

## ABZU.....(rapsodia futurista)

La obra Abzu tiene un fin relativamente simple: replantear los materiales históricos sonoros del futurismo y utilizarlos como posible material artístico vivo, y para una obra viva y actual ( no como meros documentos testimoniales antiguos); en cambio, tiene una estructura relativamente compleja. Por decirlo de alguna manera, podría verse , o bien como una obra en tres movimientos (en la que dichos movimientos, en vez de ser sucesivos, son simultáneos o sincrónicos) o, incluso mejor que de movimientos diferentes, podríamos hablar de obras diferentes: de diferente carácter, técnica y objetivos.

De hecho Abzu, más que una obra al uso, es un proyecto polivalente, ya que puede presentarse de dos maneras absolutamente diferentes: o como proyecto común; o con cada obra por separado.

Las obras autónomas serían:

1) la propiamente denominada *abzu*, una obra electroacústica, reservada, introspectiva, seria y con abundantes citas (aunque no se noten) a obras significativas de la historia de la literatura musical. Es, más o menos, una reflexión o “improvisación” sobre el futurismo y sus creencias y planteamientos, hecha 100 años después, y entendiéndolo como parte de la historia de la música (y de nuestra forma de entender la música actualmente) que, poco a poco, se pierde en la memoria del pasado ...quizás se podría subtítular, dado su espíritu, “tras los pasos de Russolo”.

Incluye también dentro de sí, como tema-reexposición final del CD completo que es, citas breves de todos los temas anteriores.

2) La obra que podríamos denominar : *Las voces del Intonarumori*.

Se trata de una obra radicalmente diferente (técnica y documental, más que artística) en la que únicamente se pretende presentar los sonidos del Intonarumori (originalmente grabaciones de 1914-18, en cilindros de cera de Edison), tal y como se conocen, pero de la mejor manera posible, de una manera práctica. Así pues, se trata de las grabaciones originales de dicho instrumento, pero muy trabajadas, remasterizadas y utilizadas como nuevo material artístico, en vez de un “recuerdo sonoro testimonial y documental”, que es como están considerados hoy en día, en general.

Hay que decir que la “materialización” de dicho proyecto de “recuperación artística” se hizo con un instrumento muy barato, y simple ; pero eficaz para lo que se pedía, es decir, disparando dichos sonidos desde un pequeño programa de divulgación construido al efecto (*el Intonarumori virtual*), para utilizarlo en performances y espectáculos-conferencias en directo (como material musical para “live-electronics” y en activo, de divulgación “práctica”). Así pues, los sonidos originales pueden ser finalmente mezclados y

desarrollados en conjunto, en una performance, cosa que ocurre en varias ocasiones.

Otra parte del documental sonoro sería lo que hemos llamado el *Intonarumori digital*, que no son más que algunos divertimentos musicales compuestos para un nuevo intonarumori virtual equivalente al primero, pero realizado con sonidos actuales, algo más potentes y modernos (actualización del efecto psicológico, quizás). También se presentan sus sonidos como solos o trabajados en performances conjuntas.

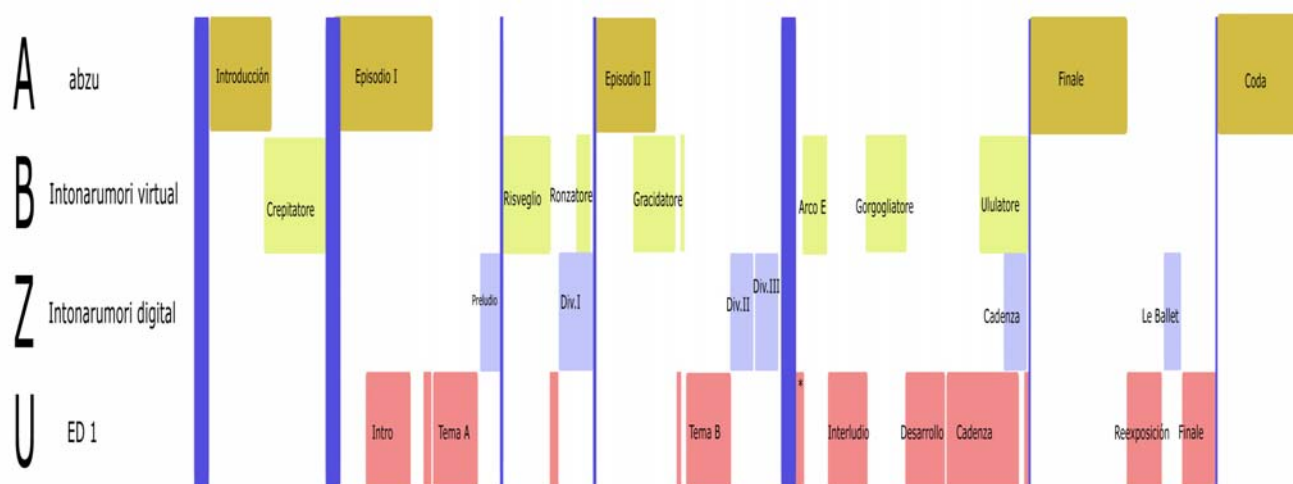
En realidad, la base del discurso sonoro de esta semi-obra documental, se basa en los contrastes y relaciones especiales entre los fragmentos de los intonarumori “originales” y los “actuales” y sus respectivos desarrollos (los primeros, reales, como el fragmento de Russolo; los segundos, absolutamente hipotéticos y nuevos: los de esta obra concreta y su propia estética).

3) La obra denominada ED 1 (Eggeling Diagonal 1): una obra audiovisual en la que, mientras en las imágenes se trabaja material del cine abstracto dadaísta alemán (experimentando con 13 segundos de la *Sinfonía Diagonal*, de Viking Eggeling, ejemplo paradigmático del denominado “cinema total”, de 1921), como obra musical que la provoca y obliga está lo que se podría denominar una obra “neofuturista”, en la que se utilizan nuevos materiales sonoros maquinistas o no (incluyendo elementos muy actuales), para renovar dicha corriente, a mi humilde entender, naturalmente, y “ponerla al día”, simplemente eso. Aunque decimos que es una obra independiente y neofuturista (por llamarla de alguna manera), al mezclarse con la obra nº 2 (las voces del intonarumori), que ofrece los sonidos originales (las “melodías tradicionales” del futurismo, ya patrimonio musical común de toda la humanidad) y, sobre todo, al intentar que, en dicha mezcla, el producto resultante sea una obra conjunta “viva” y “artística”, ampliando y contrastando los fragmentos originales con nuevos materiales posibles que desvirtúen su carácter documental y rígido y lo hagan recuperar su espíritu artístico inicial, parece más adecuado y justificado denominar a la mezcla final “rapsodia futurista” que nos avisa de la existencia de dichas melodías originales dentro de la pieza.

La correlación general de tales elementos constitutivos radicalmente diferentes se plantea en una estructura imbricada, en la que la división interna de cada una de ellas, se entrelaza con las otras de manera variable, pero con una condición: todos los fragmentos se presentan de acuerdo a su orden lógico y evolutivo (aunque sea interrumpido momentáneamente por el fragmento correspondiente encajado de cualquiera de las otras piezas).

En muchos momentos, la estructura musical se hace general (interferencias entre obras, en azul en el gráfico): es lo que le da a la “obra grande”, a ABZU, la unidad y el sentido de obra entera y específica (y que debe escucharse como tal sin hacer absolutamente ningún caso a nada de lo que se ha escrito anteriormente, que no es más que un mero anecdotario previo de dicha obra)

La estructura final sería:



Con respecto a diversas citas de la literatura musical disueltas en la obra (aunque sean “subliminales”) podemos indicar (de más de 2 segundos de duración), la *Sinfonía para un hombre solo*, de Schaeffer; *Wochende*, de Walter Ruttmann; la *Sinfonía de los salmos*, de Stravinsky o la *Batalla de Adrianópolis* y la propia *Definizione* del futurismo, de Marinetti, entre otras. Por ejemplo, en 8 segundos cerca del final se ofrece una exposición compartida, simultánea y politonal, de cuatro diferentes melodías famosas en la literatura musical con predominio y color sonoro de la tuba (o bombardino) : entre ellas, *la fontana di Trevi*, de Respighi, *la valse* de Ravel, *los maestros cantores* de Wagner y se configura como emergente el solo de *Bydlo*, de Cuadros para una exposición, de Mussorgsky, haciendo disolverse las demás melodías, originalmente protagonistas, en un mero apoyo.

El fragmento final de la obra, aunque musicalmente no tiene nada que ver, está “filosóficamente” inspirado en “*la costruzione d’un silenzio*”, de Marinetti. Es posiblemente la misma idea que ya intentó desarrollar, en realidad, Antheil al final del *Ballet Mécanique*, en 1924, pero en la que cayó, quizás, en el exceso (caso aparte, Cage, que ya no “construye” el silencio: lo da construido y sin fisuras, en *4´33*”, solución muy perturbadora, no solo en su momento, sino todavía ahora). Ofrecemos nuestra solución personal al problema, no tan dura: esperamos que guste. Otra solución posible del mismo objetivo se realizó para *Mari*, poco después.

En la obra *Las voces del intonarumori*, hay que decir que se incluyen, aparte de los instrumentos puros (en el orden citado en el esquema anterior),

tanto el único fragmento conocido del *“Risveglio d’una città”* de Russolo, como el resto que queda del *“El último vuelo del aviador”*, de Pratella.

En ED 1 hay menos citas, pero también hay. Por ejemplo, a pesar de ser música radical concreta (o neofuturista, si se nos acepta el término), hay guiños o parodias evidentes al “nuevo sonido del futurismo”, tanto a la música de videojuegos, como a las de las máquinas tragaperras y matamarcianos (entre Garry Schyman y la escuela japonesa, por decirlo de alguna manera); y una broma o parodia final sobre *Ballet mécanique*, de G. Antheil.

En otro orden de cosas, Abzu también nos habla de tres realidades diferentes y simultáneas:

físicamente, el *Abzu* (lo que se terminaría conociendo como el *Abyss* latino, el abismo insondable) era el lugar geográfico, bajo tierra, donde “*las aguas saladas y las aguas dulces confluían y se mezclaban*”: una especie de enorme y abisal delta-marisma subterránea.

Probablemente corresponda, geográficamente, al último lugar hacia el sur donde llegaron los sumerios, antes de verse encajonados entre los grandes ríos, y el mar; y el lugar, por tanto, donde decidieron comenzar su aventura como civilización (o mejor, “sobre el que decidieron”, ya que pensaban que estaba debajo suyo, muy en el fondo de la tierra).

También parece probable que cuando ya nos llegan noticias míticas de dicho lugar (sobre el 2500 AC), su posible realidad geográfica original hubiera ya desaparecido hacía siglos debido al avance continuo de dicho límite entre la tierra y el mar en Mesopotamia, hacia el Sur.



Metafísicamente, en cambio, es una “puerta del cielo” [Ab/Zu<-> Zu/ab] (una “puerta del cielo” que, dado el tipo de sitio al que nos referimos, terminó convirtiéndose, con el paso de los siglos, en la “puerta del infierno”).



Bajando por unas interminables escaleras a las que solo podía acceder y franquear Ea, el señor de las aguas (y muchas otras cosas, incluyendo el hombre como ser vivo) se llegaba al verdadero Abzu, un gigantesco laboratorio donde Ea fabricaba algo que es mejor no saber para quienes es mejor no conocer, llamados, en aquella época, Anunnakki.

Mentalmente, por último, Abzu, abismo, intenta reflejar los múltiples “abismos” y “agujeros sin fondo” mentales que salpican algunas vidas (la mía, por ejemplo): son ideas obsesivas, banales e intrascendentes en la mayoría de los casos, pero que, de manera extraña, se apoderan del pensamiento y obligan, por necesidad enfermiza, a terminarlas antes de hacer cualquier otra cosa ( su exigencia inmediata es tan fuerte que resuena en la hipófisis como una maquinaria ensordecedora, como el berbiquí de un dentista a punto de perforar la encía, como el dios Buzuzu entonando su grito de guerra). Sin embargo, ese no es demasiado problema, el verdadero problema es que cuando se terminan por fin (a cambio de mucho más tiempo y dedicación de lo que se merecen) y se está en condiciones de recomenzar tareas de “sentido común”, normales y productivas....siempre, siempre surge otro abzu (o dos). Naturalmente, la propia obra musical Abzu fue un abzu para mí durante un tiempo (mucho más de lo que yo hubiera querido y de lo que, evidentemente, se merece).

Estilísticamente, como obra musical, pertenece, cronológicamente y estéticamente, a un grupo de obras determinadas realizadas a partir de un momento de interés y profundización documental y técnica en el futurismo, el dadaísmo y sus realidades artísticas. Curiosamente, por motivos ajenos, dicho grupo de obras se agrupan en otro lugar (el CD Dilmún), siendo Abzu la única de esa serie que se presenta en este CD, de manera inopinada, con otras obras de naturaleza y origen muy diferente. Quizás sea mejor así. O quizás no. En cualquier caso, no tiene la menor importancia, es todo para nada. O, como diría Schwitters: *Lanke trrr gll...zuka zuka*.

Ortiz Morales

#### **Nota sobre las fuentes documentales utilizadas:**

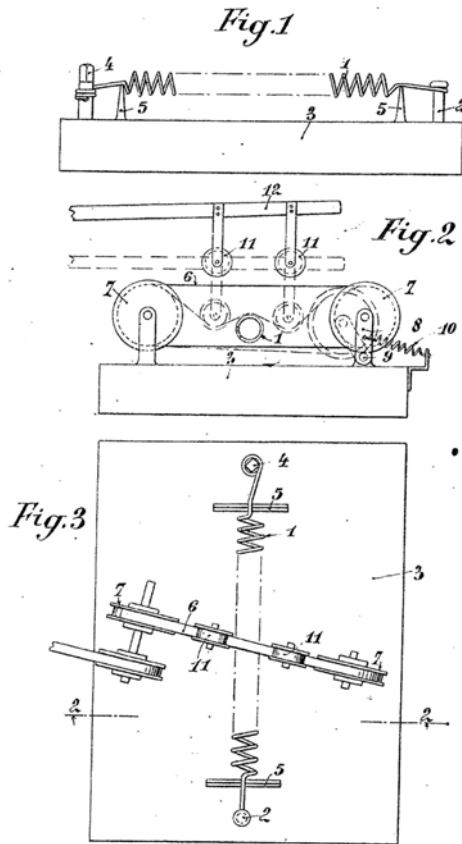
Como documentación histórica, se han seguido habitualmente los estudios y comentarios de James Hayward, desperdigados en múltiples artículos y formatos (especialmente folletos de divulgación) que, desde aquí, recomendamos como referencia importante tanto para las fuentes sonoras del futurismo como para las del dadaísmo.

Como fuentes sonoras puras de nuestro intonarumori virtual se parte de los sonidos obtenidos en la recuperación de cinco intonarumoris originales (perdidos irremisiblemente en la 2ª guerra mundial) para la Biennale de Venecia en 1977, por Daniele Lombardi, uno de los especialistas más importantes y fiables en la materia, quien también recuperó los 7 compases conservados de la partitura del *Risveglio*, que incorporamos como cita obligada.

Los registros utilizados están en el CD LTMCD 2401 – *Musica futurista: The art of noises*, absolutamente imprescindible como fuente sonora.

Por nuestra parte, como pequeña contribución a la investigación tímbrica original se han incorporado muchos sonidos a la obra a partir de una idea de Russolo, más que de una realidad: la del método de aprovechamiento de la vibración longitudinal de las cuerdas (Russolo estaba desarrollando un sistema, en los años 1930-

31, cuya eficacia e interés lo basaba en la forma de obtener el sonido, que requería cuerdas especialmente diseñadas y una compleja maquinaria para sacarle el máximo partido...



...nosotros, cuyo objetivo es algo diferente, y sin recursos ni capacidad para recuperar o construir el diseño original, lo hemos sustituido por aproximaciones extrayendo sonoridades de cuerdas lo más parecidas a las que él deseaba, muy difíciles de conseguir tal cual, aunque, al final, han terminado siendo muelles de diversos tamaños frotados por arcos de violín o golpeados con varillas...

NOTA: en el momento de publicar esto es inminente el estreno de una *Music for 16 futurist noise intoners*, de Mike Patton, quien, junto con Luciano Chessa muestran en un vídeo de youtube (*Mike Patton plays the intonarumori*: 10/10/2009) sus reconstrucciones instrumentales de instrumentos originales y preparación para la performance de manera muy prometedora. Es posible que sean ya, cuando leas esto, también una referencia obligada.