En *Repetition as Musical Motion in Ravel's Piano Writing* de Leong y Korevaar, los autores concluyen, entre otras cosas, que el gesto de las manos del pianista influye en la concepción estructural de la música, mecanizando al artista a través de las notas y el ritmo propuesto por Ravel en su escritura. Además, Leong y Korevaar enfatizan en que la digitación, el uso del pedal y demás indicaciones de articulación son definitivas para la sonoridad propia de, por ejemplo, *Jeux d'eau* de Ravel, y que a partir de estos detalles interpretativos la *performance* puede ser distinta a la de una máquina. Ello seguramente funciona más en representación de la naturaleza y reflejando el paisaje del título de la obra.

Como se ha estudiado, imitar a la naturaleza entra en gran contradicción con los preceptos del arte moderno de inicios del siglo XX y también con el Movimiento Futurista, por lo que aquellas específicas indicaciones no se tendrán en cuenta para la parte interpretativa de la presente tesis. Sin embargo, a pesar de lo anterior, Ravel representa el mecanicismo en su música para piano -de grandes acrobacias técnicas- y ello a su vez incide en la percepción formal de su música (Leong y Korevaar 2011: 111). Los siguientes fragmentos pueden servir de ejemplo del tratamiento mecánico de la música para piano de mi investigación (ver Ilustración 12).

⁶⁸ En estos días particularmente se puede ver el uso de la repetición en compositores minimalistas como Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass.

Ilustración 12: Ejemplos de mecanicismo en (1) *The Cathedral* de Ornstein y (2) *Sonata n. 2* de Antheil

Anotaciones propias en rojo.

1

Copyright MCMXXV by The Musical Observer Co.

Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 8 de marzo de 2020).

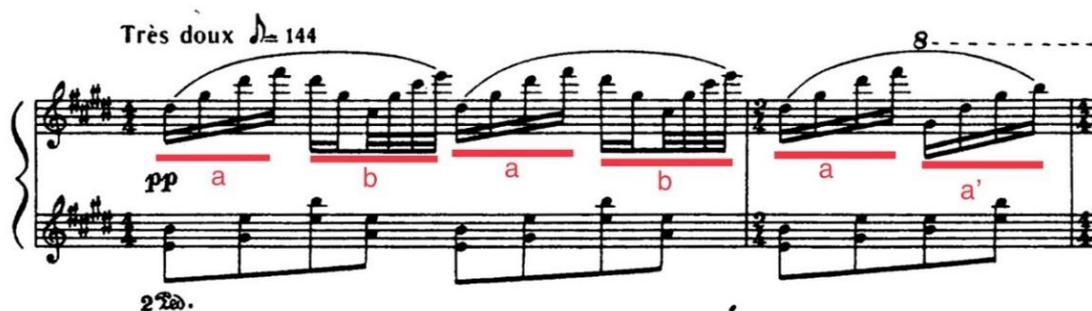
2

Airplane Sonata
By George Antheil
Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Used by permission.

A mi parecer, ello también es visible en obras como *Fabric* (1920) de Cowell y *An Allegory* de Ornstein, como se muestra en el siguiente ejemplo en comparación con una pieza de Ravel (ver Ilustración 13).

Ilustración 13: La repetición mecanicista de motivos en (1) Ravel y (2) Ornstein

1



Ravel, Maurice (1901). "Jeux d'eau" en Vladimir Sofronitsky (ed.) *Piano Works*. Moscú: Muzgiz, (p. 18).

2



Ornstein, Leo (1918) *An Allegory*. Woodside: Poon Hill Press, (p. 1), [enlace](#), (consulta: 8 de marzo de 2020).

También se puede ver en el Futurismo notas repetidas, y las ya explicadas variaciones de motivos similares a los planteamientos de Leong y Korevaar en Ravel (Leong y Korevaar 2011: 115). Un ejemplo puede ser la *Sonata n. 2* de Antheil en la siguiente Ilustración (ver Ilustración 14).

Ilustración 14: Notas repetidas y variación de motivos en Antheil

Anotaciones propias en rojo.

1st Movement (To be played as fast as possible)
 (No triplets ) **Notas repetidas**

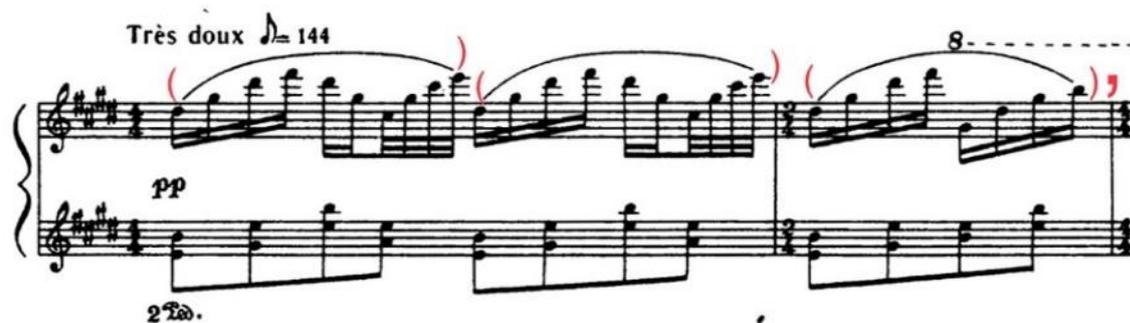


Airplane Sonata
 By George Antheil
 Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 Used by permission.

1.5.1. Repetición de motivos con variación

Una interpretación rítmicamente exacta de las partituras mostradas, a mi parecer, no tiene que ver con el Movimiento Futurista de esta tesis. En cambio, responde al afán por objetividad de escuela que se puede tener sobre cualquier texto musical. Además, lo anterior responde al tipo de mecanicismo de tiempos pasados, como el siglo XVIII. Si revisamos la interpretación de *Jeux d'eau* de Martha Argerich en: [enlace](#), 0:07, (consulta: 8 de marzo de 2020), allí ni siquiera existe tal precisión sobre el ritmo escrito por Ravel, pues para iniciar el tercer compás la pianista se toma su tiempo para tocar las semicorcheas que siguen, y, de hecho, con cierta desatención de la regularidad del fraseo escrito (ver Ilustración 15).

Ilustración 15: Interpretación de Argerich de Ravel



Ravel, Maurice (1901). “Jeux d’eau” en Vladimir Sofronitsky (ed.) *Piano Works*. Moscú: Muzgiz, (p. 18).

En el caso de los compositores de esta tesis, tanto Ornstein como Antheil tenían una práctica de concierto en que demostraban sus oficios tanto de compositores como de intérpretes (Watson 2010: 65), ambos con un gran manejo técnico del instrumento. Por ejemplo, una de las composiciones que Ornstein mostró en recitales fue su *Scherzino* S051 (que aparece catalogada como op. 5 n. 2 en la edición de Breitkopf & Härtel de 1918), en 1913 junto a la *Melody in F* de Antón Rubinstein, el concierto para piano n. 1 de Felix Mendelssohn⁶⁹ y la Marcha nupcial de Mendelssohn-Liszt. Un aspecto remarcable del *Scherzino*, y de gran parte de la música de Ornstein, es una ausencia de procedimientos contrapuntísticos (Broyles y von Glahn 2007: 59). En cambio, para esta pieza Ornstein compuso a partir de la repetición variada de motivos rítmicos sencillos. Ello se ve también en *An Allegory* S007a de la Ilustración 13, lo que concuerda con una de las características del Futurismo al piano, en cuanto a este tipo de repetición variada (ver Ilustración 16). Sin embargo, dentro del contexto en que fue presentado, así como sus características armónico-rítmicas, el *Scherzino* es en definitiva una música más representativa del pianismo conservador de Ornstein.

⁶⁹ Acompañado por la Jewish Philharmonic Society de la Orquesta Sinfónica de Nueva York.

Ilustración 16: *Scherzino* de Ornstein

Anotaciones propias en rojo.

Ornstein, Leo (1918) *Scherzino*. Nueva York: Breitkopf & Härtel, (p. 1).

Según Broyles y von Glahn, Ornstein aplicó velocidad en su trabajo de interpretación, incluso en música compuesta fuera de la estética futurista, como lo es la anterior Ilustración. Además, tocar a la velocidad de Ornstein respetando sus ritmos complejos es un desafío técnico y expresivo para cualquier pianista, teniendo en cuenta que su notación de piano a menudo es incómoda, tanto para leer como para tocar. Ciertamente, una de las cualidades interpretativas de Ornstein que más gustaba, era su gran velocidad al tocar tales piezas basadas en la repetición variada de motivos. Lo mismo pasaba con Antheil, él también tendría muy en cuenta la rapidez de ejecución de su música, ya que en varias de sus composiciones (como en la ya mencionada *Sonata n. 2* o en la *Jazz Sonata*) requiere que el pianista toque lo más rápido posible. Antheil lo habla en su autobiografía, cuando era un pianista de concierto en su juventud y con un repertorio usual de conservatorio (Antheil 2020: 2).

Broyles y von Glahn se refieren a la velocidad interpretativa de la siguiente manera, en uno de los conciertos de juventud de Ornstein:

“Sus cualidades motrices habrían tenido una interpretación increíblemente rápida, que es probablemente la que ofreció...” (Broyles y von Glahn 2007: 59). Traducción propia.

Además, en: [enlace](#), (consulta: 12 de septiembre de 2020), podemos notar lo mismo con la *Fantasia-Impromptu* op. póst. 66 de Chopin tocada por Ornstein que va a c. 90 la blanca. Puede que esta grabación casera (probablemente de la década de 1940) se haya grabado en un disco de 78 revoluciones y la velocidad grabada de alguna manera no sea la propia de la realmente tocada, pero el interés por la velocidad, en definitiva, fue un elemento de gran importancia en todo el Futurismo y en el tocado de Ornstein.

1.5.2. Desproporciones rítmicas

Las innovaciones en ritmo fueron de gran acogida por los músicos futuristas. Como he mencionado, el manifiesto de Pratella *Futurist Music: Technical Manifesto* (1911) atacaba la estabilidad y continuidad rítmica, que se proponía en los conservatorios de su tiempo, abogando por fórmulas mucho más complejas. Ahora, si bien Pratella criticaba el frecuente uso de ritmos de danza en la música, alegando por su monotonía y limitación, Cowell, por su lado, referenció en muchas ocasiones la música para danza.

Sin embargo, como Pratella, Cowell también estuvo en desacuerdo con los ritmos simples, repetitivos e iguales. Para Cowell mantener un mismo metro o compás durante una música es como si se repitiera una misma nota para toda una obra, lo que consideraba como monótono. El Futurismo, pues, de mano de una interpretación atenta con los manifiestos, va más allá con las composiciones de ritmo igual y perpetuo (y de notas repetidas), así como de distintas ejecuciones que buscan igualdad. Por ejemplo, en la tocata de *Le Tombeau de Couperin* de Ravel, así pueda hacerse un estudio teórico parecido como el que se hace en esta tesis (ver Ilustración 17), las interpretaciones que resalten tal igualdad rítmica como la siguiente de Friedrich Gulda sobre dicha tocata, en: [enlace](#), (consulta: 17 de junio de 2021), no vienen al caso en cuanto a vanguardia y Futurismo, a mi parecer.

Ilustración 17: Igualdad rítmica en Ravel

Anotaciones propias en rojo.

The image displays two staves of musical notation for the 'Tocatta' in Ravel's *Le Tombeau de Couperin*. The top staff is marked 'Vif' and 'pp staccato'. Red horizontal lines with labels 'a', 'a'', and 'a''' are drawn below the staff to indicate specific rhythmic segments. The bottom staff continues the piece with similar rhythmic patterns, also marked with red lines and labels.

Ravel, Maurice (1917) "Tocatta" en *Le Tombeau de Couperin*. Kiev: Muzyka, (p. 207).

De hecho, Cowell hace referencia a Erik Satie, pero no como ejemplo de compositor de música sin metro, como se podría pensar. En cambio, afirma que Satie eliminaba las barras de los compases, para que fuese más entendible la particular acentuación de su música. Cowell, por ejemplo, se refiere a Beethoven o al *jazz*, para ejemplificar música que niega el acento métrico, o el compás escrito mediante acentuaciones inusuales (Cowell 2000: 69), lo anterior en cierta concordancia con la diversidad rítmica que pretendía el Movimiento Futurista desde sus inicios. Una obra al piano que ejemplifica este tipo de rítmicas es la *Sonatina (Death of the Machines)* de Antheil (ver Ilustración 18), que a pesar de su corta longitud fue inspiración para su última obra futurista *Ballet mécanique* de 1924 (Rhodes 2011: 42).

Ilustración 18: Ejemplo de la rítmica de Antheil

The image displays four systems of musical notation for the piece 'Sonatina - Death of the Machines' by George Antheil. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 11 shows a rhythmic pattern with eighth notes in the treble and chords in the bass. Measure 14 features a more complex rhythmic structure with various note values and rests. Measure 20 is marked 'Tempo I' and shows a dense, fast-moving melodic line in the treble with a steady accompaniment in the bass. Measure 22 includes a dynamic marking 'allegro' and shows a rapid, ascending melodic run in the treble.

Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Si bien la música de Antheil de mi investigación solo trata el piano en su afinación a la manera académica occidental, esto no contradice la búsqueda ruidística emprendida por el Movimiento Futurista. El efectismo sobre el teclado es claro en obras como la *Sonatina (Death of the Machines)*, y que a su vez tiene una estrecha relación con el Futurismo de acuerdo con la gran cantidad de *performances* sobre el *ballet* mecánico de los futuristas en Europa.

En este punto es importante mencionar que, junto con la velocidad de ejecución y el procedimiento compositivo a partir de motivos rítmicos sencillos, la composición en formas *da capo* fue característica del Futurismo al piano (ver Ilustración 19). Lo que es típico de la escuela, Arciuli lo comenta de la siguiente manera:

“...Cowell (con Ornstein y Antheil), después de agotar el impulso revolucionario, se adentraron en formas binarias, complacientes y tradicionales; inclusive en el momento más intenso y experimental, su música rara vez fue a la atonalidad (*Tiger* es uno de los pocos ejemplos) y prefería acordes tonales, melodías fáciles y dulzonas. Los clústeres se usaban con frecuencia en un sentido colorístico...” (Arciuli 2010: 85). Traducción propia.

Ilustración 19: Estructura musical tradicional en *Aeolian Harp* de Cowell

Anotaciones propias en rojo.

Aeolian Harp

By Henry Cowell

Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

La anterior cita puede funcionar para obras como *Aeolian Harp* (1923) y como *Irish Suite* (1928), pero ciertamente la innovación reside en el ataque directo de las cuerdas del piano con los dedos, lo cual me parece mucho más relevante e interpretativamente más interesante para esta tesis. En la primera de las obras mencionadas Cowell explica lo siguiente acerca de su ejecución:

“Todas las notas de Aeolian Harp deben presionarse sobre el teclado, sin que suenen, al mismo tiempo que se tocan en las cuerdas libres del piano con la otra mano” (Cowell 1923: 10). Traducción propia.

Con respecto a la atonalidad, los futuristas como Russolo y Pratella pretendían ir más allá de fórmulas teóricas e igualmente académicas mediante el uso de la enarmonía, que como ya se mencionó, en el sentido futurista de la palabra trata del uso de las divisiones infinitas que puede tener una octava. Con ello se superaría la escala cromática y la afinación temperada (de hecho, es uno de los objetivos del Futurismo con Russolo) e inclusive la atonalidad, pues se tienen más sonidos y timbres con los cuales hacer música.

1.5.3. Teoría de Cowell

Cowell, siguiendo a Russell y John Varian, Léon Theremin⁷⁰ y el templo Temple of the People, adquirió el carácter ocultista y místico de su música, así como su pensamiento innovador en el pianismo y en el uso de nuevas tecnologías de su época.

Teniendo en cuenta su preocupación por las innovaciones sonoras, según Cowell, tocar directamente sobre las cuerdas del piano produce un instrumento completamente nuevo: el *stringpiano* (Cizmic 2010: 438). Ciertamente Rosenfeld, siendo un promotor importante de la música moderna, señaló el gran quiebre de la música de Cowell con la tradición de escuela europea de ejecución del piano debido a sus obras experimentales. Mi investigación concuerda con los estudios que analizan y califican al compositor en cuanto a su inventiva, pues ciertamente Cowell, expandió el vínculo del intérprete con el instrumento, así como el significado de pianista (Cizmic 2010: 455).

Arciuli menciona que Cowell fue autodidacta, por lo tanto, lo escrito en *New Musical Resources* (hacia sus veinte años) es muy original. De hecho, su obra para piano suele estar fechada entre los años 1913 y 1920, y por lo anterior, pienso que su procedimiento rítmico de composición en su música para piano tiene que ver con este libro. Ciertamente una escucha trivial de su música conduciría a los artículos igualmente triviales periodísticos, en que, por ejemplo, comparaban al compositor con un boxeador ganando la batalla en la sección de deportes (Silver 1978: 58).

⁷⁰ Léon Theremin, a mi parecer, también tuvo las mismas intenciones de innovación que Russolo al construir un aparato como el *theremin*, de hecho, los *noise-tuners* y el *theremin* podían hacer efectos como los *glissandi*.

Cowell encontró que los estudios occidentales se centraban demasiado en el contrapunto y la armonía, y no en la melodía y el ritmo (Silver 1978: 55), conceptos que necesitaban más desarrollo en Occidente. Su particularidad aparece sobre todo en obras polirrítmicas como *Fabric* (Sachs 2012: 105) que tuvieron un fundamento teórico patente en el libro *New Musical Resources* del compositor, y que merece revisión, a pesar del relativo poco uso que Cowell daba a su propia teoría (Nicholls 2000: 170). Recientemente hay detractores de Cowell, por ejemplo, Arciuli menciona que la escritura rítmica de obras como *Fabric* es poco funcional. En su defensa, yo puedo decir que su proceder es bastante descriptivo rítmicamente, pues el sistema designa hasta una novena división de una nota, y a partir de ella, se tachan las notas anteriores para añadir diez divisiones al valor original, incluyendo notación para los valores en números fraccionarios, pues todas las divisiones provienen de unidades impares⁷¹.

Cowell con su sistema propuso una nueva manera de anotar los ritmos fuera del compás (que en notación convencional se realiza asignando un número a la figura rítmica) cambiando las cabezas de las notas (Sachs 2012: 91) por formas cuadradas, rectangulares, triangulares (en analogía a la división en tres del tiempo), rombos, etc., y asignándolas a un cierto tipo de subdivisión (Cowell 2000: 56), pudiéndose mezclar libremente siempre que se llene el compás o el tiempo deseado. Además, expandiendo la gama de ritmos, pudiendo tener un valor numérico en números fraccionarios y a su vez mezclándose con cualquier tipo de valor, lo que resulta en un contrapunto muy complejo (inclusive, se pueden representar figuras rítmicas usuales, pero encontradas con otro grupo de figuras rítmicas usuales con un metro distinto). Lo anterior Cowell lo escribió de la siguiente manera (ver Ilustración 20).

⁷¹ Cowell no plantea en su escritura los silencios de su sistema.

Ilustración 20: Tabla rítmica de Cowell

Whole Note Series.
Oval-shaped notes

Whole note:  half note:  quarter note:  8th note:  16th note:  32nd note: 

Third Note Series.
Triangular-shaped notes

2-3rds note:  3rd note:  6th note:  12th note:  24th note:  48th note: 

Fifth Note Series.
Square notes

4-5ths note:  2-5ths note:  5th note:  10th note:  20th note:  40th note: 

Seventh Note Series.
Diamond-shaped notes

4-7ths note:  2-7ths note:  7th note:  14th note:  28th note:  56th note: 

Ninth Note Series.
Oblong notes

8-9ths note:  4-9ths note:  2-9ths note:  9th note:  18th note:  36th note: 

Eleventh Note Series.
Oval notes with stroke

8-11ths note:  4-11ths note:  2-11ths note:  11th note:  22nd note:  44th note: 

Thirteenth Note Series.
Triangular notes with stroke

8-13ths note:  4-13ths note:  2-13ths note:  13th note:  26th note:  52nd note: 

Fifteenth Note Series.
Square notes with stroke

8-15ths note:  4-15ths note:  2-15ths note:  15th note:  30th note:  60th note: 

Fabric

By Henry Cowell

Copyright © 1922 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Arciuli comenta que Cowell estudió la música religiosa de William Billings, y usó una notación parecida para su propia escritura (ver Ilustración 21).

Ilustración 21: Notación de Billings

PARIS. L. M. 35

"He was in the world, and the world was made by him, and the world knew him not."—St. JOHN 1: 10.

Wm. Billings.

This spacious earth is all the Lord's, And men, and worms, and beasts, and birds; He raised the buildings on the seas, And gave it for their dwelling-place.

Billings, William (1837) "Paris" en James, Joseph Stephen (ed.) *The Sacred Harp*. Atlanta: J. S. James, (p. 55).

Esta rítmica de Cowell también incluía las alturas de alguna manera, puesto que las distintas frecuencias u oscilaciones de las notas del temperamento occidental, para Cowell, tienen una cualidad rítmica considerable. Es decir, las relaciones rítmicas, así como interválicas son expresables mediante números, y pueden relacionarse. Cowell lo ejemplifica de la manera más sencilla de dos formas:

1. Dos melodías al tiempo, una moviéndose al doble de velocidad que la otra y a la octava superior. Ambas cualidades son expresables con la relación de 2:1 (Cowell 2000: 50 - 51).
2. Una oscilación de 2 hercios por segundo que puede representarse en compás de 2/4, contra una oscilación al doble (en compás de 4/4), también pueden expresarse mediante la relación de armónicos 2:1 (Cowell 2000: 67 - 68).

Las relaciones rítmicas e interválicas de este tipo supusieron para Cowell una nueva manera de componer. El intervalo 3:2, es decir, la quinta, era representado por el ritmo de tres contra dos, como también por un compás de 6/4 contra uno de 4/4. Un acorde consonante, como lo es el conformado por los armónicos 3, 4 y 5, era representado por un ritmo de tres, cuatro y cinco notas encontradas, así como por los compases de 6/4, 8/4 y 10/4 encontrados.

Cowell toma el compás de 2/4 y el do como base para sus correspondencias con las frecuencias de los armónicos. Sin embargo, también comenta que es posible usar diferentes compases siempre que se relacionen con las notas deseadas, por ejemplo, el compás de 12/4 que representa el sexto armónico y a su vez la nota sol (tomando el do como fundamental) puede relacionarse también con los compases 3/4, 6/4, 6/8, etc.

Ahora, movimientos armónicos simples llevados al ritmo resultan en grandes complejidades rítmicas en que cada voz plantea distintas métricas en sí (Cowell 2000: 52 - 53). Ello solo sería la base para un gran complejo polirrítmico basado en las subdivisiones de las figuras, pudiendo hacer libremente variaciones rítmicas y cambios métricos, entre muchas otras posibilidades. Teniendo en cuenta además las implicaciones armónicas que resultan de relacionar los compases con las frecuencias de los armónicos.

Según Cowell, los músicos orientales usan un sistema similar al expuesto, así como varios instrumentistas occidentales, pues no tocan la música como está escrita, sino que siempre hacen pequeñas variaciones muy parecidas a las sutilezas rítmicas expuestas de este sistema. Este tipo de correspondencias entre músicas geográficamente tan lejanas para Brian Silver y Percy Scholes en *Oxford Companion to Music* es de suma importancia en Cowell, como lo resalta la siguiente cita:

“... él siguió su propio camino, experimentando con efectos instrumentales y buscando una base compartida entre el arte musical oriental y occidental”. (Silver 1978: 54).
Traducción propia.

Por otro lado, el conteo de estos ritmos complejos se puede hacer tomando la figura más pequeña de un ritmo como base para las figuras más grandes, como se hace usualmente, pero que en esa música y para esa época sería bastante innovador (Cowell 2000: 55). Cowell notó, además, que el sistema rítmico tradicional usado en occidente no representaba bien su pensamiento, y tampoco refleja lo que muchos músicos tocan, limitándose a una representación meramente primaria. Por ello, propuso el mencionado planteamiento que recuerda la ampliación de alturas de Russolo: de cuartos y octavos de tono (Radice 1989: 7 - 10), pero ahora en cuanto a ritmo.

Yo opino que Cowell intentó ampliar el rango de la escritura rítmica mediante un sentido armónico, sugiriendo la propiedad inmanente de la oscilación de las frecuencias de las notas y sus usos compositivos. Ahora, un análisis de la música de los *bad boys* en la teoría de Cowell, y su relación con la concepción rítmica de Pratella seguramente puede ayudar a comprender la confusión rítmica, armónica y formal de algunas de las partituras de este repertorio, como lo es propiamente, por ejemplo, *Suicide in an Airplane* de Ornstein. Por lo tanto, puedo concluir que la notación musical en un sentido conservador, en cuanto a interpretación al piano no es un reflejo del pensamiento futurista. En cambio, el libro de Cowell *New Musical Resources* es un compendio de todo el pensamiento musical del compositor para sus obras tempranas, y es un ejemplo sobre un proceder de tipo vanguardista de la época. Su estudio teórico sobre nuevas formas de componer evidencia su distancia de las teorías escolásticas de su tiempo.

Ciertamente, las innovaciones propuestas por el Movimiento Futurista pueden ser encontradas en las obras para piano de Cowell por sus referencias lejanas al Romanticismo, así como métricas desiguales, que son comunes en este repertorio. Sin embargo, en *Suicide in an Airplane* de Ornstein se evoca una de las más importantes figuras del Futurismo a través de trémolos, trinos y otros efectos, en confirmación del interés de Ornstein y del Futurismo por la tecnología y la vida moderna. Si bien la partitura de *Suicide in an Airplane* tiene una notación bastante usual, como se vio, un rasgo evidente e importante del Futurismo fue su ruptura con la escritura convencional. Creo entonces que una notación diferente de este tipo de piezas efectistas y ruidísticas puede ser bien fundamentada si se sigue el ejemplo del movimiento en cuanto a *performance* y de Cowell en cuanto a escritura.

1.5.3.1. *Fabric*

Teniendo en cuenta lo expuesto se ofrece un análisis de *Fabric* de Cowell (ver Ilustración 22).

Ilustración 22: Análisis según el sistema de Cowell

Soprano 6 7 6 7 6 7 6
 Alto 5 6 9 8 9 8 6 4
 Bass 8 9 8 9 8 9 4

Andrés Felipe Molano Ruiz

El anterior no es un análisis armónico convencional, se basa en los capítulos *Time* y *Metre* de *New Musical Resources* de Cowell en que las notas escritas, así como los números representan la división rítmica del tiempo en cada voz. Por ejemplo, la primera nota en la soprano es un sol con un número seis abajo, el sol es el sexto armónico (con un do como fundamental) ello quiere decir que, en ese compás, en la partitura de Cowell, va a haber seis notas en esa voz.

El ritmo de la soprano, en el análisis propuesto, va en negras con el bajo (que, a su vez, en la partitura de Cowell, va en un ritmo de ocho notas por compás), ello quiere decir que por negra (cada tres y cuatro notas respectivamente) va a haber una coincidencia rítmica entre las seis notas de la soprano y las ocho notas del bajo, lo que Cowell relaciona nuevamente con el intervalo de quinta entre el tercer y cuarto armónico. Ya para el segundo compás coinciden rítmicamente todas las voces, por lo que Cowell hace un cambio de acorde métrico para variar su composición mediante la soprano, que ahora tiene un ritmo de siete notas por compás (en correspondencia con el séptimo armónico). Ello puede verse en la Ilustración 23.

Ilustración 23: Coincidencias rítmicas en *Fabric*

Anotaciones propias en rojo.

Soprano: 6 notas por compás (sexto armónico, sol)

Andante

Cambio de acorde métrico 7 notas (si bemol)

Alto: 5 notas por compás agrupadas en dos notas de 3 y 2 tiempos (mi)

Principal melody in Alto

Coincidencia rítmica

Coincidencia rítmica

Coincidencia rítmica

Bajo: 8 notas por compás (do)

Fabric

By Henry Cowell

Copyright © 1922 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Un análisis más convencional de *Fabric* agrega que la pieza trata de un esquema rítmico que se varía por toda la composición (ver Ilustración 24), y, además, muestra una referencia tonal en si bemol menor al final de la pieza, como se muestra en la Ilustración 25.

Ilustración 24: Variaciones en *Fabric*

Anotaciones propias en rojo.

HENRY COWELL

Andante **a** **a'**

p *mf*

Principal melody in Alto

Fabric

By Henry Cowell

Copyright © 1922 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Ilustración 25: Uso de la tonalidad

Anotaciones propias en rojo.

Dominante **Tónica en si bemol menor**

p *ppp*

Pedal de tónica

Fabric

By Henry Cowell

Copyright © 1922 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

1.6. Planteamiento ruidístico

Si bien los conceptos de tipo artístico/teosófico podrían desviar la discusión en cuanto a su sonido aplicado al piano, es evidente que los *glissandi* fueron un efecto musical de gran importancia en la música del siglo XX, que de hecho aparecen en los siete compases de partitura que quedaron de *Awakening of a city* de Russolo para *noise-tuners*. Por lo tanto, de entrada, podemos notar tal efecto en la música para piano futurista (ver Ilustración 26). Es más, si tomamos la grabación de *El coro de animales de El niño y los sortilegios* de Ravel de André Previn y la Orquesta Sinfónica de Londres en: [enlace](#), (consulta: 7 de septiembre de 2020), aunque las notas están exactamente escritas por Ravel en la partitura (acompañadas por un *gliss.*, y un *vibrato*, p. 132), la flauta de embolo sugerida por el compositor (primer pentagrama en la Ilustración 26) -intentando emular el *noise-tuner*- no va a hacer la afinación de cada nota, si no, que se desliza dentro de un intervalo sin la separación de la afinación del temperamento occidental.

Ilustración 26: Los *noise-tuners* en (1) Ravel y (2) Antheil

1

100 Andante. ♩ = 60

gliss.

p vibrato

Solo

p

L'ENFANT ET LES SORTILEGES

Author : Gabrielle Colette

Composer : Maurice Ravel

© Edition Durand / Arima Corporation / Nordice B.V.

With the kind authorization of Universal Music Publishing and Edition Durand.

2

Lent

p

Airplane Sonata

By George Antheil

Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

De hecho, la flauta de émbolo fue un instrumento que Leonardo da Vinci utilizó para su investigación de la propiedad enarmónica de la música, aspecto importante para el Futurismo. Lo anterior funciona en cuanto a las alturas, pero incluso el tiempo propuesto en la anterior grabación tampoco tiene la exactitud rítmica que pudiese sugerir un compás de 4/4, entre otro tipo de propuestas de articulación, dinámicas y metronómicas de la grabación, que están evidentemente por fuera de la partitura. En mi opinión, a mi parecer es de ese tipo de libertades que se debe tratar la interpretación futurista.

Este tipo de orquestaciones de Ravel, a mi parecer, muestran el sonido de los *noise-tuners* más que cualquier ejemplo de grabaciones de su tiempo, y esto es chocante debido a la aversión que Russolo tenía para la orquesta sinfónica y su audiencia, como ya se comentó. Sin embargo, justo como en el Cubismo, el Movimiento Futurista también incluyó propuestas que daban la bienvenida a los repertorios que hoy están dentro de los conservatorios, como los experimentos de relación color/nota de Ginanni-Corradini o las *performances* de Valentine de Saint-Point⁷² que incluían música de Debussy. En mi opinión, en las composiciones tempranas para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil se pueden mostrar e interpretar los sonidos de los *noise-tuners*, junto con elementos más tradicionales como lo es el melodismo.

Hay una grabación de *Awakening of a city* de Russolo, hecha por Daniele Lombardi usando reconstrucciones de los *noise-tuners* en: [enlace](#), (consulta: 7 de septiembre de 2020), donde todavía bastante es más difícil encontrar afinaciones y la métrica definida que en el ejemplo de Ravel, y tomando en cuenta los siete compases que quedaron de la partitura de Russolo. No obstante, a mi parecer, es en la música al piano de los estadounidenses Ornstein, Cowell (el único de los tres perteneciente al American Five⁷³) y Antheil, donde verdaderamente se puede hacer un estudio interpretativo y establecer una relación entre academicismo y Futurismo.

1.6.1. Ultramodernismo y libertad

Si bien las agrupaciones estilísticas de compositores son peligrosas, Ornstein y Cowell, además de futuristas fueron calificados como ultramodernos (Skinner 2003: 127), así como Antheil (Morrison 2017: 135 - 136). Joel Sachs, por ejemplo, yendo al plano de intérprete califica a Cowell como *international ultramodernist virtuoso* en *Henry Cowell: A Man Made of Music* y según

⁷² Futurista autora de los manifiestos *Manifesto of the Futurist Woman* y *Futurist Manifesto of Lust*, provocadores y a favor de temas tabú para la época como la sexualidad libre.

⁷³ Grupo de cinco compositores de Estados Unidos, con una estética variada, pero con un interés en el antiacademicismo y la música del campo de ese país.

Graeme Skinner tal término es propio de la experimentación. Watson, sin embargo, también hace referencia a los artistas que pretenden romper fuertemente los paradigmas de determinado campo sin importar el periodo histórico. Por ejemplo, Watson califica como ultramodernos de hoy a los compositores Louis Andriessen y Steve Reich⁷⁴, y en su momento Piotr Ilich Chaikovski fue llamado de la misma manera por su concierto para piano en si bemol menor (Slonimsky 2012: 208). Seguramente, cada uno dentro de la búsqueda de lo novedoso, y la irreverencia en música, tanto en composición como en concierto.

Los ultramodernos eran reconocidos como parte de los compositores más radicales en Estados Unidos (Broyles y von Glahn 2007a: 30) conjugando el Futurismo con varios movimientos artísticos de inicios de siglo XX de vanguardia. Sin embargo, como se dijo al inicio, según Arciuli, hubo dos tipos de vanguardia en Estados Unidos, una que no pretendía alejarse tanto de las convenciones y otra libre de cánones como el temperamento, academicismos, y con influencias de culturas lejanas a la academia. Esto se evidencia en partituras como en *In the Country* de Ornstein, por ejemplo (ver Ilustración 27). Aquí, además, es apreciable la melodía de la primera pieza, de carácter popular, acompañada por disonancias de tipo futurista, similares al efectismo de Ravel en *L'enfant et les sortilèges* o en su arreglo de *Cuadros de una exposición*.

Ilustración 27: *In the Country*



Ornstein, Leo (1924) *In the Country*. Woodside: Poon Hill Press, [enlace](#), (consulta: 22 de septiembre de 2020).

Con respecto al ritmo, el enfoque de los *bad boys* es como la idea de Russolo y su diferenciación entre alturas y ritmos primarios y secundarios (Russolo 1913: 13 - 14). Esta diferenciación es

⁷⁴ Compositores contemporáneos con intereses diversos, pero que confluyen en el Minimalismo.

mucho más dicente en las melodías no occidentales, puesto que, dentro de las propuestas del Movimiento Futurista, se puede notar la inclinación por lo extranjero de Marinetti conjugado con las típicas métricas desiguales y encontradas del piano futurista, que destaca tanto los elementos antiacadémicos y ruidísticos en el plano rítmico.

Estas primeras vanguardias musicales norteamericanas además estaban relacionadas también con elementos culturales regionales y sobre todo del lejano Oeste de EE. UU. Sin embargo, Arciuli y Watson mencionan que esta segunda vanguardia no era tan innovadora como la primera que era más cercana al conservatorio. Cowell, que también tendría su faceta de intérprete de su propia música (Arciuli 2010: 85), y siendo fundador del American Five, tuvo una historia distinta que sus compañeros experimentalistas. Por su escritura radical fue largamente criticado en sus conciertos, con una gran cantidad de comentarios hirientes en desmedro de su arte y de sus experimentos, los cuales pudieron desviar la atención del compositor sobre un virtuosismo supuestamente real (Sachs 2012: 142 - 143). Arciuli, inclusive, descalifica las interpretaciones de las obras del autor, diciendo que tienen poca cabida en los conciertos, lo que deja a la música de Cowell solo para el estudio. Para Antheil y Ezra Pound, por lo menos, el estudio es lo contrario al concierto, y debe existir con independencia del público (Pound 1918: 75 - 76).

Puccini, Stravinski (a quien Antheil debe bastante, según Watson) o Aaron Copland desestimaban el Futurismo y sus músicos, y, además, parte del público que los escuchó. Sin embargo, al menos en la crítica de *New Herald*, un único concierto no era base suficiente como para hacer una crítica justa a los experimentos de Cowell. De hecho, en tiempos recientes la recepción del Futurismo al piano sigue siendo complicada, como las duras críticas de Watson hacia los *bad boys*⁷⁵. Pero, como describe Joel Sachs en *Henry Cowell: A Man Made of Music* (2012)-no siempre fue así, su música tenía cierta acogida en Estados Unidos hacia 1923 (Sachs 2012: 136 - 137). Es decir, puede que el debut de Cowell en Nueva York no haya tenido éxito y eso lo haya marcado, pero también al otro lado del océano hubo mejor comprensión, pues algunos públicos europeos escucharon la música de Cowell seriamente.

Además, Arciuli comenta que Cowell fue muy influyente en sus clases privadas. Según Sachs, como profesor no era nada dogmático, sino que cultivaba lo que el alumno ya sabía, y continuamente hablaba de compositores como Ives o Ruggles en sus clases y explicaba más bien poco sobre su manera de componer. Cowell solía tocar algunas de sus piezas para *stringpiano* (Sachs 2012: 403 - 404) e inclusive, la audiencia infantil encontraba tal inusual manera de tocar el instrumento muy divertida (Sachs 2012: 368). Si bien es cierto que la vida personal del

⁷⁵ Y no hacia sus intérpretes.

compositor tuvo episodios legal y moralmente complicados y de pésima consideración, según Skinner, Cowell pudo levantar su carrera con la ayuda de varios de sus colegas académicos que lo respaldaron cuando el compositor fue arrestado en San Quentin⁷⁶. A pesar de los evidentes problemas, Cowell grabó gran parte de su música futurista al piano -recolectada en *Henry Cowell Piano Music* (1963)- entre otras notorias participaciones divulgativas de su arte entre conciertos y emisiones radiales (Sachs 2012: 293).

Las grabaciones de Cowell, a mi parecer, hoy representan una de las fuentes más importantes de la interpretación al piano del Futurismo, pues según Bruce Saylor -al menos en sus versiones de *The Banshee* y *Aeolian Harp*- poseen una gran libertad rítmica para centrarse en la variedad de timbres de dichas obras (Saylor 1983: 111). Lo que contrasta con las versiones, por ejemplo, de Steffen Schleiermacher o Robert Miller, que prefieren más estabilidad de tempo y a su vez menos tímbrica. Cowell hace distintos cambios de tempo, en muchas ocasiones súbitos, fáciles de relacionar con las pretensiones del Futurismo.

Puede que en las grabaciones mencionadas Cowell no toque tan lento como se esperaría por los ritmos largos que escribe para ambas piezas, pero sí se centra en los distintos efectos ruidísticos de sus ataques al piano. Arciuli, por su lado, menciona que la sonoridad de *Aeolian Harp* se influencia del arpa celta. No hay ninguna referencia de ello en la partitura, por lo que es cierto afirmar que las partituras de los tres compositores/pianistas de mi investigación están incompletas. Es más, en el caso de Cowell mucha música no está editada y es poco precisa en cuanto a fechas.

En *The Banshee* de Cowell precisamente las indicaciones de la partitura (especialmente el tempo en general de la obra) ilustran la manera de interpretar del compositor, pues la riqueza de timbre se encuentra en las especificaciones sobre los distintos ataques en las cuerdas del piano -para lograr los clústeres-, y el uso del pedal derecho en el que otra persona (no pianista incluso, ver Ilustración 28) lo sostiene de inicio a fin. Cowell lo aclara de la siguiente forma:

“The Banshee se toca en un piano con las cuerdas libres, el intérprete está parado en la curva del piano. Otra persona debe sentarse al teclado y mantener presionado el pedal de resonancia en toda la composición. Toda la obra debe tocarse una octava más abajo que lo escrito”. (Cowell 1925: 8).

⁷⁶ Salvo Ives.

Ilustración 28: Ejecución de *The Banshee*



Ruiz, Andrés (2020) *Andrés Felipe Molano Ruiz*. Aveiro: Universidad de Aveiro, [enlace](#) (consulta: 24 de diciembre de 2020), (37:27).

También es usual interpretar esta pieza sin la persona que presiona el pedal derecho, como se muestra en la siguiente Ilustración (ver Ilustración 29).

Ilustración 29: *The Banshee* con un solo pianista

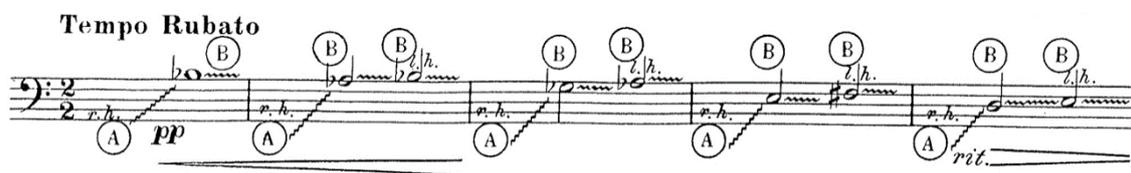


Ruiz, Andrés (2019) *El ritmo del futurismo pianístico de principios del siglo XX en los Estados Unidos de América*. Puigcerdá: JIAM, [enlace](#), (consulta: 7 de septiembre de 2020), (31:24).

Las anteriores interpretaciones propias de *The Banshee* en Portugal y en España intentan lograr una sonoridad especial en cuanto a los clústeres, en su intento de interpretar el llanto de dicho espectro. Ciertamente Arciuli menciona que no se sabe muy bien el porqué de la predilección por los clústeres de Cowell, pero que puede deberse a que el compositor sufrió de corea juvenil, lo que le obligó a dejar el violín (pues se le cerraba la mano por dicha enfermedad). Ello ciertamente pudo contribuir en el gesto de sus disonantes armonías y su tipo de relación con la música y el instrumentismo.

Por otro lado, si bien es cierto que el nombre de la pieza para Cowell era más bien irrelevante (Sachs 2012: 148), y que inclusive Cowell retiraba todos los nombres de sus piezas en los programas de conciertos, pues lo trascendental para él era el ruidismo en integración con la forma musical, es de importancia afirmar que *The Banshee* en muchas ocasiones acompañaba una propuesta de danza, planteada por el mismo compositor. Por lo tanto, los nombres de las piezas futuristas, a mi parecer, son valiosos para hacer propuestas interpretativas innovadoras. No obstante, aquella instrucción de danza no aparece en la edición de la partitura que se usa para esta tesis, lo cual es extraño, pues el compositor es muy específico en cuanto a las indicaciones de *performance* de *The Banshee* mediante las letras en el pentagrama (ver Ilustración 30).

Ilustración 30: Indicaciones de *The Banshee*



The Banshee

By Henry Cowell

Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Si bien Alan Rich menciona la importancia e influencia de Cowell, pone en duda si las obras que escribió fuesen arte, pues podrían ser solo *materia prima*. Sin embargo, hacia 1960, Cowell sería un músico admirado, pionero en la música concreta (Sachs 2012: 459) y en ubicar a la tradición europea musical como solo una de las expresiones musicales en el mundo (Sachs 2012: 481), debido a sus continuas referencias a la música oriental con la inclusión de las ragas indias en la orquesta. Ahora, para esta tesis, la expresión de materia prima se refiere solamente al ruido sin el tratamiento de un artista futurista, tal y como Chessa lo establece. En el caso de Cowell es evidente el trabajo profundo en este aspecto, tanto en composición como en interpretación.

Opiniones como las de Rich son ciertamente sesgadas, y enaltecen un tipo de música distinta a la pretendida por los textos futuristas.

En Ornstein, por su lado, también se tiene que pensar en la libertad de pulso (indicación que está por fuera de la partitura) en sus obras de rítmica compleja, como el caso de *The Cathedral* (ver Ilustración 31).

Ilustración 31: *The Cathedral*

The image displays a musical score for 'The Cathedral' by Leo Ornstein, consisting of piano and violin parts. The score is divided into seven numbered measures (1-7). Measure 1 is marked 'Lento sostenuto'. Measure 3 is marked 'molto espressivo'. Measure 7 is marked 'Molto meno mosso'. Dynamics include 'pp', 'p', 'sf', and 'molto dim.'. Performance instructions include 'vibrato' and 'rit.'. The piano part features complex rhythmic patterns and sustained chords, while the violin part has long, expressive lines.

Ornstein, Leo (1916) *The Cathedral*. Woodside: Poon Hill Press, (p. 714).

Para otro ejemplo de omisión de indicaciones relevantes interpretativas se puede citar la *Jazz Sonata* de Antheil, en donde hace falta la indicación (en mi traducción) de: quebradizo y seco (Goss 1992: 487), que, a mi parecer es fundamental para la sonoridad de la pieza al inicio del pasaje de la p. 6 (3 primeros sistemas y primero del cuarto sistema) de la siguiente edición: Antheil, George (1922) *Jazz Sonata* (manuscrito), [enlace](#), (consulta: 13 de septiembre de 2020). Este tipo de indicaciones, pueden ser relevantes para el imaginario de la obra a interpretar, sin embargo, se supone que en el Futurismo la gama expresiva del artista y su visión es más importante que la imitación de las pautas de una guía, como lo es la partitura. Mi interpretación utiliza lo escrito como una referencia de una sonoridad en la búsqueda de la experimentación ruidística propia del Futurismo.

1.6.2. Eclecticismo y contrapunto disonante

En Italia y en Rusia varios artistas futuristas tenían intereses muy variados en cuanto a trabajos en conjunto, intentando confluír sus ideas artísticas en obras fuertemente diversificadas. Los tres compositores/pianistas a tratar se reconocen hoy por el gran eclecticismo que tuvieron durante toda su carrera, pues el Futurismo solo fue uno de los muchos intereses artísticos que pretendieron en su vida, y entre ellos también estaba la composición armónicamente ligada a las reglas tradicionales -como lo muestra la Ilustración 32, en Ornstein. En tal ejemplo, si bien se nota una tradición en el número de voces, su conducción y disposición, los compases cambiantes demuestran un pensamiento más cercano a los planteamientos futuristas.

Ilustración 32: *Chorale* de Ornstein

Anotaciones propias en rojo.

The image shows a musical score for a piano accompaniment of a chorale. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature changes throughout the piece: 2/4, 3/4, 2/8, 5/8, and 2/8. Red annotations highlight dissonant intervals: '4a' (quarta aumentada) and '7m' (séptima menor) are marked in the first two systems, '7m' in the third, '9M' (nona mayor) in the fourth, and '4a' and '7m' in the fifth. Red boxes also enclose specific chordal structures in the first and fourth systems.

En rojo, uso de intervalos disonantes en Chorale

Ornstein, Leo (2010) *Chorale*. Woodside: Poon Hill Press, (p. 3).

Sin embargo, el uso de la disonancia en los tres compositores es bastante diferenciado de la escuela. Si se toma como ejemplo la partitura *Two Woofs* HC 451 (1928) de Cowell, se puede ver en la segunda pieza el uso de una técnica compositiva llamada contrapunto disonante, que según Spilker, fue una técnica bastante usada por los compositores ultramodernos, entre ellos Charles Seeger que es una de sus figuras más prominentes. Spilker explica dicha técnica de la siguiente forma en su tesis:

“La yuxtaposición de métricas separadas en las diferentes voces proporciona una disonancia métrica entre las dos partes que subraya el uso del contrapunto disonante del compositor”. (Spilker 2010: 82). Traducción propia.

Cowell, tuvo un papel muy importante en el uso de la técnica durante toda su carrera artística, no solo por el simple uso riguroso de ella, sino por la flexibilidad y variación que proponía según su deseo compositivo. Para Cowell -como en los muchos casos de compositores usando técnicas compositivas- no se trataba simplemente de resolver una ecuación o del rigor con una técnica (Auner 2013: 7). Además, Cowell la difundió en artículos, clases, programas de concierto, diversas publicaciones y encuentros con otros compositores de vanguardia (Spilker 2010: 15 - 16). Según Maurice Hinson y Wesley Roberts en *Guide to the Pianist's Repertoire* (2014) *Two Woofs* trata de dos piezas de dificultad moderada, cortas, frescas, bitonales y ciertamente bellas (Hinson y Roberts 2014: 288), pero Spilker va más allá en los términos teóricos, al caracterizarlas como disonantes. Ambas tienen el rasgo futurista de brevedad y tener una forma *da capo*, pero, sobre todo la segunda pieza, que además del uso de disonancias (en tiempo fuerte) no resolutivas en consonancias del contrapunto disonante, presenta además disonancia métrica (ver Ilustración 33) al encontrar dos compases distintos por voz (6/8 contra 3/4). Lo anterior también es característico de la mencionada técnica compositiva y, además, aparece planteado también en el Movimiento Futurista.

Ilustración 33: Disonancia métrica (métricas distintas encontradas) en *Two Woofs* de Cowell



Two Woofs

By Henry Cowell

Copyright (c) 1947 by Merion Music, Inc. Copyright renewed.

A wholly owned subsidiary of Theodore Presser Company.

All rights reserved. Used with permission.

Si bien el uso de compases encontrados para la época ya había tenido diversas experimentaciones, es en la conjunción de contrapunto y rítmica disonante donde esta pieza es bastante particular. Sin embargo, Spilker dice que lo realmente importante es el tipo de polifonía

en esta pieza, ya que más que la técnica del contrapunto disonante presenta dos melodías libres de las reglas de conducción interválica del contrapunto, a favor de una imagen melódica que pretende el compositor y por encima de cualquier tipo de reglamentaciones (Spilker 2010: 83).

1.6.3. Clústeres

Cowell, al presentar los clústeres lo hace de manera teórica, y en comparación con un sistema más reconocible como el de terceras. El clúster, aunque debe considerarse como una unidad (Cowell 2000: 121), son acordes compuestos por segundas mayores y menores, y Cowell en *New Musical Resources* los agrupa en cuatro categorías base (Cowell 2000: 117 - 118):

1. Clúster resultante de las tres primeras notas de una escala menor (clúster de tercera menor).
2. Clúster resultante de las tres primeras notas de una escala mayor (clúster de tercera mayor).
3. Clúster resultante de las tres primeras notas de una escala cromática (clúster de segunda mayor).
4. Clúster resultante de las tres primeras notas de una escala frigia (clúster de tercera menor).

Estas cuatro categorías se agrupan según lo deseado por el compositor y se pueden combinar con otros sistemas armónicos, sin embargo, contrario a lo que escribe Arciuli o Wilfrid Mellers en *Music in a New Found Land* (1975) de Cowell, al compositor no le interesa únicamente el efectismo percusivo en sus clústeres. De hecho, Cowell considera que un oído sensible sería capaz de familiarizarse con los clústeres, debido a que los armónicos de las triadas de acordes usuales en la música de escuela forman los mismos clústeres que él plantea.

Cowell exige una gran habilidad auditiva a su oyente, puesto que pretende que su oído distinga la disposición de segundas mayores y menores de sus clústeres (Cowell 2000: 119 - 120). De hecho, el compositor parece mucho más interesado en los clústeres grandes que en los pequeños -por eso sus composiciones para piano en donde usa los antebrazos para conseguirlos- puesto que los grandes dan más posibilidades compositivas, y debido a lo último, ciertamente prefiere a la orquesta más que el piano para su uso.

La teoría armónica y de contrapunto, usuales en la práctica común, para Cowell, puede usarse con sus clústeres de tamaño fijo o cambiante, así como nuevos procedimientos, como la sustracción interválica de grandes acordes, o en el presente caso de clústeres (Cowell 2000: 130 - 132). Sin embargo, una ligación más directa con el Movimiento Futurista es la escritura de ellos, puesto que Cowell plantea su escritura en bloque (Cowell 2000: 127), cosa innovadora

para aquella época y que trasciende de la escritura de acordes convencional. Además, Cowell plantea dos maneras melódicas para el uso de los clústeres, un paralelismo melódico en el que los extremos del clúster no cambian, y otra en que por el contrario sí cambian. En su escritura pianística es mucho más usual la primera manera, puesto que es más sencilla para la técnica del instrumento (Cowell 2000: 124).

2. SEGUNDA PARTE

En Estados Unidos la vanguardia estaba en contra del imperante estilo musical conservador en el país, y en el caso de los futuristas: (1) Ornstein fue criticado por sus experimentos musicales juveniles, (2) Antheil, por su parte, titula su autobiografía como *Bad Boy of Music*, en referencia a los mismos problemas en los inicios de su vida artística, y (3) Cowell, con conciertos de solista no considerados si quiera música. Como ellos, justamente también hubo otros *bad boys* y *bad girls* todavía menos conocidos, y que posiblemente no contaron con la ayuda que Martin Hanson o Ives tuvieron con los compositores/pianistas que estudio en mi tesis. Ello ciertamente está ligado a los primeros años del Movimiento Futurista y sus manifiestos a favor de la renovación de la música en Italia y en Europa.

El Futurismo de Italia pudo tener elementos violentos que no son los propios a representar en esta tesis. Sin embargo, hoy, en cuanto a interpretación, el estudio diario del pianista usualmente recae en el teclado, y, por ejemplo, sigue sin evaluar a fondo lo que hay dentro del instrumento que se toca, al menos de una manera artística como la futurista. Lo anterior, es un hecho que ha tenido acogimiento en la escuela musical en muchas ocasiones. En cambio, el ruidismo de Cowell, Ornstein y Antheil que requiere estudio también, que reposiciona al intérprete y al instrumento, y expande la gama de gestos pianísticos, a mí parecer, merece la misma bienvenida en los repertorios de la escuela.

Mis interpretaciones al piano se centrarán en el siguiente repertorio, procurando el contraste entre las piezas, como también el contraste de las propuestas sonoras del movimiento con otros estilos que los mismos compositores/pianistas usaron. El repertorio está organizado de tal manera que las últimas piezas de cada músico reflejan más la vanguardia futurista, mientras que las primeras tienen un estilo más contrastante con el movimiento:

1. Ornstein:

Chorale S121

Piezas op. 5 (1918): *Serenade, Scherzino*

In the Country S063 (1924): *The Gypsy Lament, The Old Dungeon, A Fairy Dance, The Cathedral Bells and the Choir, The Merry-Go-Round*

An Allegory S007a (1990)

The Cathedral op. 37 n. 2 S073 (1916)

Preludes op. 20 S057 (1914): Andantino, Moderato

Suicide in an Airplane S006

2. Antheil:

Berceuse for Thomas Montgomery Newman (1955)

Little Shimmy (1923)

Sonatina (Death of the Machines) (1922)

Piano Sonata n. 4 Jazz W 43 (1922)

Piano Sonata n. 2 The Airplane W 40 (1931): To be played as fast as possible, Andante moderato

3. Cowell:

Two Woofs HC 451 (1947): Allegretto, Allegro

Fabric HC 307 (1922)

The Snows of Fujiyama HC 395 (1924)

Exultation HC 328 (1921)

Aeolian Harp HC 370 (1923)

Sinister Resonance HC 462 (1940)

The Banshee HC 405 (1925)

Duración: Aproximadamente 40 minutos, [enlace](#), (consulta: 16 de diciembre de 2020).

Resulta extraño que el Futurismo y sus *noise-tuners* pasen desapercibidos hoy en la escuela y el Futurismo se conciba de una manera diferente a lo que el Movimiento Futurista fue en Italia, es decir, un fiero contradictor en esencia de las instituciones académicas. No es futurista, en el sentido dado en esta tesis, la percepción de Elie sobre el uso de la tecnología. Por ejemplo, lo que Elie menciona sobre el uso de la grabación de la música, ciertamente ayudó a Stokowski a concebir la ópera *La fábula de Orfeo* de Claudio Monteverdi en una obra de arte total⁷⁷ (Elie 2012: 246), lo que responde a un tipo de *futurismo* (del siglo XIX, Wagneriano), aquel que mantiene al espectador estupefacto e inmóvil. Como se dijo en la Introducción, el Futurismo de inicios del siglo XX difiere profundamente de la apoteosis y seriedad del Romanticismo.

Si bien la obra de arte total es una referencia importante y académica sobre un arte apenas coincidente con el Futurismo en algunos puntos, y que lo anticipó. Según Russolo, el interés del Futurismo recae en el ruidismo que puede provenir de la maquinaria de su época. Además, para él, con el tiempo se iba a incrementar el número de máquinas para el uso del Futurismo, proyectando el movimiento hacia nuestros días. En sus propias palabras:

⁷⁷ A la manera acuñada a Wagner sobre la unión de las artes.

“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” (Russolo 1913: 14).

La segunda parte de esta tesis hablará sobre mi propuesta de cómo tocar la música para piano solo, que he descrito teóricamente según el Movimiento Futurista italiano en la primera parte, viendo el piano como un *noise-tuner* futurista más. Los términos que usaré en el presente capítulo se relacionan con la problemática de tocar las partituras que Ornstein, Cowell y Antheil compusieron, a mi entender, en relación estilística con el Futurismo y que en algunos casos también tocaron como intérpretes⁷⁸. Por esa razón, también hablaré sobre las grabaciones antiguas, así como pianistas de nuestros días interesados en este tipo de repertorio. Además, intentaré exponer la amplia variedad de interpretaciones que esta música puede lograr, las diversas maneras de tocar y los efectos de ruido del repertorio futurista para piano, teniendo en cuenta el factor melódico como base para construir una interpretación.

A continuación, voy a dar un ejemplo de mi proceder interpretativo de acuerdo con una obra futurista y a partir de grabaciones seleccionadas, lo que puede replicarse con las otras obras de mi repertorio y que evidencia sobre todo la flexibilidad que se puede tener con este tipo de partituras.

2.1. Modelo de trabajo interpretativo

La *Sonatina (Death of the Machines)* se trata de una pequeña obra para piano de Antheil de cuatro movimientos, y existen tres versiones bastante accesibles que puedo escoger para plantear una comparativa que pueda guiarme para una posterior interpretación. Las grabaciones son:

Becker, Markus (2005) “Death of machines” en *George Antheil Piano Concertos 1 & 2, A Jazz Symphony, Jazz Sonata* (CD) Alemania: cpo, (n. 9).

Henck, Herbert (2001) “Sonatina (Death Of The Machines)” en *Piano Music Conlon Nancarrow George Antheil* (CD). Alemania: ECM Records, (nn. 11 – 14).

Schleiermacher Steffen (1999) “Sonatina Death Of The Machines” en *Music At The Bauhaus* (CD). Alemania: Musikproduktion Dabringhaus Und Grimm, (n. 25).

⁷⁸ La mayoría de estas músicas son obras de juventud.

Las indicaciones de la parte muestran una obra que empieza en un tempo *moderato* y que acelera conforme pasan los movimientos hasta su recapitulación al final de la obra, en donde se retoma el primer tiempo. La partitura que poseo es la siguiente: Antheil, George (1990) “Sonatina (Death of the Machines)” en *Piano Album*. Estados Unidos: G. Schirmer, Inc., (pp. 6 - 9).

2.1.1. Ediciones de partituras

La grabación de Markus Becker y de Steffen Schleiermacher son bastante distintas entre sí, pero ambas coinciden en una ejecución diferente de las notas del compás ocho del cuarto movimiento de la obra (ver Ilustración 34):

Ilustración 34: Coincidencias de interpretación de Markus Becker y Steffen Schleiermacher

Anotaciones propias en rojo.

The image displays two systems of a piano score. The first system, starting at measure 4, shows a complex rhythmic texture with many beamed notes in both hands. The second system, starting at measure 8, shows a similar texture. A red annotation 'Aquí tocan igual que el compás 5' is placed below the first staff of the second system. A 'very f' dynamic marking is placed below the second staff of the second system. A tempo change to 3/4 is indicated above the first staff of the second system.

Sonatina – Death of the Machines
 By George Antheil
 Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 Used by permission.

Esta sonatina también es conocida como tercera sonata, nombre que aparece tanto en la grabación de Schleiermacher y Becker, pero no en la parte consultada. Este hecho hace pensar

que existe otra edición justamente con estas notas y ese nombre. Sin embargo, no se ha encontrado dentro de esta investigación ninguna edición alterna publicada con aquel nombre. Parece que los dos pianistas coincidieron de esa manera en su lectura.

2.1.2. Fragmentación

Las versiones consultadas son fuertemente contrastantes entre sí, de hecho, la más alejada de las demás es la del pianista Henck, que, si bien su interpretación es bastante correspondiente con la partitura referida en cuanto las notas de la edición mencionada, dispone la pieza en la grabación en cuatro partes separadas (por movimiento), cosa que no aparece en las otras dos grabaciones. La partitura no habla en ningún momento de unir los movimientos, solamente la edición aconseja que el inicio de cada uno en *accelerando* coincida en tempo con el final del anterior (ver Ilustración 35). Becker, por su lado, une cada tiempo, mientras que Schleiermacher une los tres primeros movimientos, proponiendo una pequeña respiración para atacar el final.

Ilustración 35: *Accelerandi*

Anotaciones propias en rojo.

The musical score for Illustration 35: *Accelerandi* is presented in a grand staff format. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a dynamic marking of *sfz*. The first measure contains a quarter note G4 and a half note chord of Bb4 and D5. The second measure has a key signature change to two flats (Bb major) and a dynamic marking of *p*; it features a quarter note Bb4, a quarter note D5, and a half note chord of F5 and Ab5. The third measure has a dynamic marking of *p* and contains a quarter note Bb4, a quarter note D5, and a half note chord of F5 and Ab5. The fourth measure has a key signature change to one flat (F major) and a dynamic marking of *sfz*; it contains a quarter note G4 and a half note chord of Bb4 and D5. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

(continuación de la Ilustración 35)

Accelerando *

* These *accelerandi* should be paced so that the beginning of each movement matches the end tempo of the previous movement. — Ed.

Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.1.3. Pulsación libre

La indicación de tempo es *moderato*, sin embargo, no hay una indicación de metrónomo en la edición referida. El tempo escogido por Henck al inicio es bastante más rápido que las otras versiones, es quizá por esta velocidad que falla una de las octavas del último movimiento al tocar mi en vez de re en la última corchea del compás 10 de la mano derecha. Además, adiciona un mi en octavas en el compás 11 (también de la mano derecha). Ahora, Henck probablemente para llevar este pasaje a su tempo usa el *glissando* de octavas al igual que Schleiermacher (mientras que Becker no), y como la música va en *accelerando* se supone que el cuarto movimiento debería ir todavía más rápido que la sonata entera. Sin embargo, Henck no lo hace así. Ciertamente, las semicorcheas del cuarto movimiento van notoriamente más lentas que las semicorcheas del primero, y el pianista lo hace adrede ya que cuando toca la recapitulación en *Tempo I*, vuelve a tocar las semicorcheas más rápido que en el inicio de este movimiento, y de la sonatina entera.

Henck, en mi opinión, hace lo anterior tomando la decisión (por fuera de la edición, y distintamente de las otras dos versiones) de hacer un *accelerando* para este cuarto movimiento. Por tal motivo toca las semicorcheas a un pulso menor que las corcheas del anterior movimiento, para ir cada vez más rápido hasta casi el compás catorce (haciendo el pasaje de las octavas un poco difuso). Schleiermacher, por su parte, también juega un poco con el tempo, pues su pulso en el segundo movimiento va algo más lento que en el anterior, y luego lo toma más libremente al salir de las notas largas. Al final del tercer movimiento, a partir del compás 11, Schleiermacher plantea un pequeño *accelerando* por fuera de lo indicado en la parte (cosa que comparten los tres pianistas).

Ahora, el *Tempo I* de Henck va más rápido de lo que empezó, y eso se hace notorio en el *glissando* del final que resulta sumamente precipitado. En general, en su versión se toma varias libertades rítmicas, por ejemplo, el diecillo del compás 3 del segundo movimiento, así como su quintillo en el compás 6. Schleiermacher, por su parte, también suele apresurar los finales del último y tercer movimiento, pero ciertamente es más justo con las asimetrías.

2.1.4. Pulsación controlada

Teniendo en cuenta las propuestas de tempo, en la versión de Becker se piensa más en un metrónomo estable. Es decir, mientras Henck varía de pulso en mitad de movimientos y acorta las duraciones (por fuera de las indicaciones de la edición), Becker aprovecha los ritmos largos para mostrar las sonoridades armónicas que el compositor escribió en esta obra, así como para proponer articulaciones (sobre todo *staccati* y *tenuti*), fuera de la partitura, y un poco distintos a lo propuesto por Schleiermacher (que también lo hace, pero en menor medida). Un caso concreto en el inicio del tercer tiempo, y en el compás 9 hacia el final del movimiento, Schleiermacher y Henck prefieren *legato*, mientras que Becker un *tenuto* controlado por un tempo más lento, bastante incisivo.

En la versión de Becker también hay cautela con los *accelerandi*, siendo casi imperceptibles en los tres primeros movimientos. Pero, para el tempo del cuarto movimiento el pianista es sustancialmente más rápido que el pulso del movimiento anterior, con un poco de *precipitato*, y más moderado en comparación con las versiones de Henck y de Schleiermacher. El *Tempo I* de Becker hacia el final se siente casi en *rallentando*.

2.1.5. Articulación y pedal

Becker, para empezar, toca de manera punzante en comparación a las otras dos versiones, ambas manos en dinámica *forte*. Schleiermacher, por su parte, plantea ligereza (en *staccato* la izquierda) al igual que Henck, quitando un poco los silencios escritos para aumentar la disonancia de la quinta sol-re (en la mano derecha) sobre la escala pentatónica de teclas negras al final del primer compás, y el primer tiempo del tercer compás (ver Ilustración 36). Aquí el uso del pedal derecho es más corto que el usado por Henck, algo más cercano a la versión de Schleiermacher. Lo anterior es bastante notorio pues en el inicio de la sonatina Henck lo usa más, al contrario que Becker (que no llega a ser seco del todo) y asemejándose a Schleiermacher. Cabe anotar que la edición no tiene pedales indicados ni sugeridos.

Ilustración 36: Tocado por fuera de la partitura

Anotaciones propias en rojo.

(1922)

Moderato

f sempre

Prolongación de la quinta sol-re sin silencios en la mano derecha

Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.1.6. Precisión con la partitura

Schleiermacher es muy justo con las indicaciones del compositor, pero falla bastante en la notación. Es decir, en el compás 2 del segundo movimiento en la mano derecha, en vez de tocar dos la bemol (en el primer y tercer tiempo) toca la natural para el segundo. También, en el compás 9 del tercer movimiento, en la mano derecha toca: mi bemol, mi bemol, mi natural (notas más agudas de la mano derecha en el primer, segundo y tercer tiempo) en vez de: mi natural, mi bemol, mi bemol, como aparece en la partitura.

En mi opinión, a pesar de que en las otras versiones se falle menos en cuestión de notas, Schleiermacher se ajusta más a lo poco estipulado por la partitura en cuanto a articulaciones y dinámicas, incluso, es preciso con el primer adorno escrito (compás doce del primer tiempo). Ahora, ninguno de los tres pianistas es claro con el tocado del compás 15, en el último movimiento.

2.2. Efectos de ruido en el piano

Los diferentes efectos de ruido⁷⁹ en el piano de la música futurista de Ornstein, Cowell y Antheil se pueden ordenar en las siguientes categorías, demostrando las diferentes disonancias y efectos (en el teclado y en las cuerdas), *glissandi* (en el teclado y en las cuerdas), *pizzicati* (en las cuerdas) y otras técnicas ruidísticas, con sus respectivas subcategorías. Algunas de estas categorías se pueden combinar con efectos bien conocidos o adornos en la música para piano, como lo son los trinos o los trémolos, así como con melodías. Además, algunos de los siguientes efectos no están propiamente escritos en la partitura, sino que son propuestos por mí, de acuerdo con los diferentes consejos recibidos por mi orientación doctoral de la Universidad de Aveiro. Por ejemplo, las distintas maneras de utilizar los pedales del piano (vagamente indicados en varias de las partituras, como se vio anteriormente) siguen un criterio de oído, procurando apoyar el ruidismo estilístico del Futurismo.

⁷⁹ Muchas de estas maneras de tocar el instrumento se consideran como técnicas extendidas, o incluso piano preparado. Si bien todavía hay alguna novedad en estas maneras de tocar, es cierto que esta experimentación pianística lleva casi un siglo de trabajo, por lo que para ojos de hoy estas técnicas son bastante usuales. Es por ello por lo que prefiero usar términos menos generalizantes en esta tesis y relacionados con el ruidismo y los compositores a tratar.

2.2.1. Sobre el teclado

Las primeras disonancias, efectos, clústeres o el primer *glissando* no fueron futuristas. Incluso la música del siglo XIX tiene sus ejemplos en su repertorio y literatura de piano y orquesta, por ejemplo. Sin embargo, la experimentación y la nueva escritura de esos efectos a la manera del Movimiento Futurista son bastante originales en su tiempo.

Existen diversas formas de atacar el teclado para lograr el sonido ruidoso que procura este tipo de repertorio, desde tocar una sola tecla hasta los complejos acordes y diversos efectos (ver Ilustración 37) que Ornstein, Cowell y Antheil proponen en sus partituras.

Ilustración 37: Doble *glissando* en *À la Chinoise* de Ornstein



Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 15 de septiembre de 2020).

2.2.1.1. Varios dedos sobre una tecla

Una manera de tocar el teclado, simple pero efectiva⁸⁰, que puede funcionar para lograr las frecuentes sonoridades golpeadas de este tipo de repertorio, sobre solo una nota (ver Ilustración 38), es usar varios dedos de la mano sobre la misma tecla, en la misma postura de clúster que recomienda Ornstein para su tocado (con el arco de la mano en alto). Inclusive, este tipo de tocado se puede usar en otro tipo de dinámicas más suaves, pero logrando una sonoridad más punzante.

⁸⁰ Técnica que en definitiva no es invención del Movimiento Futurista.

Ilustración 38: Varios dedos sobre una misma tecla

Anotaciones propias en rojo.

The image shows a musical score for the piece 'Death of the Machines' by George Antheil. It features a complex passage with multiple notes on the same key. Red annotations indicate 'Dedos 3 y 2 juntos' and '3 sobre 2'.

Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.2.1.2. Clústeres y otras disonancias con los dedos

Cuando el clúster tiene solo cinco notas, Ornstein recomienda parar los dedos y tener el arco de la mano en alto (ver Ilustración 39). Pero, de hecho, el compositor escribe muchas veces clústeres de seis notas con una mano, usando el pulgar para tocar dos notas. En mi opinión, mantener la forma de la mano de esa manera es difícil con seis notas por mano. Por esa razón es mejor -al tocar disonancias como acordes, intervalos disjuntos, e incluso los acordes de seis notas- poner los dedos planos (Ornstein 1916), como recomienda Ornstein en la siguiente Ilustración.

Ilustración 39: Técnica de Ornstein en *The Cathedral*

Anotaciones propias en colores (rojo y azul).

The image shows a musical score for the piece 'The Cathedral' by George Antheil. It features a complex passage with multiple notes on the same key. Red and blue annotations highlight specific techniques.

6. The four thirty-seconds should be treated in a hurried and shrieking manner with great pressure, relapsing finally into the quarter chord which should be

played with flat fingers. While the chord should produce a hollow effect it should nevertheless be played with a certain amount of tenderness.

(continuación de la Ilustración 39)

The image shows a musical score for piano, measures 13 through 18. Measure 13 is marked 'Molto appassionato' and 'ff'. Measures 16-18 are marked 'Molto lento'. The score shows complex chordal textures with multiple accidentals and dynamic markings like 'pp', 'mf', and 'ff'. There are also some performance instructions in the text below the score.

10. Ascending with terrible, deliberate fierceness, this measure should rise up into a wild shriek. For the third chord, the left hand plays above the right.

11. Play this very hurriedly with a tremendous clanging sound, almost as though two blocks of steel were clashing into each other.

12. The left hand begins the chord very softly and caressingly. A gradual crescendo and a generally hurried movement is worked up into the leading measure. Be sure to play the first two notes in right hand (E-F) with the thumb, as the subsequent climax (13) is dependent upon such a start.

13. Here everything becomes confusion, all matter seems to decompose, and nothing but an empty void of atmosphere remains. Right-hand fingering: F with thumb, F sharp with second, G third, G sharp fourth and A, fifth finger. To play this chord, fingers must be held absolutely straight and the arch of the hand very high. Left-hand fingering for first chord: G fifth, A sharp third, B second finger, and D and E thumb. For second chord: D sharp fifth, G sharp fourth, B flat third, C second finger and D and E with the thumb.

Ornstein, Leo (2006) *Scores*. Woodside: Poon Hill Press, enlace, (consulta: 15 de septiembre de 2020).

2.2.1.3. Clústeres de adornos e intervallos

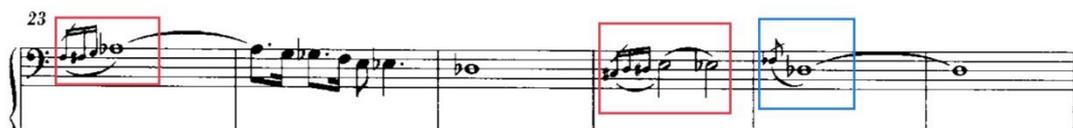
Aprovechando que los trinos, mordentes, grupetos y demás adornos similares generalmente son compuestos de sucesiones de notas conjuntas, a mi criterio es posible tocarlos a manera de clúster para lograr una sonoridad ruidística en la *performance*⁸¹ (ver Ilustración 40). Para su ejecución se puede usar el arco de la mano en alto si se tratan de adornos de interválicas menores o iguales que la quinta, así como los dedos planos para interválicas más grandes recostando el

⁸¹ Dentro de este capítulo, la palabra *performance* y la palabra interpretación pueden funcionar como sinónimos. Sin embargo, *performance* es un término que me resulta mucho más abarcador que el término interpretación, reservado para el acto de tocar obras que no son propias. Como el Futurismo fue un arte que buscó englobar varias expresiones artísticas, pienso que el término *performance* puede ser mejor para este trabajo.

pulgar (en adornos similares a trémolos o arpeggios). La composición del clúster, por su parte, puede ser hecha mediante un criterio de oído, rellenando los intervalos con las disonancias deseadas.

Ilustración 40: Clústeres no escritos

Tocar a manera de clúster en el recuadro rojo y rellenar con disonancias en el recuadro azul (todo sobre el primer tiempo del compás).



Little Shimmy

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.2.1.4. Clústeres con el puño

La técnica para este tipo de piezas evoca un ataque puramente percusivo para la música de Antheil, como lo afirma Hannah Leland⁸² en la siguiente cita:

“El estilo musical de Antheil durante sus primeros años en París rápidamente se desarrolló partiendo de sus primeras piezas para piano como *Airplane Sonata* y *Sonata Savage*. Estas obras tempranas llevan la semilla de las composiciones de Antheil desde 1923 hasta 1926, incluyendo las sonatas para violín y *Ballet Mécanique*. La música de Antheil convirtió el piano en una batería y, en las sonatas, al violín en un instrumento violento y estridente...” (Leland 2015: 99). Traducción propia.

Pero, este efecto no solo se restringe a la dinámica *forte* o al tratamiento rudo del instrumento, en cambio, existen muchos ataques y una gran diversidad en cuanto a dinámica que se puede lograr con el puño en el teclado. Un ejemplo de una pieza que puede tener este último efecto es la *Sonata savage* de Antheil, en la p. 9, en la indicación *sotto voce (with fist)* de la siguiente edición: Antheil, George (1922a) *Sonata savage*. Nueva York: Antheil Press.

Además, al inicio de la página citada de la sonata, si se puede encontrar el tocado ruidista del instrumento sobre el teclado, acompañado por técnicas inusuales al piano que deberían resultar en nuevas tímbricas instrumentales.

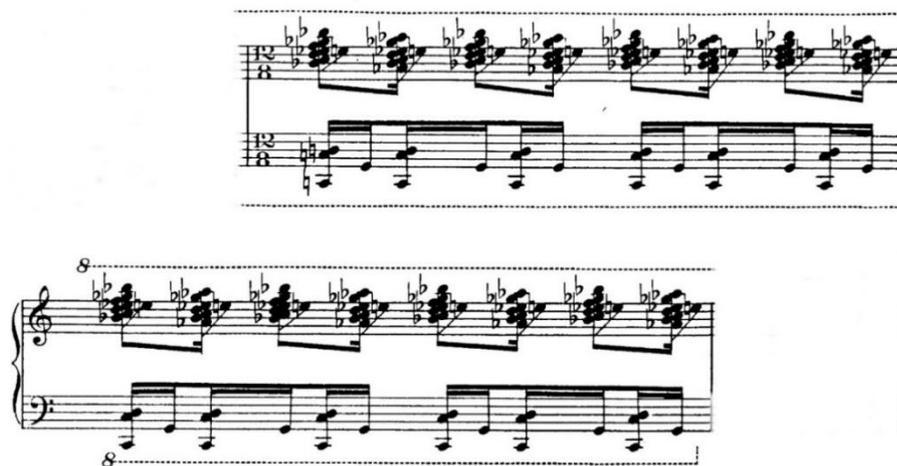
⁸² La autora en su tesis habla de la relación entre las sonatas para violín de Antheil con el violín netamente popular y tradicional *fiddle*.

Guy Livingston, en este caso es una gran referencia, con interpretaciones bastante libres sobre la música para piano de Antheil y que fundamentan mi tocado para la *Sonatina (Death of the Machines)*, así como en las maneras de atacar el teclado, con los dedos y con la palma de la mano de la *Sonata n. 2* de Antheil. Las indicaciones de la partitura, los *tempi* (también propuestos por el pianista), ilustran una interpretación bastante relacionada con el Futurismo. A mi parecer, la riqueza del timbre en estas grabaciones, en definitiva, se encuentra tanto en las especificaciones sobre las diversas formas de tocar las disonancias al piano, como en el uso del pedal derecho propuesto por el intérprete. En: [enlace](#), 2:59, (consulta: 15 de septiembre de 2020), hay una muy buena interpretación de tipo efectista y netamente ruidista.

2.2.1.5. Clústeres con la palma entera

Este tipo de tocado está relacionado con el modo ya explicado de los dedos planos que Ornstein recomienda para los acordes de intervalos disjuntos. La *Sonata n. 2* de Antheil, a mi parecer, es un buen ejemplo en el uso de esta técnica (ver Ilustración 41).

Ilustración 41: Clústeres de palma entera en la *Second Sonata* de Antheil



Airplane Sonata
 By George Antheil
 Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.
 Used by permission.

2.2.1.6. Clústeres con el antebrazo

Ciertamente la diversidad interpretativa del Futurismo se ejemplifica bien en piezas que conjugan diversas métricas como *Exultation* de Cowell, y que además muestra la escritura innovadora del clúster del compositor norteamericano, así como su ejecución (Middleton 2017: 74). Cowell se destaca por el uso de los brazos en el teclado, y cabe anotar que el compositor técnicamente nunca menciona la manera de posicionar el brazo, pues si bien hay clústeres escritos a manera de acompañamiento melódico, hay otros que conforman en sí mismos una melodía, lo que requiere una diferencia en el tocado. En interpretación, este es otro tipo de técnica relacionada con la percusión, porque la reverberación de la gran cantidad de notas que se pueden tocar con el antebrazo se asemeja a una vibración de frecuencias indeterminadas (a la manera de un gong). No obstante, Wilfrid Mellers intenta relacionar este tipo de música con la música de Debussy y su Impresionismo. Es importante afirmar aquí que, a pesar del reconocimiento de las técnicas pictóricas del Impresionismo, el Futurismo atacaba también el Impresionismo y usaba su nombre de manera peyorativa, pues dentro del Futurismo se consideraba esa expresión artística como superficial, por lo que, para esta tesis, no se tendrán en cuenta dichos comentarios de Mellers.

Para diferenciar un clúster melódico, de un clúster que acompaña a una melodía, me parece importante atacar el clúster melódico con una parte del brazo más dura, con los dedos de la mano apuntando hacia las notas melódicas. Mientras que el otro puede tocarse con una parte blanda del brazo y girando la muñeca de tal manera que los dedos no toquen el teclado. Mellers explica bien la tímbrica que esta pieza requiere, el autor lo comenta de la siguiente manera en *Music in a New Found Land*:

“El experimento consiste en los clústeres, tocados con el puño o el antebrazo en los registros bajos del piano, rodeando una melodía en medio de una misteriosa reverberación parecida a los gongs orientales”. (Mellers 1975: 150). Traducción propia.

Durante toda la obra se puede ver un ejemplo de esta técnica, así como la escritura en bloque del clúster de Cowell. Aquí los clústeres de octava se tocan con la mano estirada, mientras que los de doble octava con el antebrazo. Ver la edición: Cowell, Henry (1927) *The Snows of Fujiyama*. Nueva York: Associated Music Publishers.

2.2.2. Disonancias sobre las cuerdas

Para esta categoría es importante citar una de las piezas más importantes de Cowell: *The Banshee*. En sus ataques se pueden observar muchos efectos para el piano, por lo que esta obra puede ejemplificar de una buena manera mi presente esquema de efectos de ruido en el instrumento.

2.2.2.1. Barrido sobre una cuerda

En *The Banshee*, este tipo de tocado se puede hacer con dos ataques, barriendo con la yema del dedo (B en la partitura) o barriendo con la uña (F en la partitura), y con la combinación de los dos ataques (G en la partitura) con las dos manos (ver Ilustración 42). En mi interpretación, yo toco con el tercer dedo de ambas manos, y hago el barrido desde mi cuerpo hacia el final de la cuerda en el clavijero.

Ilustración 42: Barrido sobre una cuerda

Tempo Rubato

The illustration shows three systems of musical notation for a string instrument, likely a piano. Each system consists of a single staff with a bass clef and a 2/2 time signature. The notation includes various attack techniques indicated by slanted lines and specific notes circled in letters (A, B, C, D, E, F, G).
 - The first system starts with a circled 'A' and a circled 'B'. It includes markings for 'pp' (pianissimo) and 'rit.' (ritardando).
 - The second system includes a circled 'B', a circled 'C', a circled 'D', and a circled 'E'. It features 'pizz.' (pizzicato), 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo) markings.
 - The third system includes a circled 'E', a circled 'F', and a circled 'G'. It has 'f' (forte) and 'a tempo' markings.
 The notation also includes 'r.h.' (right hand) and 'l.h.' (left hand) labels, as well as 'nail' indicating a nail attack.

The Banshee

By Henry Cowell

Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

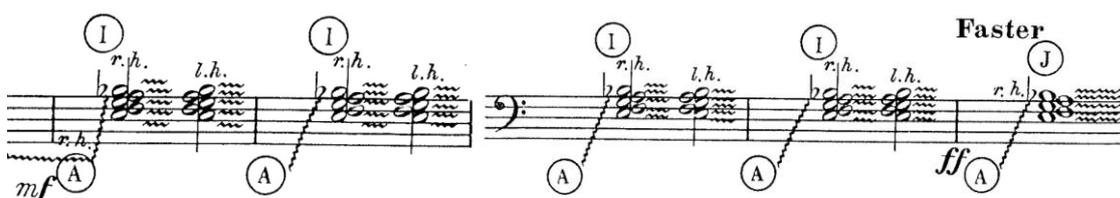
Es importante mencionar que las notas principales que suenan con estos ataques no corresponden a las notas escritas en la partitura. Entonces, para lograr las notas escritas, al final del barrido es posible tocar la cuerda con el dedo directamente en ambos casos (con las yemas

o con las uñas de los dedos). Las siguientes dos subcategorías están relacionadas con la presente categoría a través de los dos primeros ataques mencionados.

2.2.2.2. Clústeres sobre las cuerdas

En *The Banshee* hay generalmente cinco grupos de notas por mano (ver Ilustración 43). Al igual que la subcategoría anterior, el sonido de barrido no corresponde con las notas de la partitura, por lo que es posible tocar las cuerdas al finalizar el barrido en ambos casos de ataque (con las uñas y con la yema del dedo) usando el impulso de los brazos dentro del piano (y dejando las cuerdas libres en vibración hacia el final). La misma técnica es posible en el caso de los clústeres de diez notas, para tocar tanto el ataque sugerido por Cowell como las notas reales escritas en la partitura.

Ilustración 43: El clúster sobre las cuerdas en *The Banshee*



The Banshee

By Henry Cowell

Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Sin embargo, en acordes escritos de tres notas, en el caso del barrido con la yema del dedo de estos acordes, es mejor no usar el pulgar porque la uña de este dedo podría tocar la cuerda, cambiando el timbre propio de las yemas de los dedos.

2.2.3. *Glissandi* sobre el teclado y sobre las cuerdas

Para estas piezas no se requiere un cambio de afinación que involucre el clavijero del instrumento, por lo que aquí, el término *glissando* se refiere al hecho meramente técnico de deslizarse sobre el teclado. En mi interpretación, mayormente yo hago los *glissandi* de una nota con el pulgar. Es importante comenzar y terminar este efecto en las notas indicadas por el compositor en la partitura para su sonoridad. En ciertos casos, es posible usar las dos manos

para realizar la longitud de los *glissandi* con más facilidad, como por ejemplo en el *glissando* de la *Jazz Sonata* (al final del último sistema, p. 3) o en la *Sonatina (Death of the Machines)* como se ve en la Ilustración 44.

Ilustración 44: *Glissando* (1) escrito y (2) no escrito en la partitura

Anotaciones propias en rojo.

1

2

Sonatina – Death of the Machines

By George Antheil

Copyright © 1990 by G. Schirmer, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Si bien este tipo de tocado puede verse en otra música al piano no futurista, es importante recalcar que el *glissando* dentro del futurismo es de lejos un simple adorno, tal cual se ha usado en la academia en su momento. El Futurismo era contradictor de la fragmentación propia del sistema de afinación y de su escritura occidental, Chessa lo afirma de la siguiente manera:

“La música creada de acuerdo con un sistema discontinuo como lo es el sistema temperado puede, en opinión de Russolo, solo ofrecer un retrato superficial de la naturaleza. El arte de los ruidos, por otro lado, vive en un espacio de tono continuo y, por lo tanto, puede evitar imitaciones superficiales e impresionistas. Cuando el ruido se entona enarmónicamente y cambia de tono continuamente, se espiritualiza y subyuga como materia prima de un proceso compositivo controlado por los espíritus conjurados por el artista, un proceso que domina, transforma, modela y recrea”. (Chessa 2012: 147). Traducción propia.

Resulta decisivo proponer *glissandi* por fuera de lo expuesto en la partitura, e inclusive aprovechando el tempo rápido de varias de las piezas de este repertorio, pues como se dijo anteriormente, la fragmentación de la afinación temperada y del ritmo de la escritura musical occidental es bastante contraria a los fundamentos futuristas, por lo que incluir *glissandi* en algunos pasajes puede resultar muy conveniente.

Ahora, una pieza característica de *glissandi* sobre las cuerdas es también *The Banshee* de Cowell, hay varias maneras para hacer ese efecto escrito en la partitura en las letras A, C, H y L de la partitura referida. Es importante afirmar que todos los *glissandi* están acompañando a la melodía principal (escrita en blancas en los seis primeros compases de la Ilustración 42, por ejemplo), tocada por el barrido y el *pizzicato* en las cuerdas. Por lo tanto, yo prefiero tocar los *glissandi* en un segundo plano resaltando siempre la melodía, tal como es la propuesta interpretativa de esta tesis.

2.2.4. *Pizzicati*

En este punto compendio otro tipo de técnica en el repertorio de esta investigación: el *pizzicato*. Para las técnicas siguientes, por ejemplo, el pianista debe pararse frente al piano y pulsar directamente con los dedos las cuerdas, así como tocar el teclado con una mano y, dejando presionadas las teclas (levantando los apagadores, sin sonido) ejecutar las cuerdas con la otra mano en el interior del instrumento.

2.2.4.1. *Pizzicato* en las cuerdas

Una importante obra de Cowell que involucra este tipo de técnica es *Aeolian Harp*. Aquí, la técnica *pizzicato* se ejecuta junto con el pedal derecho (o con el pedal central, si es necesario seleccionar algunas notas en vibración en el teclado) y puede tocarse lejos o cerca de las clavijas de afinación, como se indica en la partitura. Todos los arpeggios en *pizzicato* van hacia la derecha en el registro del piano, comenzando siempre en un registro bajo. Por lo anterior, yo prefiero tocar con el segundo dedo de la mano izquierda (y si la nota a pulsar tiene más de dos cuerdas, yo elijo tocar la cuerda del lado derecho) girando un poco mi brazo para ir hacia las notas altas. En mi interpretación termino las últimas notas del arpeggio con la mano derecha (ver Ilustración 45).

Ilustración 45: *Pizzicato* directo en las cuerdas

Anotaciones propias en rojo.



Aeolian Harp

By Henry Cowell

Copyright © 1930 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.2.4.2. *Pizzicato* en notas seleccionadas en el teclado

En la subcategoría anterior es necesario utilizar los pedales del piano para dejar vibrar las notas, pero aquí, la selección de las notas en vibración se realiza con la otra mano en el teclado, presionando las teclas sin sonido. En mi interpretación, yo toco *Aeolian Harp* con la mano derecha en el teclado y la mano izquierda en las cuerdas (ver Ilustración 46), y reservo el barrido para la mano izquierda -con el tercer dedo- solamente en el rango de las notas presionadas en el teclado. Con lo anterior es posible lograr el tempo que Cowell hizo en su grabación en *Henry Cowell Piano Music*, a mi parecer.

(continuación de la Ilustración 47)



Sinister Resonance

By Henry Cowell

Copyright © 1940 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

2.3. El piano como *noise-tuner*

La patente de los *noise-tuners* está fechada en el 11 de enero de 1914. Ciertamente los *noise-tuners* se siguen construyendo hoy en día, y, de hecho, cercanamente hubo una exposición de *noise-tuners* en el Museo Colección Berardo de Lisboa⁸³, que constó de reconstrucciones de lo inventado por el futurista.

Lo anterior me adentra en la problemática de incluir el piano y su ejecución en mi investigación, pues mi trabajo intenta encontrar interpretativamente la sonoridad de los *noise-tuners* en la música para piano de Ornstein, Cowell y Antheil, para así poder interpretar su Futurismo. El piano también es un *noise-tuner* y para justificarlo me parece importante retomar para este capítulo los mencionados textos históricos futuristas: los manifiestos más importantes, así como el texto de Chessa que referencio en la bibliografía, para lograr una definición más precisa de lo que los *noise-tuners* son, pues fueron sobre todo aparatos misteriosos, rodeados de pensamientos de tipo artístico/teosófico.

Concretizando sobre la técnica de los *noise-tuners*, para Chessa, un punto importante era el *glissando* que eran capaces de ejecutar en relación con el continuo, es decir, dentro del Futurismo, la posibilidad de ir de una altura a otra sin la fragmentación de la notación de escuela y del temperamento (Chessa 2010: 147). Para Chessa, esa cualidad le daba un estatus mayor a su arte, al relacionarlo con la ideología de Leonardo da Vinci y de Aristóteles. En el Futurismo, por su lado, se pretende que no exista separación alguna entre los sonidos, sino una conexión entre ellos mediante un *glissando* enarmónico, lo cual además tenía un significado profundamente espiritual para los futuristas, en estrecha relación con la existencia del éter. Ahora, el éter era una creencia común a inicios de siglo XX sobre una sustancia vibratoria en los cuerpos y entre los cuerpos. Precisamente, aquel concepto y relación entre continuidad y *glissando* no lo encuentro

⁸³ En la página del museo se puede constatar la exposición en: [enlace](#), consulta: 4 de marzo de 2020.

en expresiones artísticas de nuestros días, ni desarrollado en trabajos investigativos sobre el ruidismo en la música y en el piano⁸⁴.

Los *noise-tuners* pueden parecer objetos rústicos en medio de una propaganda esotérica y ocultista. Fueron llamados como *reti di rumori* (redes de ruidos) y *spiralì di rumori* (espirales de ruidos) antes que *intonarumori* (entonadores de ruidos) por su creador. *Intonarumori* es un nombre popularizado, pero ambiguo (Piana 1995: 72), porque la idea de ellos no es de ninguna manera entonar, sino manipular. Boccioni, por su lado, al describir estos dispositivos y profundizar sobre el nombre *intonarumori* subrayaba su capacidad lírica al tratar el ruido, siendo el ruido una característica esencial de la vida moderna, pero para Russolo fueron más que instrumentos musicales, pues representan la alquimia futurista (Chessa 2012: 113 - 114). Es decir, objetos que ayudaban al artista -que también es un místico motivado por espíritus (según Russolo)- a crear vida.

A pesar de que el *noise-tuner* y los instrumentos convencionales pueden resultar contrastantes, para Mondrian lo importante es su producción ruidística (Piana 1995: 76), y esas mismas características las posee el piano, pues según Gould: "... ningún piano debe sentirse obligado a sonar como un piano" (Elie 2012: 269). A mi parecer, la anterior es una perspectiva interesante sobre la sonoridad procurada en esta tesis. Puedo afirmar que para tocar el repertorio de piano futurista de Ornstein, Cowell y Antheil es bastante útil concebir el piano como un *noise-tuner*, pues todas las técnicas no usuales, efectos y disonancias interválicas y rítmicas escritas por los tres compositores para piano tienden al ruidismo, y a los mismos objetivos que Russolo pretendió en sus experimentos, entre otras características de su escritura al piano.

Por ejemplo, en el caso de Antheil, ese gusto por las máquinas ruidosas, compartido por los futuristas en Italia, desarrolló su música disonante temprana y percutiva como lo es la *Jazz Sonata*, acompañada por muchos *glissandi* (de tipo futurista), como se ha visto. A propósito de la *Jazz Sonata*, Glenda Goss se refiere a ella de la siguiente manera:

"... la Sonata atestigua la fascinación de Antheil con las máquinas y las posibilidades que ellas sugieren para un lenguaje musical más disonante y percutivo". (Goss 1992: 478). Traducción propia.

En Ornstein, por su lado, solo sus inicios en la composición fueron futuristas en obras como: *Suicide in an Airplane* (notar la figura del avión, representativa del Futurismo) y *Wild Men's Dance*

⁸⁴ De hecho, el piano es un instrumento que solo puede sintetizar algunos aspectos claves de la música y del Futurismo. Indicaciones como *legato*, así como el *glissando* son expresiones que evidencian un tipo de tocado gestual, pero que idealmente no se logran del todo, de acuerdo con las posibilidades técnicas del instrumento.

(*Danse Sauvage*) de 1913 o *À la Chinoise* (1918), en donde se pueden encontrar notoriamente en notación tradicional las premisas ampliamente ruidísticas del movimiento (ver Ilustración 48). Por otro lado, las composiciones siguientes de Ornstein y Antheil tendrían en ocasiones recuerdos del sonido propio del movimiento, siendo, el resultado sonoro del Futurismo de EE. UU., una música ruidística, polirrítmica, politonal, eufórica, satírica y algo superficial, según Arciuli. A mi parecer, en ese sentido Antheil compuso su música futurista hasta su regreso de Europa en 1933, destacándose su *Ballet mécanique* (llena de efectos como *glissandi*) y *Sonate sauvage* (que involucra el puño del pianista), así como sus composiciones más breves como *Sonata "The Airplane"* de 1921 y la mencionada *Jazz Sonata* (también llamada *Sonata n. 4*) de 1922 (Goss 1992: 470 - 473).

Ilustración 48: Evidencias futuristas en (1) *Suicide in an Airplane*, (2) *Danse Sauvage* y (3) *À la Chinoise* de Ornstein

Anotaciones propias en rojo.

1

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a complex rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns and sixteenth rests, marked with a '6' below the first two measures.

Repetición rítmica futurista

2

Allegro Marcato

Two staves of music in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro Marcato'. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin. The lower staff features dense chordal textures and triplets, with a fortissimo (*sf*) dynamic marking at the end.

Clústeres

3

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with an '8' above the first measure. The lower staff has a sparse accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Carácter melodista

Two staves of music in 3/4 time. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with an '8' above the first measure. The lower staff continues the accompaniment with a melodic line.

(continuación de la Ilustración 48)

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The top system shows a complex, rhythmic melody in the treble clef with a 's' marking above it, and a bass line with long, sustained notes. The middle system features a similar treble melody, but the bass line is more active, with dynamic markings 'sf' and 'mp' and a 'L.H.' marking. The bottom system continues the treble melody and has a bass line with sustained notes. Red horizontal lines are drawn under the first and second systems.

Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 16 de septiembre de 2020).

Russolo hizo mucho énfasis en el uso de un conjunto o una orquesta de *noise-tuner* para las performances futuristas. Por lo que puedo afirmar que las posibilidades técnicas del piano revelan al instrumento como una orquesta en sí mismo, hecho que es ampliamente recordado y referenciado a lo largo de la historia del instrumento. Sin mencionar, además, que el caso de Antheil y su *Ballet mécanique* (entre muchas otras obras), ya nos asegura una aproximación de tipo orquestal, que puedo relacionar con la orquesta de ruidos de Russolo. A mi entender, los objetivos de Russolo en cuanto los *noise-tuners* se pueden resumir de dos maneras:

1. La concepción del arte como la fusión entre la naturaleza y la máquina.
2. La no limitación a la imitación de la realidad, sino a la combinación de sonidos opuestos, y a la creación siempre variada de ruidos, buscando una unidad.

Para concebir el arte futurista ninguno de los anteriores puntos debe ser obviado, así como para lograr la interpretación de música futurista. El artista humano es imprescindible para Russolo como para Cowell usando una parte mecánica, que para esta tesis es el piano, y la parte humana que es mi interpretación. Ahora, con los *noise-tuners* el caos del universo aparentemente

fragmentado y distante debe entenderse y sintetizarse como una unidad, representado en obras de contrapunto, forma y armonía complicada como, por ejemplo, *Three preludes* de Ornstein. La unidad dentro del Movimiento Futurista está estrechamente relacionada con la *forma unica* de Boccioni que desestima divisiones arbitrarias de la materia, en medio de su arraigada teosofía y espiritualidad, o que se pueden ver en las pinturas de Russolo. Estos preludios no tienen grabaciones disponibles, probablemente gracias a su escritura extravagante al piano. En mi opinión, la concepción futurista puede fundamentar y justificar las evidentes dificultades técnicas que puede presentar la interpretación de aquellos preludios.

Russolo desestimaba la división interválica, y sobre todo el temperamento occidental pues le parecía estático. Incluso, usar los microtonos del *noise-tuner* sin el *glissando* en medio resulta en el mismo dinamismo fragmentario usual en música compuesta según el temperamento occidental. Desde ahí se plantea la crítica al sistema de escritura por puntos, y, en cambio, se postula a la *line-note* (seguramente haciendo referencia a Aristóteles y la propiedad de continuidad de la línea geométrica) como una buena manera de escritura para la música futurista, es decir, la notación enarmónica. Si bien las notas del teclado son ciertamente discontinuas, es decir, se suelen afinar según el temperamento occidental y por lo tanto están sujetas también a representaciones superficiales e impresionistas para Russolo⁸⁵ (Chessa 2012: 147), a mi parecer, una interpretación futurista de la música debe ir hacia la continuidad principalmente mediante el tiempo, yendo más allá del estatismo del sistema de notación rítmico tradicional (usado por los tres autores de mi investigación).

Además, el uso convencional del metrónomo es precisamente contrario a lo que el Futurismo pretendía en cuanto a la infinitud de posibilidades que puede tener el plano horizontal en la música, que debería ser ampliamente aprovechado por el instrumentista. Por ello, también me parece que no hace falta la exclusividad de la práctica de voces, o manos separadas para una buena interpretación de esta música. Es decir, la separación en partes del repertorio futurista no tiene sentido más que para lograr una férrea concepción escolástica, y que solo puede servir como un recurso meramente técnico. La fragmentación es absolutamente contraria al arte futurista en el que se prefiere observar el universo como un continuo de distintas vibraciones y no como un conjunto de elementos fijos (tal y como los futuristas caracterizaban el arte cubista, por ejemplo).

El concepto de continuidad viene desde Aristóteles, que negó la existencia del vacío y que habló de la continuidad del tiempo, el espacio y la línea geométrica (Chessa 2012: 144), y pasando por los tratados de Leonardo da Vinci que tanto Russolo como Boccioni conocieron. Leonardo da

⁸⁵ Y además de estar lejos de efectos tales como convertir una nota en otra mediante el *glissando*.

Vinci, por su lado, consideró a la música como un arte superior que otras artes como la poesía, puesto que trata de movimientos continuos tanto en el tiempo (por ejemplo, una melodía que se desarrolla horizontalmente) como en el espacio, en relación con el realce de la propiedad armónica, polifónica y enarmónica de la música. El fenómeno anterior, para Chessa, es capaz de captar la atención del espectador fuertemente. Leonardo da Vinci, al igual que Russolo construyó instrumentos para investigar la continuidad enarmónica de la música, tales como la flauta de émbolo (que aparece en *El niño y los sortilegios* de Ravel), que también hacen *glissandi* y que pasaron desapercibidos y fueron subestimados (Chessa 2012: 146).

Russolo constantemente llama al artista creador, por lo tanto, como interprete/creador pienso que la sujeción estricta a la partitura y exageraciones de precisión interpretativa y de escuela deben ser descartadas. Como se ha mencionado, Cowell en *New Musical Resources* hace referencia a una investigación en que una sencilla sucesión de dos corcheas y una negra es interpretada de maneras distintas por varios músicos, de la siguiente manera:

“... las medidas de las notas interpretadas eran bastante irregulares; por ejemplo, la primera de las dos primeras corcheas fue casi el doble de corta que la segunda, mientras que la siguiente negra no fue el doble de larga que cualquiera de las dos corcheas”. (Cowell 2000: 55). Traducción propia.

Por lo anterior son justificadas la gran cantidad de interpretaciones e ideas rítmicas existentes (completamente desiguales) sobre un pasaje como el siguiente (ver Ilustración 49) al final del primer movimiento de la *Sonata n. 2* de Antheil, así como lo expuesto en el capítulo Modelo de trabajo interpretativo de esta tesis.

Ilustración 49: Final de la *Sonata n. 2*

The musical score for the final of the Airplane Sonata by George Antheil is presented in two systems. The first system shows a piano introduction with a 'pp nuanced' marking and a triplet of eighth notes. The second system shows the main passage with a triplet of eighth notes and a half note, with a fermata over the final measure.

Airplane Sonata
By George Antheil
Copyright © 1931 by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Used by permission.

Por otro lado, el microtonalismo para Pratella es más interesante en la espontaneidad de las canciones populares e inclusive en la desafinación de notas erradas en las interpretaciones musicales, que en la preocupación y afán de exactitud netamente de escuela (Chessa 2012: 142). No resulta interesante dentro del Futurismo, pues, una interpretación con la precisión de escuela de obras como el siguiente *Prelude* (ver Ilustración 50), en donde lo importante debería recaer en la improvisación de los elementos y sonoridades propuestas por el autor en la partitura. Es necesario ajustar de distintas maneras tales piezas (ver Ilustración 51) para lograr un tocado mucho más cómodo, y para la lectura e interpretación del repertorio futurista al piano.

Ilustración 50: *Preludio n. 3* S057

The image displays a musical score for a piano piece titled "Preludio n. 3" (S057) by Leo Ornstein. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "Allegro" and "con forza", with a dynamic marking of "sfz". The second system features a dynamic marking of "f". The third system includes dynamic markings of "p" and "f". The music is characterized by complex, dissonant harmonies and a fast tempo, typical of the Futurist style.

Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 16 de septiembre de 2020).

Ilustración 51: *Preludio n. 1* S057

Anotaciones propias en rojo.

The image displays two systems of musical notation for 'Preludio n. 1' S057. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The second system shows the left hand (bass clef) and right hand (treble clef). Red boxes highlight specific musical phrases in both hands, labeled 'm. i.' (mano izquierda) and 'm. d.' (mano derecha). The score includes dynamic markings like 'p' and 'poco cresc. et rit.'

Ornstein, Leo (1914) *Three Preludes*, [enlace](#), (consulta: 20 de septiembre de 2020).

Para interpretar este tipo de repertorio es necesario observar el arte del Futurismo descrito teóricamente en sus manifiestos, porque, al analizar la vinculación estilística de Ornstein, Cowell y Antheil con el Futurismo, se puede pensar en una interpretación diferente y con objetivos distintos de los que se trabajan generalmente en la escuela. En el Futurismo, la propia concepción y perspectiva del intérprete es más trascendental, y ciertamente contraria a la subordinación regular a unas partituras o a un músico paradigmático vivo o muerto. Este tipo de tocado puede complementar una concepción más escolástica de la obra.

2.4. Ideología futurista de interpretación

La eugenesia⁸⁶, por supuesto, no es una actitud transdisciplinaria, ni la idea que se tiene del arte de vanguardia del siglo XX (Rainey 2009: 4). En mi perspectiva, incluso se opuso en parte al mismo Futurismo. Los *noise-tuners* de Russolo estaban ligados a los experimentos de Marinetti sobre poesía (Rainey 2009: 36), y también a las preocupaciones artísticas sobre las *words in freedom*. A pesar de que Mussolini utilizara los discursos de tipo futurista para promover su causa violenta (Antliff 2002: 156 - 157), e incluso el arte fascista, la razón de los *noise-tuners* obedecían a un proyecto sobre todo artístico.

En cambio, *L'uomo futuro* de Arnaldo Ginna era parte del plan racial de Mussolini: un ser humano biomecánico para servir al fascismo (Chessa 2012: 221 – 222). Esa última idea en mi opinión era cercana a la eugenesia nazi, porque ambos tenían el mismo objetivo racista y avasallador de la humanidad (Antliff 2002: 59). Con certeza, el fascismo ciertamente buscaba la modernidad y las vanguardias siendo, al mismo tiempo, nacionalista y conservador, pues de seguro aceptaron la escuela Bauhaus, el diseño moderno, el expresionismo, etc. (Antliff 2002: 149). De hecho, una de las respuestas para lograr el ser humano fascista fue la mencionada *Futurist Reconstruction of the Universe*: un manifiesto violento elaborado para educar sobre la guerra, utilizando los *plastic complexes*. Artefactos como los *plastic complexes* futuristas, además de anticipar el futuro ser humano de Ginna, también fueron creados para el control mental (Antliff 2002: 165). Con lo anterior los fascistas construían una nueva humanidad mediante la manipulación (Antliff 2002: 154).

Los fascistas buscaban cambiar la percepción de la vida glorificando sus mitos, usando un calendario especial. Inclusive, sustituyendo cosas como la religión por el partido político, quisieron conquistar de alguna manera el tiempo de la gente e invadir su vida cotidiana⁸⁷ (Antliff 2002: 163), cosa ciertamente catastrófica en el poder del fascismo. Ornstein, Cowell y Antheil en ningún momento tuvieron relación con las experimentaciones relacionadas con el movimiento político que en Italia estaba detrás de las vanguardias y el Futurismo. Más bien, el vínculo estilístico de estos músicos se puede exponer de acuerdo con los siguientes puntos.

⁸⁶ Pretensión de mejorar la humanidad.

⁸⁷ Una táctica bastante usual para lograr un control social y de masas, no es exclusivamente una práctica del fascismo.

2.4.1. Dinamismo

Cada uno de los compositores/pianistas que estudia esta tesis, en sus grabaciones tienen rasgos interpretativos que pueden funcionar con el Movimiento Futurista, pues tocar a las altas velocidades propuestas es un elemento bastante importante en la ejecución de su música, y ello puede entrar en relación con el tipo de maquinarias veloces que glorificaba el movimiento. Sin embargo, como ya se ha dicho, los futuristas no fueron los únicos interesados por los mecanismos, pues a inicios del siglo XX aquello fue un tema de gran interés en el mundo, y las nuevas tecnologías que emergieron poco a poco dejaban al humano como un agente cada vez más pasivo, debido a la gran cantidad de información o usos que pudiera tener un aparato tecnológico en esos tiempos (Elie 2012: 264 - 265).

Lo último es ciertamente contrario a los intereses del Futurismo, puesto que el movimiento buscaba con pocos medios, por ejemplo, el dinamismo del espectador. Pienso que una buena clasificación para el arte de la interpretación del Futurismo es lo que Marshall McLuhan⁸⁸ llama *cool medium*, pues, por su falta de recursos o contenido, en cambio necesita y pretende la acción del receptor⁸⁹. Además, ello requiere de la exageración de ciertos rasgos de la obra para que queden claros al espectador, y en mi interpretación lo anterior viene a ser el contraste entre lo melódico y lo ruidístico, entre otros aspectos.

Para Elie, el *cool medium* mencionado es reemplazable por un *hot medium*, que por su parte tiene más definición y medios, pero que resta la actividad del público. A mi parecer, una interpretación *hot* es demasiado complaciente con el público, al menos, para una interpretación de la música pianística del Futurismo de Ornstein, Cowell y Antheil. Por lo anterior descarto el uso de las tecnologías de hoy para la interpretación futurista, así como el virtuosismo desmedido de una maquinaria humana. Por ejemplo, si bien la proposición de Cowell para enfrentarse a su rítmica es recurrir a la práctica diaria en dosis pequeñas, para lograr buenos resultados con el tiempo, el mismo compositor afirmó que probablemente la música resultante de sus investigaciones en ritmo probablemente no podría ser tocada por personas (Saylor 1983: 110), y de ahí la invención del ritmicón⁹⁰, que puede mezclar hasta 16 ritmos complejos al tiempo. Además, Silver enfatiza

⁸⁸ Pensador importante acerca de la modernidad de mediados del siglo XX. El Movimiento Futurista, según Berman anticipó las ideas de Marshall McLuhan al pensar utópicamente acerca de la tecnología venidera, con aires universalistas y unificadores de la humanidad. Sin embargo, el piano como una pieza de tecnología, dentro de la misma concepción de McLuhan, y la manera en que las personas interactúan con la tecnología, hace que las personas se aten sentimentalmente a ciertos prejuicios y supuestos sobre aquella tecnología.

⁸⁹ Este punto puede ser aprovechado para una respuesta del público diferente ante una *performance*.

⁹⁰ Que fue un invento construido junto con Theremin en 1931.

que Cowell probablemente tuvo en cuenta sus estudios en la música india para la invención del ritmicón.

Dos de las características principales y un interés muy importante en el Futurismo es su fijación por la velocidad, y el eclecticismo sobre cómo representar aquello en la música, lo cual es de gran trascendencia para mi propia interpretación. El ritmo en el repertorio para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil, considerando incluso sus propios registros sonoros, solo puede explicarse en un sentido de libertad, contra la rigidez de escuela. En mi opinión, una interpretación de este repertorio debe considerar este aspecto antiacadémico de la vanguardia como base.

Es probable que la libertad rítmica también haya sido un asunto relevante para músicas lejanas al Futurismo, sin embargo, a los ojos de hoy, los estudios académicos solo buscan sentar sus bases en autores recurrentes, con un respeto máximo por el texto. En cuanto al Futurismo, y en los autores que trata esta tesis, tal rigidez no existe, en definitiva. Comenzando con Ornstein, que tuvo una carrera como un joven virtuoso del piano en los Estados Unidos y que se recuerda como un pianista bastante rápido con un repertorio tradicional, como ya se ha mencionado, en sus primeras piezas (no inspiradas en el Futurismo en el siguiente caso) en sus pocas interpretaciones no tienen ese tempo rápido, que seguramente podría ser esperado y exigido por cierto público, al observar la interpretación de James Adler del *Scherzino* ([enlace](#), consulta: 8 de septiembre de 2020). La Ilustración 52 puede representar las primeras ideas propias de Adler al comienzo de la presente pieza.

Ilustración 52: Interpretación de Adler del *Scherzino* de Ornstein

Anotaciones propias en rojo.

Allegretto

The image shows a musical score for the beginning of Ornstein's *Scherzino*. It consists of two staves: a piano (treble clef) and a bass (bass clef). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The piano part features a series of chords and eighth notes, with a red bracket under the first few notes and a red line above the last few. The bass part features a series of eighth notes with a red bracket under the first few notes. Annotations in red include '(sempre staccato)' in the piano part and 'poco crescendo' in the bass part. Below the score, there is a red caption: 'En rojo, interpretación de James Adler'.

En rojo, interpretación de James Adler

Ornstein, Leo (2006) *Scores*, [enlace](#), (consulta: 8 de septiembre de 2020).

Ahora, al ver las siguientes interpretaciones de *Two Woofs* de Cowell, los dos siguientes pianistas, de hecho, tocan de forma contraria a las indicaciones del compositor ya que el primer *Woof* en *Allegretto* debería ser más lento que el segundo *Woof* en *Allegro*. Barelos toca el primer *Woof* a c. 136 la negra y Feinberg a c. 159 la negra, mientras que en el segundo *Woof* Barelos toca a c. 93 la negra con puntillo, y Feinberg a c. 135 la negra con puntillo. En los siguientes enlaces se pueden notar las velocidades mencionadas de los dos pianistas:

Interpretación de Barelos: [enlace](#), consulta: 8 de septiembre de 2020.

Interpretación de Feinberg: [enlace](#), consulta: 8 de septiembre de 2020.

2.4.1.1. Eclecticismo y *rubato*

Por ende, la explicación de las diferentes posibilidades de interpretación del repertorio de Ornstein, Cowell y Antheil incluso considerando su música de piano no futurista, se debe a la heterogeneidad que caracteriza la carrera completa de los tres compositores/pianistas y a la vanguardia musical estadounidense a principios del siglo XX. Entonces, una interpretación de su música para piano no obedece a las mismas reglas rígidas de escuela debido al férreo talante antiacadémico del Futurismo y el tipo de pensamiento global de textos como *New Musical Resources* de Cowell, que acepta las diferencias entre las perspectivas musicales entre distintas personas y buscaba conexiones musicales entre diferentes culturas en el mundo.

Ahora, la complejidad rítmica en algunas piezas de este repertorio y, por otro lado, la simplicidad de otras sirve en ambos casos para el *rubato*⁹¹. La exactitud metronómica en el Futurismo en cuanto a música no existe, pues según *New Musical Resources*, incluso los pasajes de música más simples interpretados por diferentes músicos bien entrenados son muy diferentes entre ellos. La escritura de Cowell, por ejemplo, estaba inspirada en ese tipo de diferencias.

⁹¹ En la literatura histórica y académica del piano también ha habido diferentes maneras de hacer *rubato*, e inclusive lo anterior pudo entrar como un rasgo contradictor de posturas más conservadoras en sus días. Sin embargo, a mi parecer, para hoy los estudios estilísticos e interpretativos enmarcan la indicación *rubato* en sonoridades bastante teorizadas, y no solo por cuestiones de índole histórico, sino por interpretaciones famosas que pueden ser referencias pedagógicas interesantes para dichas músicas. Sin embargo, estas mismas referencias pueden no funcionar dentro de la interpretación de Ornstein, Cowell y Antheil si se apela al Futurismo.

2.4.2. Ideas rítmicas y de alturas

Gould imaginó un futuro en el que no existen más los conciertos, en donde los músicos y musicólogos tienen una fuente más directa con la cual trabajar: las grabaciones, y en donde el virtuosismo no existe más en escena, pero sí en las cabinas de grabación (Elie 2012: 284 – 285). Lo anterior, muy cercano a la idea de Pound con la grabación en los rollos de pianola. Sin embargo, para Cowell, la complejidad de su música sería una verdadera razón para componer para autómatas, pues según él, hasta el momento en que escribió *New Musical Resources*, no se había escrito nada que dos buenos pianistas no pudieran hacer en cuanto a música. Pienso entonces, por lo tanto, que no se debe escatimar en el abnegado esfuerzo de realizar humanamente una interpretación del Futurismo que abandere, las repeticiones en variación a gran velocidad y en concierto (inclusive en repertorios fuera de la vanguardia), las desigualdades rítmicas (rítmica y armónicamente patentes en *Fabric* de Cowell, por ejemplo), como también algunos elementos académicos, pero sobre todo la libertad de pulso a favor del ruidismo y a favor del melodismo del Movimiento Futurista como rasgos más importantes de interpretación. De hecho, la única mecanización que propuso Pound y Antheil, fue refiriéndose a la eliminación de la contorsión pianística humana, cosa que también quiso Marinetti en el primer manifiesto.

Pound en *Antheil and the treatise on harmony* (1927) supuso un futuro en que el músico no tendrá que enfrentarse a las acrobacias pianísticas para su oficio (dejando para ello las pianolas), concordando inclusive con el propio Antheil en los comentarios del libro mencionado (Pound 1918: 73), además de decir que los instrumentos de teclado sirven bastante para los no músicos, por el hecho de que el pianista no tiene que afinar, ni tener grandes capacidades auditivas. A raíz de ello, para Pound, el interés por la pureza del tono se perdía, haciendo que los intérpretes solo lograran hacer ruido, lo cual es el objeto mismo del Futurismo paradójicamente. Esto último justifica una interpretación pianística del Futurismo a mi parecer, pues, como he indicado, el intérprete, desligado de las ataduras de escuela hoy podría enriquecer la música de Ornstein, Cowell y Antheil, sin dejar de practicar para una buena ejecución los ritmos complejos, pero procurando un objetivo sobre todo ruidístico.

Distinto de las pretensiones auditivas de Cowell para sus clústeres, ciertamente los intérpretes de los *noise-tuners* no tenían por qué tener grandes capacidades auditivas, ya que estos objetos tenían una escala graduada con la cual se ubicaban las notas y los microtonos de las composiciones, para guiarse visualmente. Es decir, el privilegio de los futuristas no es, en ningún momento, de capacidades auditivas de conservatorio, sino, a mi parecer, de sensibilidad.

Esta sensibilidad puede explicar, por ejemplo, esa extraña relación entre Ezra Pound, Antheil y Boski Antheil⁹² (esposa de Antheil), pues Pound es un escritor bastante difícil de ubicar en la vanguardia debido a su conservadurismo expresado en su libro *Antheil and the Treatise on Harmony*⁹³, así como por la nostalgia de Boski por el continente europeo. Su afinidad ni si quiera puede ser política, debido al férreo fascismo de Pound⁹⁴. La afinidad que pueden tener estos personajes tiene que ver con su pasión por lo novedoso, en las ciudades grandes, cosmopolitas y tecnológicas en su tiempo, llenas de los mismos elementos que glorifica el Futurismo.

Si bien hubo experimentos tecnológicos para la *performance* dentro del Futurismo, siempre fueron motivados a manera de ayuda para el intérprete, para afrontar esos ritmos tan difíciles de interpretar, por ejemplo. Ciertamente era una postura mediadora entre el humano y las tecnologías que aparecían en su época y las culturas diferentes a la tradición académica occidental. Cowell no niega que la práctica de los ritmos de su música, y del repertorio del Futurismo al piano pueda dar resultados satisfactorios en cuanto a la exactitud con las partituras. Sin embargo, también afirma que la música resultante de este tipo de propuestas creativas y de investigación son ciertamente intocables, debido a la complejidad rítmica.

Arciuli afirma que el uso del ritmicón, luego de Cowell, ha sido bastante decepcionante, inclusive con las posibilidades técnicas que ofrece. A mi parecer, Arciuli estaría más de acuerdo, por ejemplo, con un ritmicón humanizado en un pianista capaz de ello. Pero dentro del pensamiento de Cowell un instrumento mecánico ideal sería uno en parte automatizado, pero que también necesitara de la ejecución humana (Cowell 2000: 64) -bastante parecido a la idea de hoy de un arpegiador-. El Futurismo no buscaba al virtuoso del Romanticismo, así como tampoco anulaba al humano, distando bastante del pensamiento de Hans Heinz Stuckenschmidt⁹⁵ y su discurso sobre eliminar la interpretación humana de la música (Patteson 2016: 30 - 31), al considerarla este como un lujo poco sostenible y cercano a desaparecer, o de una posición conservadora que ve con desconfianza las nuevas tecnologías.

De acuerdo con lo anterior, puedo explicar los cambios de Cowell a su propia partitura de *Sinister Resonance*, teniendo en cuenta la grabación de *Henry Cowell Piano Music* representada en la Ilustración 53 en su comienzo:

⁹² Boski Markus de soltera, familiar del dramaturgo Arthur Schnitzler, que a su vez era uno de los representantes del Modernismo en Viena en la Primera Guerra Mundial.

⁹³ Es decir, parece que su lazo no era de afinidad intelectual.

⁹⁴ Boski Antheil, de hecho, fue comunista en su juventud.

⁹⁵ Fue un crítico musical bastante implicado con la música de Antheil. Ambos fueron contradictores del atonalismo de Schönberg en su día.

Ilustración 53: *Sinister Resonance* tocada por Cowell

Anotaciones propias en rojo.

En rojo, interpretación de Henry Cowell

Sinister Resonance

By Henry Cowell

Copyright © 1940 (Renewed) by Associated Music Publishers, Inc.

International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Used by permission.

Es difícil concebir una interpretación guiada metronómicamente viendo las indicaciones de Cowell para tocar esta música, hablando precisamente de no hacer el ritmo exacto, para tener tiempo suficiente para presionar las cuerdas con los dedos y enriquecer tímbricamente la pieza. En: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020, 1:35) se encuentra la interpretación del compositor/pianista. Cowell escribió lo siguiente en dicha partitura:

“Tómese el tiempo suficiente para presionar las cuerdas, no se apresure con el ritmo ni lo haga exacto mecánicamente” (Cowell 1940: 48). Traducción propia.

2.5. Interpretaciones

Al establecer un vínculo entre el academicismo y el Futurismo en la mencionada selección de piezas para piano solo de Ornstein, Cowell y Antheil, al inicio de la segunda parte de la tesis, y pasando por la definición analítica e interpretativa de estas piezas, es posible conseguir el propósito de repensar las características musicales del Movimiento Futurista y resaltar primeramente el melodismo. Una obra que puede funcionar, así como mi interpretación de acuerdo con la anterior idea puede ser mi *performance* de *An Allegory* de Ornstein ([enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 10:30).

Como se dijo, Radice ciertamente critica el movimiento con relación al ritmo de su escritura musical, pero no menciona en ningún momento las coincidencias del movimiento con las primeras obras para piano de los *bad boys* Ornstein, Cowell y Antheil. Para mí, un ejemplo de rítmica futurista ciertamente puede estar en *Fabric* de Cowell ([enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 28:00), o en la disonancia rítmica de *Two Woofs* del mismo compositor ([enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 26:53). Mis interpretaciones intentan destacar su procedimiento rítmico, así como también no subyugarse demasiado al texto musical.

Ahora, en ese sentido, tocar Futurismo en un instrumento como el piano, en sí mismo, implica una dualidad entre lo académico y lo antiacadémico, contemplando además la notación y las formas de escuela, combinadas con el ruido, ampliamente estudiado por Russolo. A mi parecer, son muchas las obras del movimiento que tienen características ruidísticas, pero sin duda *The Banshee* de Cowell relaciona los ya mencionados elementos de escuela con el profundo ruidismo experimental del movimiento, y mi interpretación intenta por lo tanto respetar ambas partes ([enlace](#), consulta: 9 de marzo de 2020, 31:24).

Mi investigación, entonces, interpretativamente busca un diálogo entre la concepción musical de los compositores relacionados con el Futurismo y la escuela. A pesar de que esta vanguardia precisamente no utiliza muchos de los parámetros considerados como esenciales para la creación de obras académicas en aquellos días, en mi opinión, sí se pueden acercar algunos de sus lineamientos con enfoques más predominantes, incluso para el día de hoy. Ornstein, a mi parecer, es el que más se acerca al pianismo del siglo XIX dentro de los músicos que investigo, inclusive en muchas de sus obras tempranas. Entonces, la siguiente es una interpretación del piano evidenciando ese carácter más conservador del compositor en su obra *Chorale* ([enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 0:5). Puede que este diálogo sea un camino difícil de interpretación, pero de seguro que el pensamiento transdisciplinar, abogado por la academia hoy, permite formas diferentes de concebir y trabajar con el sonido y sus variados propósitos artísticos.

A pesar de que la transdisciplinariedad es un concepto muy reciente, a mi entender, es el eclecticismo de los tres compositores de esta investigación lo que funciona como un puente para conectar su interés pianístico con la sonoridad de vanguardia, incluso en formas tan conocidas por la escuela como lo es la sonatina. En la *Sonatina (Death of the Machines)* de Antheil, mi interpretación trata tanto de la rigidez rítmica de escuela, como también de la improvisación netamente futurista, como se habló anteriormente, pero que es también importante en la interpretación de sus efectos de ruido, por ejemplo, en el *glissando* ([enlace](#), consulta: 9 de marzo de 2020, 41:06), así como para la sátira de su *Jazz Sonata*, en donde los rasgos de la música

popular de Estados Unidos y los rasgos provenientes de la escuela europea de ese tiempo se encuentran. Mi interpretación, entonces, busca resaltar la mezcla de dichos elementos ([enlace](#), consulta: 9 de marzo de 2020, 17:48).

2.5.1. Ritmo complejo

Como se mencionó, en *Futurist Music: Technical Manifesto* de Pratella, el autor criticó la estabilidad y la continuidad rítmica propuesta por los conservatorios de su época. En mi opinión, esta crítica es evidente en obras como *The Cathedral* de Ornstein. Entonces, mi interpretación tiene la finalidad de resaltar tal rítmica desigual e improvisada que pretendió el Movimiento Futurista ([enlace](#), consulta: 11 de abril de 2020⁹⁶). Incluso, el interés por lo absurdo y la improvisación en cuanto a ritmo del Futurismo estuvo en las interpretaciones de su propia música en concierto, y, con esa idea en mente yo interpreto el *Prelude n. 1 S057* de Ornstein ([enlace](#), consulta: 11 de abril de 2020⁹⁷).

Como se dijo, una de las cualidades más interesantes de los tres compositores/pianistas es su velocidad, y la velocidad es una de las principales características del Movimiento Futurista, por lo que la velocidad escogida en mi interpretación de *Suicide in an Airplane* de Ornstein, tiene como finalidad recordar el sonido de los motores de uno de los símbolos más dicentes y veloces del movimiento: el avión ([enlace](#), consulta: 11 de abril de 2020⁹⁸).

2.5.2. Ruidismo y melodismo

El Futurismo como vanguardia de principios del siglo XX -en su expresión para piano- fue ciertamente melódico, pero, a mi parecer, de una manera distinta. Si tomamos las melodías de Ornstein, Cowell y Antheil, ellos estuvieron alejados de las maneras más escolásticas y conservadoras de su tiempo, por ejemplo, en términos de teoría, con la ya mencionada técnica de contrapunto disonante, en donde la disonancia no está solamente en los intervalos, sino también en el uso de diferentes métricas entre las partes, sin las reglas del contrapunto

⁹⁶ Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

⁹⁷ Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

⁹⁸ Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

tradicional. Además, rítmicamente los *bad boys* también estuvieron inclinados a una diversidad de interpretaciones, misma que pretendió el Movimiento Futurista, por ejemplo, en la simultaneidad de diferentes perspectivas⁹⁹, la cual fue un concepto del Futurismo con su síntesis de opuestos. Todo ello, en mi opinión, tiene un vínculo con los manifiestos e intenciones propias del Movimiento Futurista, sobre todo si consideramos el efectismo en su música en relación con los *noise-tuners* de Russolo. Ahora, incluso los nombres de las obras de Ornstein, Cowell y Antheil, terminan de adentrar esta expresión pianística en el imaginario del movimiento, siendo generalmente sus piezas de un carácter poco convencional para su tiempo, producto de aquellas métricas desiguales ya habladas, y si se miran desde la estética del Movimiento Futurista. Lo anterior es una característica evidente en *The Old Dungeon* ([enlace](#), consulta: 10 de abril de 2020¹⁰⁰) o *The Cathedral Bells and the Choir* ([enlace](#), consulta: 10 de abril de 2020¹⁰¹) del conjunto de piezas *In the Country* S063, mi interpretación intenta ilustrar el paisaje que evoca el nombre de la pieza y el ruidismo futurista al mismo tiempo.

Ahora, es posible encontrar las características musicales de *New Musical Resources* de Cowell en las obras de Ornstein y Antheil, pues, como se dijo anteriormente, los tres tuvieron la influencia de músicas lejanas a la tradición occidental bastante presente. Puedo entonces referirme a la obra *The Gypsy Lament* S063 de Ornstein ([enlace](#), consulta: 17 de septiembre de 2020¹⁰²), que combina nuevamente disonancias con melodismo. Para interpretar, por lo tanto, tomé en cuenta que el sistema de notación de Cowell, no usado por Ornstein ni por Antheil, lo que intenta es desligarse del tocado rígido en las indicaciones de la partitura, sobre todo en cuanto escritura rítmica, además de expresar de buena manera culturas no europeas como en la obra *The Snows of Fujiyama* de Cowell ([enlace](#), consulta: 4 de abril de 2020, 22:08), en donde hay un tocado no convencional explícito a lo largo de toda la obra y una melodía con elementos melódicos de oriente.

⁹⁹ Puede que el Cubismo haya tenido una inclinación similar en este aspecto, pero el punto del Futurismo es el dinamismo y unión de estas posiciones.

¹⁰⁰ Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

¹⁰¹ Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

¹⁰² Recording made thanks to the AEMC and its President, Professor Alberto Nones (Conservatory of Music of Gallarate, Italy), publication edited by Vernon Press.

2.5.3. Enfoque mecanicista y ruidista

Según Leong y Korevaar, en Ravel, la rítmica de tipo mecánico está vinculada al interés del compositor por la danza, cosa que, como se mencionó, entra en contradicción con el Futurismo por el estatismo rítmico de la música dancística. Además, los autores hablan sobre la mecanización en términos de tratar de imitar la naturaleza, a través de un estatismo armónico, melódico y uniformidad hipermétrica, lo que también choca con la ideología futurista y su intolerancia con la quietud. Ciertamente, a mi parecer, estas características de escuela pueden entrar en relación con mi interpretación de piezas como el *Scherzino* del op. 5 de Ornstein ([enlace](#), consulta: 29 de marzo de 2020, 12:14) y su estabilidad rítmica, en relación con la composición más conservadora de Ornstein. Sin embargo, Ravel tenía un gusto particular por los mecanismos que representaba mediante recursos técnicos propios del piano como las notas repetidas en el teclado. Esta escritura es difícil de evitar dentro del imaginario de los mecanismos, y, a mi parecer, en el Futurismo. Es posible resaltarla en piezas como la *Sonata n. 2* de Antheil, en conjunto con los recursos ruidísticos propios del movimiento ([enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 22:28 – 26:53).

La música de Cowell, en particular, ruidista, y que trabaja para reconsiderar al intérprete y al instrumento, tiene la cualidad de descentralizar la *performance* del pianista del tocado usual del teclado como en *Aeolian Harp* ([enlace](#), consulta: 19 de septiembre de 2020, 25:45 – 27:31). Además, es música que intenta desvincularse del virtuosismo que extrema el movimiento de los dedos sobre el teclado, por lo que otras partes del cuerpo entran en la *performance* del pianista, como en *Exultation* de Cowell ([enlace](#), consulta: 4 de abril de 2020, 20:13 – 22:06).

A mi entender, para una interpretación futurista, no hace falta reconstruir los *noise-tuners*, pues, a pesar de que la construcción de un piano en comparación con un *noise-tuner* es muy compleja y diferente en cuanto a materiales y costos, siguiendo los conceptos expuestos en esta tesis, un piano puede usarse de manera futurista. Es más, una obra que puede acercar el piano al tipo de afinación microtonal de los *noise-tuners* es *Sinister Resonance* de Cowell ([enlace](#), consulta: 28 de marzo de 2020, 27:34), y mi interpretación intenta subrayar esta sonoridad impropia del temperamento y del tocado usado en la escuela de Occidente.

3. CONCLUSIÓN

El Futurismo fue un movimiento internacional que buscó una regeneración del paradigma creativo al proponer la interacción entre diferentes artes, integrando las innovaciones tecnológicas de la época con el ocultismo -lo que llevó a su teosofía- y enaltecendo la velocidad, la rebelión, la guerra, el ruido, la ciudad y la máquina futurista, a mi parecer, concibiendo un mecanicismo con un espíritu propio de inicios del siglo XX.

Por su lado pianístico, Ornstein, Cowell y Antheil, fueron compositores/pianistas que realmente tuvieron un vínculo estilístico tanto con el academicismo como con el Futurismo, y demostrar ese nexo fue uno de los propósitos de mi investigación. Su escritura musical: clústeres y efectos ruidísticos en formas compositivas conocidas, uso de técnicas al piano no usuales en armonías de escuela, tonalidad y melodismo en ritmo y contrapunto complejo, la manera percusiva y ruidista de atacar el piano y el interés del movimiento por las culturas lejanas a Europa occidental (cosa que según Chessa, cautivaba a Marinetti), es decir, el uso de los anteriores elementos es en definitiva un rasgo futurista de la música en sí. Mi proposición aquí fue añadir los enfoques de mecanicismo y ruidismo mencionados para desvelar el Futurismo en el piano a principios del siglo XX, y el tipo de experimentación del movimiento. Como se pretendió en la tesis, estos dos conceptos son tanto teóricos como interpretativos, lo que abre una oportunidad nueva de interpretación pianística importante para la academia.

Por un lado, ideológicamente el Movimiento Futurista italiano buscaba, por ejemplo, las innovaciones tecnológicas para un cuerpo, y por el otro, involucraba el ocultismo¹⁰³ -bajo mi perspectiva- para lograr una esencia. Sin embargo, en los últimos años del movimiento, el Futurismo incluyó características de vanguardias fuera de Italia y los límites entre los diferentes movimientos artísticos se volvieron vagos (Rainey 2009: 35). Inclusive la transdisciplinariedad, la metodología pluralista, las nuevas visiones de *performance*, la percepción cambiante de la realidad, etc., fueron aspectos bastante compartidos por otras vanguardias de su tiempo.

Los avances tecnológicos, hallazgos científicos y filosóficos de cambio de siglo XIX a XX nutrieron la percepción artística. Ello terminó por definir un nuevo camino en artes, es decir: nuevas maneras de tocar música, pintar, pensar, crear, sentir, etc. Concretamente emergieron ideas innovadoras que fueron adoptadas por una gran cantidad de movimientos, instituciones y artistas para inicios del siglo XX.

¹⁰³ Que contaba con una escuela dentro del fascismo.

A mi parecer, especialmente en cuanto a sonido, la idea de música de los compositores relacionados con el Futurismo no concibió muchos de los parámetros considerados como imprescindibles para crear obras artísticas en su tiempo, tomando la escuela como referencia. Seguramente el enfoque predominante para el pensamiento artístico y la creación en las academias de música y conservatorios, alrededor del mundo, determinaban un camino muy difícil, que no permitía una forma diferente de manejar el sonido, como la manera futurista. Sin embargo, en Ornstein, Cowell y Antheil, el eclecticismo es evidente, y ello acerca el conservatorio al ruidismo del Movimiento Futurista, entre otros aspectos. Y si bien el vínculo entre el Futurismo italiano y el fascismo es problemático en este punto, es decir, el Futurismo italiano -como parte del fascismo (al menos como iniciador del régimen)- puede oponerse a un pensamiento transdisciplinario más actual, a mi parecer, este eclecticismo de los compositores de mi investigación anticipa la transdisciplinariedad que defiende la academia hoy. La transdisciplinariedad, por su parte, respalda la interpretación humana, cosa que ciertamente puede enriquecer el repertorio de dichos músicos junto con la ayuda de los manifiestos futuristas musicales.

Dentro de gran parte del Futurismo, la interpretación puramente mecánica no es posible porque, a mi parecer, el factor humano es esencial. Como se expuso, las ideas detrás de los *noise-tuners* no concordaban ideológicamente con la eugenesia, o sea, la visión nostálgica fascista del pasado que modelaba el humano de acuerdo con las esculturas de la Grecia clásica, la arquitectura de la antigua Roma, la prominencia de la música de Wagner, etc. Aquello fue conceptualmente opuesto a la diversidad y disposición inclusiva de las vanguardias del siglo XX, que no restringía el mundo solo a ese arte. Con la eugenesia en mente, Mussolini reunió a varios futuristas en los *Fasci di Combattimento*, y utilizó el discurso futurista e incluso el arte moderno para promover su causa violenta, en confirmación del vínculo entre el Movimiento Futurista italiano y el fascismo. Sin embargo, las ideas del movimiento fueron hacia otras partes del mundo y se mezclaron con otras ideologías, a partir de ahí se puede explicar el eclecticismo futurista de Ornstein, Cowell y Antheil.

El Futurismo surgió en numerosos autores, movimientos artísticos y en creaciones musicales contemporáneas, pues, por ejemplo, como solistas, los músicos de mi investigación realizaron *performances* estrechamente relacionadas con la diversidad interpretativa presente en el Movimiento Futurista y la variedad rítmica pretendida en esta tesis. Además, sus recitales propuestos expusieron una ejecución del piano muy agresiva, y en mi opinión, esta característica es fácil de vincular con las pretensiones del movimiento. Lo anterior es bastante revelador considerando los efectos de ruido en su música, porque tienen estrecha relación con el ideal

futurista de los *noise-tuners*. Como se dijo, en cuanto al ritmo, el enfoque de los futuristas al piano es similar a la idea de Russolo: el ruido es un conglomerado de alturas y ritmos, los cuales pueden ser considerados primarios y secundarios, y son ampliamente manipulables. Esta diferencia entre primario y secundario es posible en el repertorio de Ornstein, Cowell y Antheil ya que es en gran parte melódico, lo que conduce a una interpretación particular de su música para piano.

A pesar del rechazo académico al Futurismo en su tiempo, mediante todo tipo de comparaciones con la música de conservatorio y con el virtuosismo de tipo romántico de principios de siglo XX (críticas que perduran hasta estos días), muchas de las ideas de vanguardia vinculadas al movimiento pasaron la Segunda Guerra Mundial y llegaron a las *performances* y composiciones académicas actuales. De hecho, yo pienso que, para el día de hoy, los trabajos técnicos y científicos de Cowell (así como algunos elementos propios del Futurismo) también pueden considerarse como contenidos de gran potencial académico, y a pesar de que los *noise-tuners* del Futurismo en Italia tenían una construcción rudimentaria, y de condiciones tecnológicas diferentes a los experimentos de nuevos instrumentos de Cowell, yo establecí que mediante la interpretación de un instrumento como el piano se puede tener los recursos ruidísticos suficientes para recrear un *noise-tuner*. Esto último se pretendió en mi *performance* de las obras de los compositores de mi investigación, y especialmente en mi interpretación de *Sinister Resonance* de Cowell, entre otras.

La escritura en *moto perpetuo* (de igualdad rítmica escrita) que tiene un vínculo fuerte con la máquina, ciertamente puede ser un tipo de escritura importante para este repertorio. Sin embargo, a mi parecer, es su modo de ejecución lo que puede resultar verdaderamente futurista. Lo anterior es claro en obras como los *Two Woofs* de Cowell, en donde hay una escritura rítmica similar a lo largo de cada una de las dos piezas, pero que, mediante una interpretación que resalte las disonancias y las melodías, se puede hacer notar más un carácter futurista. Ahora, en cuanto a ritmo, la interpretación propia de Cowell de *The Banshee* es una importante perspectiva para su ejecución, así como *Fabric*, pues a mi parecer, este tipo de tocado dice más del Futurismo que una visión estéril de *moto perpetuo*, formal, que puede hacerse de primera mano desde la escuela para las dos partituras, incluso considerando la teoría de Cowell particular para el ritmo de *Fabric*.

Antheil, por su parte, propuso imitar una pianola en su interpretación al piano de varias de sus obras, y este es un vínculo importante que él tuvo con la experimentación futurista. Ahora, como se dijo, tocar a las altas velocidades propuestas por los *bad boys*, así como sus complejos ritmos supone una gran dificultad, ya que la escritura musical investigada tiene vaguedades en cuanto a dinámicas, indicaciones de expresión, pedales e incluso imprecisiones relativas a la definición de las notas de sus armonías disonantes. La comodidad de ejecución y

de lectura de sus partituras se ven bastante implicadas al intentar una ejecución del pianismo futurista. Ciertamente, dejando de lado el absurdo y la improvisación, una escritura musical más clara hubiera contribuido a la interpretación de sus piezas, pues las cualidades del movimiento estarían mejor expresadas en sus partituras. Además, habría una relación más estrecha con el análisis histórico y teórico que el movimiento suscita para llegar a una *performance* más dicente.

La *performance* futurista fue sensiblemente diferente de la *performance* de conservatorio, pues utilizó nuevos instrumentos y sonidos. Por ejemplo, mezclando instrumentos usuales con los *noise-tuners*, cambiando el lugar performativo habitual del intérprete de piano e incluso la tarea del pianista al expandir sus gestos y maneras de tocar el instrumento. Incluso, esta *performance* cambia la recepción del público de este tipo de conciertos. Sin embargo, esta investigación se centró en la comprensión de las parodias y ruidos futuristas del piano, equiparada a la profunda búsqueda de sonido propia de los pianistas académicos mediante una interpretación. De hecho, en las piezas relacionadas a esta investigación de Ornstein, Cowell y Antheil se puede notar un afán por experimentación con el cuerpo y el instrumento, teniendo en cuenta las sensaciones corporales de tocar un piano convertido en un *noise-tuner*. Aquí el pianista debe dejar las comodidades de una técnica de conservatorio de teclado y proceder en un tratamiento agresivo y futurista del instrumento. Esto conduce en definitiva a una sonoridad diferente. Por ello pienso que las técnicas tradicionales del piano, como la que ve al instrumento como parte del cuerpo humano son incompletas, si no se evalúan las formas experimentales de tocar el instrumento. Como menciona Maria Cizmic, tocar el instrumento a la manera de Cowell implica nuevas apropiaciones corporales, que sobrepasan la barrera de una asimilación corporal en el teclado y de las sonoridades que dependen de él.

En mi opinión, la *performance* puede ser futurista y una referencia clara en este punto son las grabaciones de Cowell. Su interpretación es evidente en cuanto al Futurismo si se consideran sus obras de técnicas no usuales al piano, pues todas estas invenciones, en cuanto a ruidismo, anticiparon la música electroacústica de mitad de siglo XX. La grabación de *The Banshee*, por Cowell, hace gala también de la libertad del intérprete frente a su propia partitura en cuanto a ritmo, alturas, dinámicas y articulaciones. Por ejemplo, en los primeros seis compases de la obra, el propio compositor/intérprete no ejecuta todas las notas que están claramente escritas. *The Banshee* de seguro es un buen ejemplo demostrando el tipo de *performance* corporal del Futurismo al piano y, además, el rango de conflicto que los compositores/pianistas de mi investigación tuvieron con la *performance* de escuela y el cambio que pretendieron. Además, también es un ejemplo de innovación, respondiendo a las imposibilidades de la orquestación del siglo XIX (mencionadas por compositores como Héctor Berlioz) mediante su propuesta artística.

En el caso especial de *The Banshee*, incluso la *performance* interactúa con las posibilidades insospechadas -fundamentadas en el origen de sus ruidos- de la extraña escena que tiene el público frente a esa obra: un intérprete en el piano presionando el pedal derecho (sentado como un pianista habitual), y otro atacando inusualmente las cuerdas del piano, desde la curva del instrumento. Parte del público, hasta estos días no conoce el método de producción de los ruidos en *The Banshee*, pero también la manera en que nace el sonido del repertorio del piano tradicional. Hay una incompreensión del instrumento en su interior, e inclusive los pianistas profesionales lo ignoran muchas veces. Por lo tanto, la concepción del teclado del piano como una extensión del cuerpo, al menos está unida a un sentimiento corporal con algún piano variable. En mi perspectiva, todavía hay un fuerte nivel de separación aquí, entre cuerpo y piano, más notorio si se consideran las formas inusuales de tocar. Con esta amplia separación, la indiferencia con el repertorio futurista es obvia, y de seguro comienza con un pianista que no puede ser expresivo con este tipo de experimentaciones (Cizmiciu 2010: 440 - 441). Un instrumento incorporado al cuerpo funciona sobre todo para un objetivo expresivo, y si no es fácil integrar este lenguaje, no será posible ser comunicativo.

La esencia del piano futurista, de hecho, es ver el instrumento como una máquina, pero no aquella de extrema exactitud de los más virtuosos románticos. Por el contrario, en mi opinión, es precisamente ese mueble ruidoso, pesado, y difícil de manejar. Probablemente, en una primera audiencia de *The Banshee* podría ser una pieza humorística, luego extraña e inquietante para las personas que todavía esperan las mismas habilidades virtuosas y el sentimentalismo romántico (Chessa 2012: 223 - 224) que el Futurismo atacó hace cien años directamente (ver: [enlace](#), consulta: 21 de diciembre de 2020, 37:27). El movimiento buscaba publicidad ciertamente, pero es difícil refutar el gran insulto que lograron sus actuaciones en ese momento y que ahora causan, al menos, desconfianza para algunos públicos, inclusive siendo esa incertidumbre y sentimiento perturbador en el público pretendido por los futuristas en su momento.

Por otro lado, si bien el Movimiento Futurista no estaba de acuerdo con muchos de los parámetros del arte académico y su música, cultivados en la rigidez de la escuela e idealizaciones sobre ciertos músicos destacados a principios del siglo XX, Ornstein, Cowell y Antheil nuevamente en su eclecticismo, también compusieron música en distintos estilos incluyendo el corte conservador de normas pasadas. Ahora, es paradójico que, si bien en cuanto a forma Cowell estuvo bastante apegado a la tradición, él fue el más experimental de los compositores/pianistas de mi investigación, y, opuestamente, en Ornstein la composición tradicional fue un hecho remarcable, como se explicó anteriormente. Este tipo de música no se

obvió para la *performance* de esta tesis ya que, a pesar de la crítica propia de la vanguardia hacia la academia, la música de estos compositores/pianistas con frecuencia tiene rasgos académicos que me parecen importantes y que se conjugan con los rasgos más ruidísticos formando una unidad.

De hecho, el ruidismo del *noise-tuner* y del Futurismo está en conjunción con estos elementos tradicionales, y desde aquí se enmarcó el estudio interpretativo al piano que se pretendió en esta tesis. Lo anterior, a mi parecer, es más consecuente con el movimiento que la desestimación de la ejecución humana, pues para mí, todavía no ha llegado el tiempo en que la ejecución del pianista sea cosa del pasado. Ciertamente tales encuentros entre elementos tradicionales y vanguardistas conforman un rasgo del siglo XX y su inventiva. Pero el siglo XXI, en mi opinión, todavía puede ser mucho más diverso, ya que hoy en día se encuentran en boga el uso de nuevos instrumentos musicales, nuevas maneras de tocar, nuevas interpretaciones musicales, arte y pensamientos que se extienden más que antes. Hoy, un poco más de un siglo después de la fundación del Futurismo, con una realidad redescubierta y antes invisible, habrá que buscar una manera de sobrepasar los nuevos retos y habrá que sobrevivir a otras realidades que puedan aparecer. Si se pudiera hacer nuevo arte y música hoy -pretensión que fue legítima en el Futurismo- hay un camino largo antes de descubrimiento.

3.1. Estudios posteriores y nuevos fundamentos

Esta tesis pretendió crear una discusión sobre las diferentes relaciones estilísticas entre Futurismo y Ornstein, Cowell y Antheil, tomando a los músicos de mi investigación como un fuerte referente de un siglo de experimentación, y, además, considerando el piano como un *noise-tuner*. Sin embargo, la *Carta de la Transdisciplinariedad* habló acerca de la tolerancia y aceptación de lo desconocido, y ciertamente gran parte del movimiento estuvo relacionado con el ocultismo y la teosofía. Como dijo Russolo, la música y los artistas futuristas estaban en un nivel atípico de percepción y sensibilidad (Chessa 2012: 209), característica diferente de lo mundano y sus fuentes limitadas. Lo anterior está intrínsecamente vinculado a los estudios teosóficos de Russolo, y ciertamente aquella parte necesita una perspectiva universitaria. Es más, tomando al Futurismo como un anticipo de la transdisciplinariedad se puede confirmar el tipo de experimentación que llevaba este movimiento artístico, fundado casi un siglo atrás.

El comienzo del siglo XX fue una época de profunda experimentación, más allá de los conceptos racionales, y el Futurismo, de seguro, fue un ejemplo de este tipo de ideas. Por

ejemplo, en la perspectiva de esta tesis, los futuristas estaban en contra de la orquestación de su tiempo, por lo que Russolo idealizó una orquesta de ruidos relacionada con las máquinas existentes en ese momento. Sin embargo, aquello también respondía a una concepción política, de acuerdo con Chessa, puesto que *Awakening of a city* de Russolo es la representación del renacimiento de los muertos, lo que, a mi entender, es un pensamiento teosófico fácil de vincular con el culto fascista a sus héroes de guerra caídos.

En cuanto a la transdisciplinariedad, el Futurismo estaba lleno de contradicciones de acuerdo con sus nexos con el fascismo y Mussolini. Entonces, yo pienso que se puede indagar en el fascismo como un término cambiante para redefinir su relación con el Futurismo y evaluar nuevamente su pensamiento transdisciplinario. Por ejemplo, Soffici habló sobre la incompatibilidad entre el Futurismo y el fascismo debido al anarquismo e industrialismo del movimiento, cosa que tenía parentesco con el bolchevismo¹⁰⁴. Es decir, la represión, disciplina y obediencia era de corte fascista y Soffici apuntaba a que la rebeldía futurista poco tenía que ver con esa expresión política.

Ciertamente el Futurismo no se trataba solamente de máquinas y aviones. De hecho, la mecanización también fue exagerada por otras ideologías como el capitalismo en esa época, pues si bien Mussolini dijo que su fascismo era pura democracia, ciertamente se contradecía ya que tanto el capitalismo, como la democracia y la Ilustración fueron conceptos ampliamente rechazados por los fascistas¹⁰⁵, según Antliff. En el capitalismo la percepción del tiempo y el espacio son de carácter universal, artificial, cuantificable, vendible, homogéneo e intercambiable. Es decir, es una percepción contraria al tipo de espiritualidad futurista y sobre este punto, la *Carta de la Transdisciplinariedad* sugiere un modelo de producción para el servicio humano.

En cuanto a conocimiento la *Carta de la Transdisciplinariedad* no concibe un futuro en el que el único aspecto que importa es el desarrollo de la tecnociencia. A mi parecer, el modelo de producción científica centrado en la primacía de la objetividad y la exclusión del pensamiento personal, aquello solo conduce a un ser humano pobre. Considerar solo la visión cuantificable del conocimiento, en la interpretación de las artes y la música, podría ser realmente una pérdida, y, además, relacionar esto con el Futurismo de seguro es un malentendido. Por ejemplo, el tiempo para el arte futurista debía ser cualitativo y tener significado, más que un número propenso a todo tipo de especulaciones. El arte futurista fue intuitivo, creativo y creyó tener el

¹⁰⁴ Marinetti tuvo que desmentir lo anterior diciendo que el Futurismo no era comunista en absoluto, en respuesta a las críticas de Adolf Hitler al arte moderno.

¹⁰⁵ Si bien la contraposición entre fascismo y capitalismo es difícil, puesto que el primer concepto puede entenderse como político y el segundo como económico, a nivel de propaganda, los términos como capitalismo estaban fuertemente relacionados con el supuesto enemigo al cual el fascismo debía atacar.

poder de cambiar la humanidad y la sociedad. Es más, para Antliff este tipo de pensamientos fueron mucho más cercanos a las creencias de tipo religioso.

En el pianismo de Ornstein, Cowell y Antheil existió una rebeldía contra la escuela y su tipo de enseñanza por su escritura musical, por la conservación técnica para tocar, etc. El Futurismo no se trató de la exactitud de la maquina haciendo acciones repetitivas medibles por cronómetro o metrónomo, este modelo de operación provino de una filosofía diferente y seguramente relacionada con el capitalismo, en donde la gente puede ser fácilmente sustituible y su propio trabajo igual al de otro (Antliff 2002: 160 - 162), en una visión reduccionista de la humanidad. A mi parecer, la vida cotidiana de los conservatorios con sus instrumentos y prácticas convencionales necesita un nuevo aire y puede basarse en algunos de los preceptos futuristas musicales, por ejemplo, alentando a la expresión del público, la cual suele restringirse a una aprobación o desaprobación silenciada en concierto.

La visión nostálgica fascista del pasado estaba en contra de la diversidad del siglo XX, y por razones justas el Movimiento Futurista italiano terminó con el régimen. Ahora, el segundo artículo de la *Carta de la Transdisciplinarietà* argumenta considerar la posibilidad de diferentes realidades, así como una actitud abierta hacia las creencias y los mitos, y ciertamente desde el mito futurista, es posible proponer un estudio centrado en la interacción profunda entre el cuerpo humano, las técnicas pianísticas no usuales y los nuevos repertorios de piano, considerando las sensaciones corporales como un fundamento para obtener conocimientos pianísticos, tanto técnicos como performativos¹⁰⁶. De hecho, la *Carta de la Transdisciplinarietà* en su undécimo artículo argumentó que la abstracción no es el único método para lograr el conocimiento, considerando al cuerpo como una vía valiosa para la sapiencia. Además, creo que es importante para los estudios musicales en la actualidad la necesidad de sumar nuevas prácticas transdisciplinarias, y en mi opinión, el concepto escolástico del piano como una herramienta de extrema precisión y su asimilación como parte del cuerpo humano, como estudia Cizmic, es una perspectiva estrecha para obtener nuevos avances en cuanto a performance. En cambio, en la vanguardia el cuerpo humano fue deformado muchísimas veces debido a sus experimentos artísticos.

En mi interpretación para piano para esta tesis se pretendió buscar el tipo de mecanicismo y ruidismo en la escritura futurista de piano, valorando el trabajo de los compositores/pianistas estadounidenses Ornstein, Cowell y Antheil. Pude, entre otros aspectos, interpretar y repensar

¹⁰⁶ A partir de aquí se podría emprender un estudio pedagógico/pianístico, lo que puede resultar a futuro en la inclusión definitiva de las técnicas no usuales en los estudios instrumentales, así como la improvisación y experimentación con estas sonoridades, lo cual en mi opinión todavía falta en la academia.

los rasgos del Movimiento Futurista a inicios del siglo XX. Sin embargo, una nueva base de estos estudios posteriores puede ser la comprensión del Futurismo y su influencia en la música académica como fuente de *embodiment*¹⁰⁷, en cuanto a escritura musical y *performance*. A mi parecer, la escritura de Ornstein, Cowell y Antheil implica un estudio performativo particular como pianista, teniendo en cuenta principalmente que el Futurismo considera al ser humano y su cuerpo como un actor importante del movimiento¹⁰⁸.

En mi opinión, tocar parte del repertorio futurista es como aprender de nuevo el instrumento, ya que tiene una mezcla de escritura usual y no usual, lo que produce nuevas sensaciones corporales en el intérprete, así como *embodiment*. Ciertamente, aquí hay nuevas partes del cuerpo para usar, nuevas técnicas, una memorización diferente, una *performance* diferente y una nueva interacción con el público (Cizmiciu 2010: 442) que se puede aprovechar para el conocimiento pianístico.

¹⁰⁷ El conocimiento que se crea a partir de lo puramente corporal.

¹⁰⁸ Incluso, se puede estudiar la reacción del público frente al ruidismo, y en ese sentido en su posición dentro de la función social de las artes.

GRABACIONES

Adler, James (2013) *James Adler and Friends*. North Hampton: Ravello Records, (n. 1), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Antheil, George (2000) *George Antheil: Bad Boy of Music*. Viena: Paladino Music, [enlace](#), (consulta: 5 de octubre de 2020).

Argerich, Martha (2017) “Jeux d’eau M. 30” en *Ravel: The Essentials*. Berlín: Deutsche Grammophon, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Barelos, Stacey (2008) *Henry Cowell Piano Music*. Wisconsin: Centaur, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Becker, Markus (2005) *George Antheil Piano Concertos 1 & 2, A Jazz Symphony, Jazz Sonata* (CD). Alemania: cpo.

Cowell, Henry (1963) *Piano Music* (CD). Estados Unidos: Smithsonian Folkways.

_____ (2012) *Piano Essentials* (CD). Brownbeats Records, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Feinberg, Alan (1991) *Fascinatin’ Rhythm*. Nueva York: Argo, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Gulda, Friedrich (2004) *Gulda spielt*. Atenas: Minos EMI, (n. 13), [enlace](#), (consulta: 18 de junio de 2021).

Henck, Herbert (2001) *Piano Music Conlon Nancarrow George Antheil* (CD). Alemania: ECM Records.

- Livingston, Guy (2003) *George Antheil - The Lost Sonatas*. Maguncia: Wergo.
- Lombardi, Daniele (2010) *Musica Futurista* vol. 1. Italia: Mudima – Cramps Records, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- _____ (2010) *Musica Futurista* vol. 3. Italia: Mudima – Cramps Records, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Miller, Robert (1995) *Sounds Form for Piano* (CD). Estados Unidos: New World Records.
- Ruiz, Andrés (2020) *Andrés Felipe Molano Ruiz*. Aveiro: Universidad de Aveiro, [enlace](#) (consulta: 24 de diciembre de 2020), (37:27).
- _____ (2020) "The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music" en Maul, Michael y Nones, Alberto (eds.), *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685 -1750) to M. Alunno (1972 -)* (CD). Málaga: Vernon Press, (nn. 7 - 12).
- Ornstein, Leo (2006) *Audio*, [enlace](#). Woodside: Poon Hill Press, (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Ornstein, Severo (2009) *Severo Ornstein*. California: YouTube, [enlace](#), (consulta: 22 de octubre de 2020).
- Previn, André y Orquesta Sinfónica de Londres (1999) *L'Enfant Et Les Sortilèges*. Berlín: Deutsche Grammophon, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Schleiermacher, Steffen (1994) *The Bad Boys! George Antheil, Henry Cowell, Leo Ornstein* (CD). Berlín: Sender Freies.
- _____ (1999) *Music At The Bauhaus* (CD). Alemania: Musikproduktion Dabringhaus Und Grimm.

Solti, Georg y Orquesta Sinfónica de Chicago (1980) *Pictures From An Exhibition/Le Tombeau De Couperin*. Reino Unido: Decca, (n. 1), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

ARCHIVO

Conti, Umberto Primo (1913) “Romanza per violino e pianoforte” en *AC Fondo AC Manoscritti SC I/INS 5/CAM A*. Fiesole: Fondazione Primo Conti Onlus, (consulta: 3 de julio de 2019).

Papini, Giovanni (sin fecha) “I massimi geni del mondo 100 Ritratti” (manuscrito) en *AP Fondo AP Manoscritti SC XLI/INS 3/CAM A*. Fiesole: Fondazione Primo Conti Onlus, (consulta: 2 de julio de 2019).

_____ (sin fecha) “Italia Periodi storici” (manuscrito) en *AP Fondo AP Manoscritti SC XLV/INS 2/CAM C*. Fiesole: Fondazione Primo Conti Onlus, (consulta: 2 de julio de 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- Antliff, Mark (2002) “Fascism, Modernism, and Modernity” en *The Art Bulletin* vol. 84 (n. 1), (pp. 148 – 169), doi:10.2307/3177257.
- Antheil, George (1922) *Jazz Sonata* (manuscrito), [enlace](#), (consulta:4 de octubre de 2020).
- _____ (1922a) *Sonata savage*. Nueva York: Antheil Press.
- _____ (1990) *The Piano Album*. Nueva York: Schirmer, Inc.
- _____ (1931) *Sonata n. 2 The Airplane*. Filadelfia: Theodore Presser.
- _____ (1959) *Ballet mécanique*. Delaware Water Gap: Templeton Publishing Co.
- Apollinaire, Guillaume (2014) “Aesthetic Meditations on Painting: The Cubist Painters” en Apollinaire, Guillaume; Eimert, Dorothea y Podoksik, Anatoli *Cubism*. Nueva York: Parkstone International, (pp. 7 - 28).
- Arciuli, Emanuele (2010) *Musica per pianoforte negli Stati Uniti*. Turín: EDT.
- Auner, Joseph (2013) *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bachy, Pierre (1999) *Cubisme et futurisme*, [enlace](#), (consulta: 20 de junio de 2021).
- Balla, Giacomo y Depero, Fortunato (1915) *Ricostruzione futurista dell'universo*. Milán: Direzione del Movimento Futurista.
- Barooshian, Vahan (1976) *Russian Cubo-futurism, 1910-1930: a study in avant-gardism*. París: Mouton.

- Berghaus, Günter (2011) *International Yearbook of Futurism Studies* vol. 1. Berlín: De Gruyter.
- Berman, Marshall (1985) "Brindis por la modernidad" en Casullo, Nicolás (ed.) *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica ediciones, (pp. 87 – 105).
- Broyles, Michael y Glahn, Denisse von (2007) *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices*. Indiana: Indiana University Press.
- _____ (2007a) "Musical Modernism Before It Began: Leo Ornstein and a Case for Revisionist History" en *Journal of the Society for American Music* vol. 1 (n.1), (pp. 29 – 55).
- Chessa, Luciano (2012) *Russolo, futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Los Ángeles: University of California Press.
- Cizmic, Maria (2010) "Embodied Experimentalism and Henry Cowell's 'The Banshee'" en *American Music* vol. 28 (n. 4), doi:10.5406/americanmusic.28.4.0436, (pp. 436 - 458).
- Colette, Gabrielle y Ravel, Maurice (1925) *El Niño y los sortilegios*. París: Éditions Durand & Cie.
- Collins, Nicolas (2004) "Composers inside Electronics: Music after David Tudor" en *Leonardo Music Journal* vol. 14, (pp. 1 - 3), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Corra, Bruno (2002) Abstract Cinema – Chromatic Music, [enlace](#), (consulta: 3 de octubre de 2020).
- Correia, Jorge y Dalagna, Gilvano (2020) *Un Modelo de Investigación Artística*. Aveiro: Universidad de Aveiro, [enlace](#), (consulta: 1 de octubre de 2020).
- Cowell, Henry (1922) *Fabric*. Nueva York: Breitkopf & Härtel.
- _____ (1923) *Piano Music of Henry Cowell* vol. 1. Nueva York: Associated Music Publishers, Inc.
- _____ (1927) *The Snows of Fujiyama*. Nueva York: Associated Music Publishers.

_____ (1940) *Sinister Resonance*. Nueva York: Associated Music Publishers.

_____ (1947) *Two Woofs*. San Francisco: New Music Edition.

_____ (2000). *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crimp, Bryan (1989) “A Golden Age of Pianists” *The Musical Times* vol. 130, n. 1760, (pp. 605 – 609), doi:10.2307/965580.

Dessy, Mario (1920) *Poesia* vol. 1 (nn. 7 - 9), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020)

Elie, Paul (2012) *Reinventing Bach*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Ferreira, Cristina (2008) *Música e pintura: interinfluências na primeira metade do século XX* (tesis de maestría). Aveiro: Universidade de Aveiro, [enlace](#), (consulta: 1 de octubre de 2020).

Feyerabend, Paul (1986) *Tratado contra el método*. Madrid: Editorial Tecnos S. A.

Goldberg, Roselee (1996) *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.

Goss, Glenda Dawn (1992) “George Antheil, Carol Robinson, and the Moderns” en *American Music* vol. 10 (n. 4), doi:10.2307/3052035, (pp. 468 - 485).

Freitas, Lima de; Morin, Edgar y Nicolescu, Basarab (1994) *Carta de la Transdisciplinariedad*, [enlace](#), (consulta: 3 de octubre de 2020).

Henderson, Linda Dalrymple (1988) “X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists” en *Art Journal* vol. 47 (n. 4), doi:10.2307/776982.

Hinson, Maurice y Roberts, Wesley (2014) *Guide to the Pianist's Repertoire*. Indiana: Indiana University Press.

- Howe, Blake (2010) “Paul Wittgenstein and the Performance of Disability” en *The Journal of Musicology* vol. 27 (n. 2), doi:10.1525/jm.2010.27.2.135.
- James, Joseph Stephen (1911) *The Sacred Harp*. Atlanta: J. S. James.
- Kruchenykh, Aleksei; Bartos, Ewa y Kirby, Victoria Nes (1971) “Victory over the Sun Prologue” en *The Drama Review* vol. 15 (n. 4). Cambridge: MIT Press.
- Leland, Hannah (2015) *The Bad Boy of Music in Paris George Antheil's Violin Sonatas* (tesis doctoral). Temple: Universidad Estatal de Arizona.
- Leong, Daphne y Korevaar, David (2011). “Repetition as Musical Motion in Ravel’s Piano Writing” en Kaminsky, Peter (ed.) *Unmasking Ravel*. Rochester: University of Rochester Press, (pp. 111 - 142).
- Lyons, James (1969) “Alfredo Casella” en *Boston Symphony Orchestra*. Massachusetts: Boston Symphony Orchestra, (pp. 343 – 362).
- Maienza, Matteo (2008) *La música futurista in Lacerba* (tesis de grado). Viterbo: Università degli Studi della Tuscia.
- Martínez Marín, Eva (2016) *La herencia pedagógica de Carl Philipp Emanuel Bach 1714-1788: Los Probe-Stücke 1753 y Sechs neue Clavier-Stücke 1787 desde la perspectiva del Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 1753, 1762* (tesis de doctorado). Murcia: Universidad de Murcia, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Mellers, Wilfrid (1975) *Music in a New Found Land*. Nueva York: Transaction Publishers.
- Middleton, Jonathan (2017) *Essentials for Composers: Creative Process by Design*. Illinois: Waveland Press, Inc.
- Morrison, Simon (2017) *American Music* vol 35, no. 1, (pp. 133 – 140), doi:10.5406/americanmusic.35.1.0133.

- Moseley, Roger (2016) “Play Again?” en *Keys to Play: Music as a Ludic Medium from Apollo to Nintendo*. Oakland: University of California Press, (pp. 236 - 274), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Murillo, Rodolfo (1997) *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (tesis doctoral). Arizona: Arizona State University.
- Músorgski, Modest (1929) *Tableaux d'une Exposition*. París: Editions Russes de Musique.
- Nicholls, David (2004) “Brave new worlds: experimentalism between the wars” en Cook, Nicholas y Pople, Anthony (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, (pp. 210 - 227).
- Ornstein, Leo (2006) *Scores*. Woodside: Poon Hill Press, [enlace](#), (consulta: 3 de octubre de 2020).
- Papini, Giovanni (1933) *El Crepúsculo de los filósofos*. Santiago de Chile: Editorial Osiris.
- Papini, Giovanni y Soffici, Ardengo (1914) *Lacerba* vol. 2 (n. 10).
- Patteson, Thomas (2016) “The Joy of Precision: Mechanical Instruments and the Aesthetics of Automation” en *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. Oakland: University of California Press, (pp. 18 - 51), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Piana, Giovanni (1995) *Mondrian e la Musica*. Milán: Guerini.
- Potter, Caroline y Kenneth Hesketh (2008) “Unreliable Machines: An Interview with Kenneth Hesketh” en *The Musical Times* vol. 149 (n. 1905), doi:10.2307/25434569, (pp. 15 - 24).
- Pound, Ezra (1927) *George Antheil and the Treatise on Harmony*. Chicago: Pascal Covici, Publisher, Inc.

- Radice, Mark (1989) “Futurismo: Its Origins, Context, Repertory, and Influence” en *The Musical Quarterly* vol. 73 (n. 1), [enlace](#), (consulta: 1 de octubre de 2020).
- Rainey, Lawrence; Poggi, Christine y Wittman, Laura (2009) *Futurism: An Anthology*. New Haven: Yale University Press.
- Ravel, Maurice (1901) “Jeux d’eau” en Vladimir Sofronitsky (ed.) *Piano Works*. Moscú: Muzgiz, (pp. 18 - 30).
- _____ (1917) “Toccatà” en *Le Tombeau de Couperin*. Kiev: Muzyka, (pp. 207 - 215).
- Rhodes, Richard (2012) *Hedy's Folly: The life and breakthrough inventions of Hedy Lamarr, the most beautiful woman in the world*. Nueva York: Vintage.
- Roach, Joseph (1982) “Garrick, the Ghost and the Machine” en *Theatre Journal* vol. 34 (n.4), doi:10.2307/3206806, (pp. 431 - 440).
- Rothenberg, David, y Neill, Ben (2010) “Playing into the Machine: Improvising across the Electronic Abyss” en *Leonardo Music Journal* vol. 20, (pp. 19 - 20), [enlace](#), (consulta: 26 de diciembre de 2020).
- Ruiz, Andrés (2019) *El ritmo del futurismo pianístico de principios del siglo XX en los Estados Unidos de América*. Puigcerdá: JIAM, [enlace](#), (consulta: 7 de septiembre de 2020).
- Russolo, Luigi (1913) “El arte de los ruidos” en *Revista sin título* vol. 3, (pp. 8 – 14).
- Sachs, Joel (2012) *Henry Cowell: a man made of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Saylor, Bruce (1983) “Recorded Music by Henry Cowell” en *American Music* vol. 1 (n. 2), (pp. 109 – 111), doi:10.2307/3051525.
- Schechner, Richard (2005) *Performance Theory*. Nueva York: Routledge.

- _____ (2013) “What is Performance Studies” en *Rupkatha Journal* vol. 5 (n. 2), [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Senelick, Laurence (2007) “Dramatic Theory and Criticism” en *Historical Dictionary of Russian Theatre*. Toronto: The Scarecrow Press, (pp. 97 - 100).
- Silver, Brian (1978) “Henry Cowell and Alan Hovhaness: Responses to the Music of India” en Ishwaran K. (ed.) *Contributions to Asian Studies* vol. 12. Países Bajos: E. J. Brill, Leiden (pp. 58 - 82).
- Skinner, Graeme (2003) “Cowell, Henry” en Aldrich, Robert y Wotherspoon, Garry (eds.) *Who's Who in Gay and Lesbian History from Antiquity to World War II*. Londres: Routledge, (pp. 107 - 108).
- Slonimsky, Nicolas (2012) *The listener's companion: the great composers and their works*. Londres: Schirmer Trade Books.
- Spilker, John (2010) *Substituting a New Order: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers* (tesis doctoral). Tallahassee: Florida State University, [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).
- Taruskin, Richard (2010) *Music in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wagner, Richard (2000) *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Watson, Ben (2010) *Honesty Is Explosive: Selected Music Journalism*. Maryland: The Borgo Press.

ANEXO A: PRESENTACIONES

En este proyecto doctoral fue muy importante lograr un impacto a nivel académico del trabajo realizado, solo en el año lectivo 2019/2020 de la Universidad de Aveiro se lograron las siguientes publicaciones y participaciones en congresos, entre otras actividades:

1. Conferencia/conciertos:

1.1. *El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein* (Diálogos con Egresados – Universidad Nacional de Colombia: [enlace](#), [video](#), consulta: 21 de junio de 2021).

1.2. *The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music* (Hands on Piano – Universidad de Aveiro: [enlace](#), [video](#), consulta: 4 de octubre de 2020).

1.3. *The Futurist Movement in Leo Ornstein's Early Piano Solo Music* (AEMC II – Chiesa di San Marco - Montecassiano, Italia: [enlace](#), [video](#), consulta: 4 de octubre de 2020).

2. Póster *The Traits of Piano Futurists of The Early 20th Century* (CIM 19 – Universidad de Graz - Austria: [enlace](#), consulta: 4 de octubre de 2020, pp. 130 – 131).

3. Publicaciones:

3.1. “Los rasgos de los futuristas del piano de principios del siglo XX” en Alejandro Mercado Villalobos (ed.) *El Artista* (n. 16). Guanajuato: Universidad de Guanajuato, [enlace](#), consulta: 4 de octubre de 2020.

3.2. “The piano futurism rhythm of the early twentieth century in the United States of America” en Benetti, Alfonso; Monteiro, Francisco y Correia, Jorge (eds.) *Proceedings of research hands on piano: International Conference on Music Performance*. Aveiro: Universidad de Aveiro, (pp. 11 – 18), [enlace](#), consulta: 4 de octubre de 2020.

3.3. “The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music” en Maul, Michael y Nones, Alberto (eds.) *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685 - 1750) to M. Alunno (1972 -)*. Málaga: Vernon Press, (pp. 41 – 47).

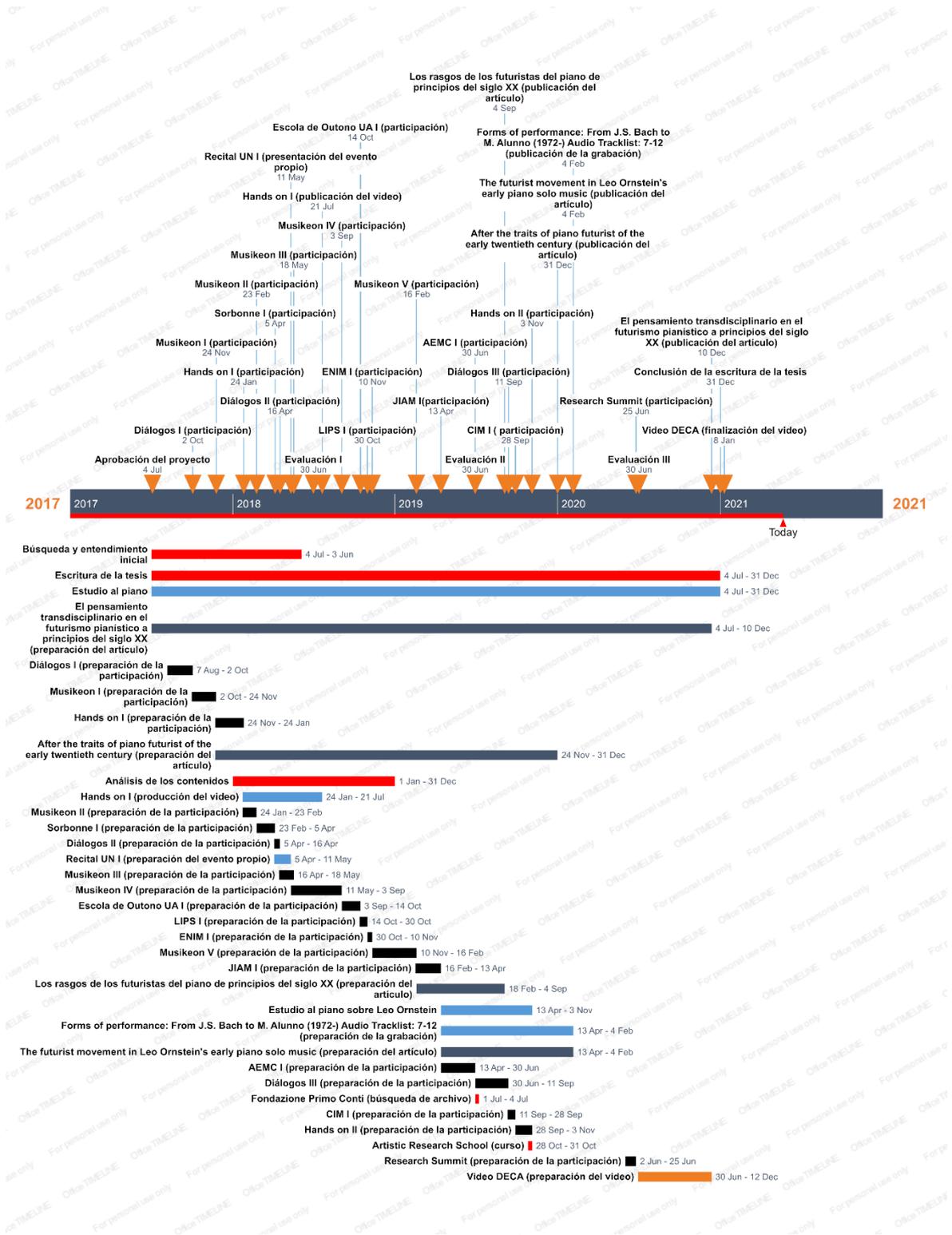
3.4. “The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music” en Maul, Michael y Nones, Alberto (eds.) *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685 - 1750) to M. Alunno (1972 -)* (CD). Málaga: Vernon Press, (nn. 7 - 12).

3.5. "El pensamiento transdisciplinario en el futurismo pianístico a principios del siglo XX" en Ospina, Andrea y Rojas, Camilo (eds.), *Resonancias*. Buenos Aires: Transversal Sonora, [enlace](#), (consulta: 11 de diciembre de 2020).

4. *Pitch* (2019/2020): (1) *The futuristic thought in the piano solo repertoire of Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil* (Research Summit 2020 – Universidad de Aveiro: Aveiro, [enlace](#), consulta: 4 de octubre de 2020, pp. 158 – 159).

En el siguiente video: [enlace](#), (consulta: 5 de octubre de 2020), recojo distintos momentos importantes durante el desarrollo de esta tesis, incluyendo los congresos de los que fui parte en los tres años de doctorado después del año preparatorio. También presento en orden el trabajo realizado a lo largo del presente estudio doctoral (ver Ilustración 54).

Ilustración 54: Cronograma



En la anterior Ilustración los ítems en rojo son el trabajo escrito y teórico que llevé a cabo, en azul claro me refiero al trabajo relacionado con la *performance* pianística, en azul oscuro a las publicaciones conseguidas hasta la fecha, y en negro a los congresos en donde tuve participaciones, así como sus respectivas consecuciones (con *milestones*). A continuación, presento una lista con todos los eventos presentados en los 3 años de realización de la presente tesis, a partir del momento de su aprobación:

I. Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá – Colombia

I.I. Conferencia: *El pensamiento futurista en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil* (Diálogos con Egresados 2017)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia (parte 1): [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia (parte 2): [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Ilustración 55: Cartel del evento *El pensamiento futurista en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil*

Diálogos con egresados un
CONVERSATORIOS, FOROS Y CONFERENCIAS

Conferencia:
El pensamiento futurista en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil

Andrés Felipe Molano Ruiz
Música Instrumental - Piano
Maestría en Pedagogía del Piano

Entrada Libre
Inscripción en:
<https://goo.gl/SLMRbT>

Salón 113
Edificio 305 - Conservatorio de Música
Lunes 2 de octubre
6:00 pm

egresados un | UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

I.II. Conferencia/concierto: *El ritmo del Futurismo pianístico de inicios del siglo XX en Estados Unidos de América (Diálogos con Egresados 2018)*

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia (parte 1): [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia (parte 2): [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Ilustración 56: Cartel del evento *El ritmo del Futurismo pianístico de inicios del siglo XX en Estados Unidos de América*

diálogos con **egresados un**
CONSERVATORIOS
CONFERENCIAS
FOROS

Conferencia:

“El ritmo del Futurismo pianístico de inicios del siglo XX en Estados Unidos de América”

Andrés Felipe Molano Ruiz
Música Instrumental - Piano, Maestría en Pedagogía del Piano

Salón 113
Conservatorio de Música
Facultad de Artes
Lunes 16 de Abril
6:00 pm

Inscripción en:
<http://bit.ly/2EXvJv3>

Entrada Libre
Mayor información:
egresados.bogota.unal.edu.co

egresados un



I.III. Conferencia/concierto: *El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein* (Diálogos con Egresados 2019)

Evento: [enlace](#), (consulta: 21 de junio de 2021).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Ilustración 57: Cartel del evento *El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein*

El cartel tiene un fondo oscuro con una imagen desenfocada de un teclado de piano. En la parte superior izquierda hay un icono circular con un símbolo de diálogo. A la izquierda del cartel, el texto 'diálogos con egresados un' está acompañado por el logo de la Universidad Nacional (UN). En la parte superior derecha, un recuadro con la palabra 'Conferencia' indica el tipo de evento. El título principal del evento, 'El movimiento futurista en la música para piano solo de Leo Ornstein', está en un color claro y destacado. A la izquierda, un recuadro naranja contiene la fecha '11 Septiembre' y la hora '6:00 pm'. Debajo de esto, se especifica el lugar: 'Salón 113 Conservatorio de Música de la Facultad de Artes'. A la derecha del cartel, se listan los detalles de la conferencia: el conferencista 'Andrés Felipe Molano Ruiz, Músico Pianista UN', el enlace para inscripciones 'http://bit.ly/2k2NuUr' y la información de contacto 'Mayor información: egresados.bogota.unal.edu.co'. En la parte inferior derecha del cartel, se encuentran los logos de 'egresados un' y 'UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA'.

I.IV. *Recital de piano* (Eventos Conservatorio de Música 2018)

Evento: [enlace](#), (consulta: 8 de agosto de 2018).

Recital: [enlace](#), (4 de octubre de 2020).

I.V. Invitaciones a clases (pregrado y maestría)

23 de octubre de 2017: [parte 1](#), [parte 2](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

27 de octubre de 2017: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

8 de noviembre de 2017: [parte 1](#), [parte 2](#), [parte 3](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

23 de abril de 2018: [parte 1](#), [parte 2](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

II. Seminarios Diego Ghymers - Musikeon, Valencia - España

II.I. Conferencia/concierto: *Características del futurismo pianístico en los Bad boys estadounidenses* (24 de noviembre de 2017)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), 51:45, (consulta: 4 de octubre de 2020).

II.II. Conferencia/concierto: *Opuestos de interpretación* (23 de febrero de 2018)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), 8:46, (consulta: 4 de octubre de 2020).

II.III. Conferencia: *Selección de Clusters, glissandi y técnicas extendidas en el repertorio para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell y George Antheil* (18 de mayo de 2018)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), 1:33:44, (consulta: 4 de octubre de 2020).

II.IV. Informe: *O pensamento futurista no repertório para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell e George Antheil* (21 de septiembre de 2018)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), 4:3:54, (consulta: 4 de octubre de 2020).

II.V. Conferencia: *Cambios sobre tres obras futuristas* (16 de febrero de 2019)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), 5:16:39, (consulta: 4 de octubre de 2020).

Texto: [enlace](#), (consulta: 4 de enero de 2020).

III. Portugal

III.I. Conferencia: *After the traits of piano futurist of the early twentieth century* (Hands on Piano 2018 - Universidad de Aveiro, Aveiro)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020), (p. 1).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

III.II. Conferencia: *The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music* (Hands on Piano 2019 - Universidad de Aveiro, Aveiro)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Texto: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Audio: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

III.III. Informe: *O pensamento futurista no repertório para piano solo de Leo Ornstein, Henry Cowell e George Antheil* (Escola de Outono 2018 – Universidad de Aveiro, Aveiro)

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 19 de abril de 2021).

III.IV. Conferencia/concierto: *Futurism, ultra-modernism and modernism in the United States of America: The case of Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil* (VIII Encontro de Investigação em Música 2018 – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Oporto)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020), (p. 6).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

III.V. *Pitch: The futuristic thought in the piano solo repertoire of Leo Ornstein, Henry Cowell and George Antheil* (Research Summit 2020 – Aveiro, Universidad de Aveiro)

Evento: [enlace](#), (consulta: 21 de agosto de 2020), (pp. 158 – 159).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Texto: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

IV. Presentaciones internacionales

IV.I. Conferencia: *Tras los rasgos del piano futurista de inicios del siglo XX* (Congrès doctoral international de Musique et Musicologie 2018 - Sorbona, París, Francia)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Resumen: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020), (p. 25).

Foto: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

IV.II. Conferencia/concierto: *After the traits of piano futurists of the early twentieth century* (London International Piano Symposium 2018 – Royal Academy of Music, Londres, Reino Unido)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 21 de junio de 2021).

Texto: [enlace](#), (consulta: 21 de junio de 2021).

IV.III. Conferencia/concierto: *El ritmo del futurismo pianístico de principios del siglo XX en los Estados Unidos de América* (JIAM I – Museu Cerdà, Puigcerdá, España)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Texto: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

IV.IV. Conferencia/concierto: *The Futurist Movement in Leo Ornstein's Early Piano Solo Music* (AEMC II – Chiesa di San Marco - Montecassiano, Italia)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Conferencia completa: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Texto: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

Audio: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020).

IV.V. Póster: *The Traits of Piano Futurists of The Early 20th Century* (CIM 19 – Universidad de Graz - Graz, Austria)

Evento: [enlace](#), (consulta: 4 de octubre de 2020), (pp. 130 – 131).

Ilustración 58: Foto del evento *The Traits of Piano Futurists of The Early 20th Century*

ANEXO B: PUBLICACIONES

- Molano Ruiz, Andrés Felipe (2019). "Los rasgos de los futuristas del piano de principios del siglo XX" en Alejandro Mercado Villalobos (ed.) *El Artista* (n. 16). Guanajuato: Universidad de Guanajuato, [enlace](#), (consulta: 21 de febrero de 2020).
- _____ (2019) "The piano futurism rhythm of the early twentieth century in the United States of America" en Benetti, Alfonso; Monteiro, Francisco y Correia, Jorge (eds.) *Proceedings of research bands on piano: International Conference on Music Performance*. Aveiro: Universidad de Aveiro, (pp. 11 – 18), [enlace](#), (consulta: 13 de febrero de 2020).
- _____ (2020) "The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music" en Maul, Michael y Nones, Alberto (eds.) *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685 - 1750) to M. Alunno (1972 -)*. Málaga: Vernon Press, (pp. 41 – 47).
- _____ (2020) "The futurist movement in Leo Ornstein's early piano solo music" en Maul, Michael y Nones, Alberto (eds.), *Forms of Performance: from J.S. Bach (1685 - 1750) to M. Alunno (1972 -)* (CD). Málaga: Vernon Press, (nn. 7 - 12).
- _____ (2020) "El pensamiento transdisciplinario en el futurismo pianístico a principios del siglo XX" en Ospina, Andrea y Rojas, Camilo (eds.), *Resonancias*. Buenos Aires: Transversal Sonora, [enlace](#), (consulta: 11 de diciembre de 2020).