



GONZALO MARTÍN TENLLADO
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA

***EL MECANICISMO DE GEORGE ANTHEIL
(COMENTARIOS)***

A Bohdan Syroyid

<i>Créditos</i>		
AUTOR: Jesús M. Ortiz Morales		
FECHA: Septiembre 2020		
<i>Registro original</i>		
ARCHIVO	SECCIÓN	CÓDIGO
Ommalaga	Comentario Audición	GABCAM22020

INTRODUCCIÓN:

En la vida de George Antheil coexisten 3 carreras musicales prácticamente independientes entre ellas y que en cualquier otra persona que no fuera tan “extravagante” como él hubieran sido radicalmente incompatibles: en primer lugar, un joven pianista y compositor muy impetuoso y carismático que desde 1920 a 1927 aproximadamente representó la más pura vanguardia y extremismo radical en el mundo de la música; en segundo lugar (tras un dramático arrepentimiento de sus inicios y un comienzo prácticamente desde cero de nuevo), un compositor entre neoclásico, romántico y nacionalista que desde 1928 compuso música sinfónica y orquestal de sabor americano dentro de los cánones habituales, y por último, desde 1935, un compositor de bandas sonoras, cercano al movimiento del Realismo ruso, entreverado con pinceladas de Nacionalismo americano, muy eficaz en su trabajo pero bastante convencional, y que no llegó nunca, por diversos motivos, a pertenecer a la élite de la especialidad musical cinematográfica, de forma que a su muerte, en 1959, su música permaneció en el olvido durante muchos años, hasta que volvió a aparecer la reedición de su obra culminante y visionaria de 1924, el *Ballet mécanique*, lo que ha provocado una revisión y revitalización de su figura artística, en especial de su momento vanguardista, a principios del siglo XXI.

Históricamente, desde principios del siglo XX, y en el desarrollo del pensamiento modernista al otro lado del Atlántico, se desarrolló una corriente de compositores (como Copland, Harris o Sessions) que pretendían independizar definitivamente la música americana de la europea por medio de motivos y ritmos americanos, aunque manteniendo la técnica y los procedimientos de la tradición musical clásica, fomentando un nacionalismo incipiente (como Gershwin lo haría a partir del jazz), corriente a la que se adscribirá Antheil en la fase posterior, neoclásica, de su vida artística. En sus inicios su acercamiento es a una corriente mucho más experimental y radical que coexiste en ella, centrada en el piano como herramienta de investigación y progreso, teniendo como objetivo el desarrollo de nuevas técnicas y sonoridades más acordes con la “Edad de la Máquina” y la estética del progreso. Es a esa tendencia a la que pertenece como mentor Henry Cowell¹; y es también en esa corriente en la que se inserta el ruso Leo Ornstein cuando llega a EEUU². A esta tendencia musical, el joven Antheil aporta, aparte de su técnica martilleante como pianista-boxeador (dada la potencia y sequedad de su sonido, la crítica decía que “golpeaba” el piano, un estilo agresivo que lo hizo ya famoso como intérprete antes que como compositor)³, su especialización y estudio de las nuevas tecnologías derivadas de las “máquinas sonoras”, como la pianola (llega a presentar una patente para grabación de rollos de papel por medio de un nuevo sistema de notación musical)⁴.

Aunque particularmente no fuera futurista ni dadaísta militante⁵, situándose en el plano filosófico-estético de un mecanicismo tecnológico⁶, en el *Ballet pour instruments mécaniques et percussion*, de 1924, decide ya incorporar algunos efectos sonoros típicos de ambos movimientos , como es el uso del ruido de máquinas y motores, si bien, a pesar de las apariencias y sus propias declaraciones (en las que se postulaba como futurista), mucho mas cercano a los ruidos urbanos o convencionales que había incorporado Satie una década antes en su ballet *Parade*, que a los ruidos y formas ruidistas radicales de Russolo y sus *Intonarumori*, o de la utilización de toda una ciudad, incluyendo barcos, fábricas, batallones de soldados y escuadrillas de aviones, como en la *Sinfonía de las sirenas*, de Avraamov y el ruidismo futurista radical ruso⁷

Aunque se podría decir que es en "Polonesa", de 1917; y en *Fireworks and the Profane Waltzers* (de 1919), las primeras obras en las que Antheil comienza a desarrollar el estilo que lo convertirá en el "enfant terrible" (o mejor, *the Bad boy*) de la música europea en los primeros años 20 y que presenta ya, a partir de ahí, unos procedimientos y procesos que aparecerán en la mayor parte de su música posterior de su época "vanguardista" es, en realidad, la *Sonata Airplane*, (una corta sonata, de unos 5 minutos y medio, en dos movimientos, de 1921), la primera del grupo de piezas pianísticas que formaron el corazón de sus conciertos en Europa y que dejaba para el final de sus conciertos con el ánimo voluntario de provocar al público con su innovador y vanguardista estilo mecánico y extremadamente duro y frío; junto a ella estaban la "Sonata Sauvage" (1923), la sonatina "Death of the Machines"(1923), la "Jazz Sonata" (1923) y "Mechanisms"(c. 1923). Son, también, las piezas que sustentaron su fama y su enorme éxito como ultramodernista y futurista. Si unimos a éstas las "3 sonatas para violín y piano"(1923-1924), la "Sinfonía para 5 instrumentos" (1922), la "Jazz Symphony"(1925)⁸ y, naturalmente su "Ballet mécanique" (1924-1926), reunimos el núcleo de la producción que hasta 1927 sustentará su fama ultramodernista, siendo esta última, realmente llamada "*Ballet pour instruments mécaniques et percussion*"⁹, la obra culminante y más famosa del autor, un gran resumen de los procedimientos formales de Antheil en esa época, y, a la vez, una declaración integral de la estética mecanicista del compositor. Dice el propio Antheil:

*...mi "Ballet Mécanique" ...era aerodinámico, reluciente, frío, a menudo tan "musicalmente silencioso" como el espacio interplanetario, y también tan caliente como un horno eléctrico, pero siempre intentando al menos operar sobre nuevos principios de construcción más allá de los límites fijos normales ...fue un "intento" hacia una nueva concepción musical, extendiéndose, creo, hacia el futuro.*¹⁰

Por otro lado, de las propias declaraciones de Antheil a diversos medios se desprende que su desarrollo de la estética mecanicista a gran escala debería haber ido todavía mucho más allá del Ballet, de entrada a una ópera de 4 horas de duración, basada en el episodio de los "Cíclopes" de James Joyce, Posiblemente su "pesadilla" de 1927¹¹, o bien el hecho de que ya había comenzado su giro espiritual interior hacia la música neoclásica y convencional, o quizás ambas cosas, frenaron en seco la gigantesca obra en ciernes y, a partir de ahí, desaparecieron sus obras experimentales o de vanguardia. La opinión de Virgil Thomson, amigo personal y buen conocedor de Antheil, no es demasiado favorable en ese sentido:

*Mi estimación de él como "el primer compositor de nuestra generación" podría haberse justificado si no hubiera resultado finalmente que, a pesar de toda su facilidad y ambición, no había en él ningún poder de crecimiento. El "chico malo de la música" ... simplemente creció para ser un buen chico*¹²

En 1945 Antheil escribió sus memorias (*Bad Boy of Music*)¹³, con notorio éxito de público, dada su sorprendentemente rica y estrambótica vida personal y profesional¹⁴, y su escritura de carácter divertido y burlesco. Ahora bien, como material fiable documental, y dada la personalidad mixtificadora del autor (por decir poco), es una biografía muy poco fiable¹⁵. En cambio, el libro de Linda Whitesitt¹⁶ es quizás el mejor y más completo acercamiento a su figura en todos los aspectos, tanto personal como estilístico. Otras fuentes recomendables son Hannah Leland¹⁷, para todo lo referente a sus sonatas de violín (como violinista las ha tocado, además, repetidas veces), Carol J. Oja (para conocer variados datos del contexto de la música de vanguardia en el Nueva York de los años 20)¹⁸, Paul D. Lehrman (para todo lo concerniente a la puesta en escena de la versión "imposible" del Ballet de 1924)¹⁹ o la recopilación de Murray Schafer sobre Pound (para conocer muchos de los entresijos de la

amistad-colaboración entre Ezra Pound y Antheil durante esos años, incluyendo el libro de Pound: *Antheil y el tratado de la armonía*)²⁰. Por solo mencionar los más importantes, naturalmente.

EL ESTILO MECANICISTA DE ANTHEIL (según el análisis estilístico de LaRue)

Con respecto a las características más destacadas del estilo musical de Antheil, el acercamiento a su estética en general como compositor, y, en especial, sobre sus composiciones de la primera época vanguardista, es una tarea ardua y especialmente difícil, ya que no utiliza prácticamente ninguno de los procedimientos o procesos musicales clásicos que se puedan esquematizar o narrar sintetizadamente a manera de esquema formal, melódico, armónico o de ningún tipo convencional, ya que las líneas de conducción y transformación motivicas, su direccionalidad o las características formales de exposiciones, desarrollos, transposiciones tonales o armónicas o reutilizaciones temáticas quedan normalmente fuera del planteamiento técnico y procedimental de Antheil, saliéndose su comentario, por necesidad, de las comparativas, parámetros y análisis establecidos para estos menesteres en la mayoría de autores dentro de la tradición clásica.

Sonido:

La sonoridad general de sus obras suele presentar una gran contundencia y energía desde el principio, pero con una dinámica plana sin expresiones delicadas ni rubatos, y con pocos o ningún cambio dinámico desde el inicio²¹. La potencia mantenida desde el principio es en muchas ocasiones de “fff” (no son raras las de “ffff”). Sí que son característicos y habituales los acentos exagerados e irregulares y los *sforzandos*, muchas veces, en los contratiempos más sorprendentes.

Sus indicaciones interpretativas generales en las piezas mecanicistas son, casi siempre, absolutamente “anti-sentimentales” y de tipo explícito como “riguroso”, “preciso”, “forzado”, “limpio como el sonido de un xylophone”, “very fff and barbaric”, etc. al igual que una de sus preferidas con respecto al tempo de sus obras será: “tocar lo más rápido posible”. En sus obras paródicas o burlescas, las que él llamaría “de música banal”,²² sí podemos encontrar indicaciones algo más sugerentes (“riendo”, “agrio”, “lírico”, etc.)

Si observamos el uso de la tímbrica de los instrumentos que utiliza, Antheil suele llegar a los límites de rango con notoria facilidad, usando habitualmente registros muy extremos tanto en los acordes “melódicos” como en los clusters graves de acompañamiento. En sus obras asistimos a un despliegue casi infinito de efectos y características espectaculares en su arpeggios, glissandos de todo tipo y “trémolos” extremadamente agudos o extremadamente graves bien sea entre notas (los menos), entre acordes, entre clústeres o mixtos. Estos clústeres o racimos, a la manera de Cowell, pueden ser por tonos enteros o por semitonos, y en caso de semitonos menores, tocados por los dedos, la palma de la mano, el antebrazo o el brazo completo, casi siempre muy fuerte y contundente.²³

Con respecto al piano, su punto fuerte, no solo lo lleva al extremo del virtuosismo técnico posible en digitaciones, escalas, arpeggios, pedales o glissandos, sino que poco a poco, por diversos efectos dinámicos y tímbricos lo termina acercando notoriamente a los instrumentos de percusión²⁴ y acercándolo también, por otro lado, a la sequedad, frialdad y precisión mecánica de la pianola²⁵

Pero la experimentación sonora también lo hace con cualquier otro instrumento que quiera trabajar con cuidado. Por ejemplo, en las Sonatas de violín, relativamente cortas, ya podemos comprobar el uso en el violín de octavas, dobles cuerdas, armónicos naturales y artificiales, glissandos de todo tipo, registros extremos en la cuerda aguda, desafinación “humorística” en algunas melodías satíricas, entre otras, y con respecto a la mano derecha, muchos golpes de arco diferentes, cambios entre pizzicato y arco a velocidades casi imposibles y todas las posibles posiciones del mismo en el diapasón (para crear colores sonoros casi evanescentes) como pizzicatos, col legno, sulla tastiera y sul ponticello, hasta un “col legno” brutal, rasgando la cuerda con el puro arco para terminar creando un sonido indefinido, rasposo y sin tono ninguno (marcado con la señal “x” en la partitura), es decir, puro ruido. Y a lo largo de sus diversas obras posteriores, vemos como el uso de la sordina o sonidos mutados y glissandos no solo lo trabaja con maestría en la cuerda, sino también en los vientos o metales, con diversas sonoridades especiales bien sean porque recuerden al jazz y el sonido de los instrumentistas de sus bandas, en las obras inspiradas en sus melodías o espíritu; o bien satíricas o burlescas, con sonoridades de orquestas de bailes semidesafinadas, en las obras paródicas sobre música popular, de las que realizó bastantes.

Caso especial es su utilización en el “*Ballet mécanique*” de todo un despliegue de maquinaria y ruidos diversos entroncando con el futurismo-dadaísmo, si bien de una manera, aunque muy llamativa en primer plano, algo superficial en el fondo, ya que la utilización estruendosa de hélices de avión, sirenas de todo tipo, o ventiladores con tiras de cuero añadidos (y que supuestamente se iban a ampliar en Cyclops con gramófonos amplificados de otros ruidos grabados), si bien toman un protagonismo absoluto, entran o salen de las diversas versiones de la obra (hay, como mínimo, 4 versiones de la obra)²⁶ con demasiada libertad, y en algunas de ellas ni siquiera están, haciéndonos sospechar que, en realidad, no son indispensables para la forma musical y son un mero añadido ornamental o efectista. Exactamente igual que las 16 pianolas sincronizadas en 4 voces que hizo la versión orquestal-percusiva de 1924 imposible de estrenar en su momento, y cuya consecución, que nunca logró el propio Antheil, ha sido el gran logro musical de hace unos años (a partir del sistema informático MIDI y con autoría del Dr. Lehrman) y el origen de la revitalización de Antheil como compositor. Teniendo en cuenta, además, que el Ballet es la única de sus obras en las que introduce el ruidismo extra-musical, y como decimos, no en todas las versiones, podría llegar a parecer, entonces, mas bien un hecho puntual o experimental en su instrumentación buscando notoriedad o provocación, que una necesidad intrínseca del contenido musical ofrecido.

Armonía:

La armonía utilizada por Antheil no es en absoluto funcional o clásica, y mucho menos convencional. Las simultaneidades sonoras en sus obras se llevan a cabo por “superposición”, suma y mezcla de diferentes líneas horizontales, en muchos casos, casi independientes entre sí, en vez de un sentido vertical y funcional de las sonoridades y acordes.²⁷

A pesar de un gran despliegue de acordes de todo tipo, la tonalidad, aparentemente diatónica en algunos breves momentos, queda casi siempre inmediatamente difuminada en sugerencias politonales o atonales.

Son característicos de la armonía no funcional de Antheil los acordes contruidos con cuartas (perfectas o con tritonos) o quintas (perfectas o disminuidas), los racimos de sonidos a base de semitonos a manera de pedales repetidos, y las homofonías y homorrítmias a dos manos de

acordes disonantes (ya sean bitonales, politonales, pantonales o directamente atonales).²⁸ Utiliza abundantes secciones o bloques basados en grupos de acordes percutidos, amartillados y casi golpeados, de todo tipo. También vemos los acordes como ostinatos de base en otras secciones, o bien como elementos de ruptura o sorpresa entre ellos (normalmente, con un compás irregular o extraño que rompa la estabilidad métrica). En cualquier caso los acordes, sean del tipo que sean, están casi siempre enormemente acentuados y con una rítmica de vitalidad casi brutal. Dentro de la máxima velocidad en su despliegue constante, el encontrarnos arpegios en garrapateas, por ejemplo, no es insólito en absoluto.

El uso continuo y martilleante de armonías disonantes y sin función tonal o resolución aparente en tríadas también hace que desaparezca el efecto de tensión-resolución de la armonía convencional y nos quedemos en un mundo sonoro tonalmente estático, dentro de su exagerado movimiento rítmico, y que nos hace recordar o prever, mejor, ciertas características del minimalismo radical que sobrevendrá en la segunda parte del siglo XX.

Habitualmente se termina generando un mundo cerrado de acordes en cada bloque que, sustentando una melodía repetitiva (bien sean aparentemente diatónicas, bitonales, politonales o cromáticas) nos lleva a una cierta clase de pantonalidad susceptible de sostener cualquier interpretación tonal. En caso de querer marcar algún centro tonal el recurso es la repetición y la insistencia en la nota o tono deseado, de manera seca o acompañado de oscilaciones ornamentales (glissandos o efectos texturales) en torno al centro buscado.

El mundo sonoro de Antheil es un mundo de efectos: trémolos, glissandos e infinitos tipos de arpeggios, regulares y, especialmente irregulares. Escalas arpegiadas o tremoladas a novenas menores o mayores, décimas o incluso undécimas y, lo más usual, bitonales, con un tono en la zona superior y otro en la inferior, politonales o directamente atonales. Los acordes de los ostinatos, repetidos con precisión mecánica, son a veces muy difíciles de abarcar: o muy amplios (de 5 notas o incluso 6 alguna vez) abarcando novenas o décimas de extensión, generalmente con cuartas perfectas o aumentadas. La percusión se hace evidente en las repeticiones exactas y machaconas de apretados racimos sonoros de segundas menores y cuartas, en muchos casos en un registro tan grave que deja de ser tonal para convertirse en meros “golpes” sonoros de altura casi indefinida. Su utilización de la pianola (cuando escribe para ella) suele ser la proyección extrema de estos procedimientos, abarcando grupos de notas imposibles en manos humanas (de 7 o más por acorde) y el uso de velocidades extremas de muy difícil precisión en ejecución no maquinal.

Los grandes saltos tímbricos entre clústeres muy agudos y muy graves precedido, bien por silencios inesperados, bien por algún tipo de trémolo en crescendos o glissandos exagerados, y cortados en seco, es uno de sus procedimientos de cadencia final preferida.

Melodía:

Sus melodías consisten, en su mayor parte, en cortas y muy reiterativas células temáticas simples. A veces en líneas cromáticas, aunque más frecuentemente puramente diatónicas o con dibujos de diversos modalismos, incluso exóticas a veces, pero casi siempre sustentadas por un acompañamiento absolutamente percusivo de acordes, que suelen ser ostinatos independientes tonalmente de la propia melodía principal, y que terminan dando lugar a un resultado global de texturas armónicas bitonales o politonales, cuando no se acompañan con puras masas de clústeres que terminan provocando una situación de atonalidad general (si lo que se pretende es simplemente una impresión de mero impacto percusivo), y quizás,

pantonalidad (cuando lo que se pretende es que la textura general sea menos densa y con cierta línea lírica o tonal).

Dichas células temáticas pueden ser de notas simples (normalmente en la voz superior) o ya directamente imbricadas en acordes cuyas notas extremas dan la sensación tonal melódica²⁹. También es relativamente habitual que estén sincopadas, tanto la melodía principal como sus líneas de acompañamiento.³⁰

A veces contrapone melodías en contrapunto homorrítmico con armonías politonales y disonantes, en diferentes bloques en movimiento constante por cambios de ritmos y metros. También es relativamente habitual recurrir al contrapunto de una melodía con su propia inversión simultáneamente.³¹

En ciertos casos³² puede ir ampliando un motivo melódico-temático con algunas notas repetidas e ir añadiendo repeticiones de nota en cada nueva variación, provocando cambios de metros y compases irregulares y polirrítmicos, a manera de hemiolía compleja, al mantener el ritmo del ostinato inicial en una de las voces a pesar del cambio y alargamiento continuo en el ostinato de la voz complementaria.

Los procedimientos utilizados para parodiar o hacer rapsodias burlescas de melodías populares, una de sus características estético-estilísticas en muchas de sus obras, se basan en la disonancia e incoherencia armónica del acompañamiento que se enfrenta a la melodía, exageradamente percusivo, para el tipo de melodía ultrarromántica que comenta, y la variación y estiramiento rítmica de ésta hasta el esperpento de la melodía original.

Normalmente siempre hay una recapitulación recurrente de los motivos temáticos de la apertura, o de los primeros bloques, a lo largo de la obra para dotar de un mínimo de coherencia el total, bien sean exactos, o con pequeñas variaciones motívicadas, bien en melodía, bien en ritmo o acompañamiento.

Ritmo:

En Antheil el ritmo es la base de su construcción musical y sustituye a la armonía como fundamento de la estructura: la coherencia y el crecimiento musical de sus piezas no se obtienen, generalmente, por la temática melódica, ni por sus transformaciones armónicas, como en la música tradicional, sino por la métrica y polirrítmia. Este enérgico ritmo (casi “motórico”) de Antheil suele ser sumamente complejo y mecánicamente preciso y perfecto, aunque, curiosamente, de métrica totalmente irregular y, a veces, desconcertante. Velocidades de tempo siempre muy rápidas, al límite del virtuosismo y la exhibición (prestísimo es su tempo preferido).³³

Los acentos y los silencios son impredecibles y, a veces, sorprendentes: la importancia de los silencios en su música es tal que, en algunos casos, llega a acentuarlos con fuerza destacada en la propia partitura (*Los silencios de semicorchea deben tener un acento muy fuerte mentalmente*, nos dice el propio Antheil, en algún caso)³⁴

Los ritmos utilizados³⁵ se suelen fundamentar en un pulso constante de corcheas cuya agrupación en metros o compases es absolutamente variable, a veces con cambios de compás excesivos en cantidad o en irregularidad métrica provocando agudos efectos de ruptura y desequilibrio y presentando una gran dificultad de interpretación. En muchas ocasiones es un

ritmo homofónico y homorrítmico en ambas manos (especialmente en acordes densos acentuados y en esforzando como efecto de golpes percusión de gran potencia), pero en otras muchas llega a la polirritmia, bien sea constante desde el primer momento en un bloque, o desarrollándose poco a poco a partir de una homorrítmia por desplazamiento continuo en alguna figura o parámetro.

La base de los bloques secuenciales de la música de Antheil es la yuxtaposición entre una voz melódica ³⁶ y un ostinato de acompañamiento (aunque bastante independiente a veces), ambos basados en clústeres. Un efecto de sorpresa en el flujo de secuencias es la aparición inesperada de golpes rítmicos simultáneos en ambas manos o voces, en ritmos muy irregulares, rompiendo la estabilidad métrica anterior y posterior y creando una gran energía propulsora que empuja la obra continuamente hacia delante por métodos no convencionales.

Un procedimiento rítmico curioso en algunas de sus obras ³⁷ consiste en mantener una secuencia de corcheas en una de las voces, mientras que la secuencia de la mano contraria, que comienza homorrítmica con ella, va siendo desplazada con un silencio de corchea (u otro tipo de silencio) a cada repetición, acumulándolas, y desplazando poco a poco un ostinato bajo otro, creando polirritmos “deslizantes” de una característica muy moderna para la época.

Otros procesos rítmicos interesantes son los que podríamos denominar “cánones métricos”, algunos de los cuales ocurren, por ejemplo, en el Ballet Mécanique (v.1952)³⁸. De ellos, uno de los más notorios es la sorprendente combinación de metros desde el compás 629 al 641, y que era : 9/8 (pero que internamente se puede subdividir en 2/8+3/8+4/8)-5/8 -6/8-7/8-8/8, 2/8-3/8-4/8-5/8-6/8-7/8-8/8-9/8 y que después de una corta parada en acordes largos y compases de 4/4 estables, vuelve a plantear por medio de cánones proporcionales la secuencia 7/8-6/8-5/8-4/8-3/8-2/8..., es decir, lo que podríamos llamar crescendos y decrescendos métricos o rítmicos...pero todavía lo vemos más claro (a pesar de las hemiolías), cuando en el c.590, y sobre un metro constante de 3/4, la caja “militar” hace grupos de 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 corcheas (seccionándolos por un doble mordente de introducción a cada uno), y vemos que Antheil anota a pie de página, para que no se nos escape el canon numérico, ni su importancia: “este patrón siempre se hará de forma muy evidente”³⁹. Pero no se detiene ahí, y lleva el canon al extremo: en el c.595 vuelve a comenzar y nos encontramos ahora con 2, 3,4, 5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18, 19 y 20, en el c.629.

Crecimiento:

Formalmente hablando, el tipo de estructura habitual en Antheil está compuesta por la yuxtaposición y suma de bloques o fragmentos musicales de secciones contrastantes, a veces exageradamente (normalmente marcadas claramente en la partitura con dobles barras) por medio de constantes cambios (por variación, aumentación o disminución) en el ritmo y en la textura. La base de dichas secciones son ostinatos continuos de acordes percusivos y acentuados, de características no melódicas en muchos de ellos, y de gran energía dinámica y fuerte tensión; mezcladas con secciones de densidad rítmica o melódica mucho más clara y nítida, y complementadas con breves formas aisladas o efectos puramente ornamentales o sorpresivos sin transiciones entre ellos o ni siquiera un mínimo desarrollo. Estas secciones más diáfanas pueden estar basadas en sonoridades de sonidos únicos (repeticiones de notas de muy diversas maneras), o bien a manera de contrapunto a dos o tres voces (como contraste textural y agógico).

El resultado general es de mucho movimiento aparente y gran impulso debido a la gran cantidad de motivos rítmicos que fluyen sin solución de continuidad, pero de un carácter

general tonal estático ya que no tiene una dirección armónica definida y los acordes (ya de por sí bitonales o politonales) siempre parecen estar dando vueltas sobre sí mismos, cuando no son producto de una repetición exacta y continua.

Por otro lado, no hay prácticamente transiciones ni desarrollos en las obras de su época mecanicista: solo breves fragmentos motivicos muy diferenciados de material musical. Tampoco encontramos transposiciones de motivos o secuencias a otras tonalidades como cambios de color tonal. La parte superior de estos fragmentos o células estructurales suelen tener una especie de melodías irregularmente trazadas (bien sean de notas solas, o bien tengan ya un cierto grosor acórdico percusivo en la propia melodía) que se van transformando, poco a poco, tanto en los tonos como en el ritmo a cada compás, y casi siempre enfrentadas o sustentadas a una o varias secuencias de ostinato en la voz grave con carácter de pedal de diversos tipos, bien sea de notas tenidas, de muy pocas notas, de frases completas algo más largas o de fragmentos de escalas. A veces el patrón del ostinato es de dos o más compases.

A falta de desarrollos convencionales, solo la repetición, literal o con muy ligeras variaciones, de los bloques o fragmentos percusivos hace que la pieza vaya fluyendo en el tiempo ya que la actividad armónica dentro de cada fragmento es pantonal o estática funcionalmente. Incluso dentro de las propias secciones, el material se expande por continuas repeticiones, bien sean exactas, o irregulares, transformando y variando sus motivos.⁴⁰

Desgraciadamente, este tipo de seccionamiento y fragmentación formal, de gran impulso rítmico y con características muy novedosas (proto-minimalista, quizás) puede llegar a adolecer, visto desde el punto de vista tradicional, de una dirección temática errática, y de falta de desarrollo convencional e indicación clara de su objetivo musical.⁴¹

En general, no suele utilizar formas musicales convencionales (a pesar de denominar “sonatas” o sinfonías” a muchas de sus piezas) siendo las formas resultantes (en su época vanguardista) de forma general de “collage”: como muy bien resume Linda Whitesitt, una de sus mejores conocedoras y analistas, la música de esta época de Antheil es un “*Caleidoscopio de imágenes sonoras*”⁴²

Por otro lado, dado que la melodía u ostinato melódico del arranque, con características temáticas, suele reaparecer a lo largo de las piezas en diversas ocasiones (exactamente o con ligeras variaciones), para dotar de un mínimo de coherencia la pieza, a la forma convencional que más se pueden acercar algunas de estas obras mecanicistas es a la de “rondó irregular”, por llamarle de alguna manera. Incluso si no hay reexposiciones parciales demasiado claras del motivo de arranque a lo largo de la pieza, es frecuente verlas especialmente al final (lo que daría una forma de canción simple aunque de corte no clásico). Esta recapitulación, completa o cortada, de células motivicas iniciales al final de la pieza, suele incluir algunas variaciones o interpolaciones cadenciales de acordes, escalas o efectos de cualquier tipo para reforzar las sensaciones de sorpresa o contundencia al final. También puede llegar a utilizar algunas repeticiones o variaciones de los temas, texturas o secciones de la primera parte de las obras de manera retrógrada para crear estructuras con cierta apariencia palindrónicas en su secuencia de secciones, dando la impresión “grosso modo” de una forma aparentemente cíclica⁴³.

Otra característica llamativa de los procedimientos de Antheil es su gran facilidad para la reutilización de sus propios fragmentos musicales de unas obras en otras⁴⁴, o para la reestructuración y reescritura de las obras tanto en instrumentación como en su forma, en

diversos momentos de su carrera⁴⁵. También la utilización de melodías enteras o de fragmentos característicos de origen popular o de estilos jazzísticos o de rag-time. En muchos casos,⁴⁶ a manera de parodia de la canción popular, distorsionándola y burlándose enfrentándola a choques tonales absurdos, disonancias abruptas, irregularidades rítmicas y exageraciones instrumentales efectistas ridiculizadas.

Y es que, aunque la mayoría de sus obras de esta primera etapa que comentamos están basadas en una estética de primitivismo rupturista y mecanicista; algunas son sarcásticas, humorísticas y divertidas, basadas en parodias de melodías y canciones populares sobre acompañamiento chocantemente disonante o vanguardistas, o bien, dentro de otro estilo del que también se hace portavoz destacado, con efectos, melodías y ritmos de jazz o ragtime⁴⁷, demostrando un gran ingenio y poder de imitación y sugerencia. Incluso también en algunas⁴⁸ podemos ya comprobar una técnica y filosofía musical desconocida hasta entonces para él, casi académica, y que es precursora ya del dramático cambio de estilo que tendrá lugar a partir de finales de los años 20 en el que, dando la espalda a sus “ultramodernidades” iconoclastas, se vuelve a los clásicos (especialmente Beethoven y Mozart) para reintroducirse en la gran tradición musical convencional, con gran desaprobación de sus seguidores incondicionales.

Y, para finalizar el análisis estilístico con algún que otro comentario sobre el *Ballet mécanique*, su obra más larga y acabada de esta época, digamos que se puede tomar como referencia en este momento de Antheil en dos vertientes:

primera, como resumen de sus procedimientos o formas mecanicistas musicales. En ese sentido, y a muy grandes rasgos, el Ballet tiene una forma irregular de rondó no convencional, donde el material temático inicial [P1], de 12 compases de duración, es la base de la composición, volviendo, a manera de estribillo recurrente, con continuas repeticiones y transformaciones. La recurrencia del tema principal, a manera de estribillo (P1a....P1b...P1c....), es abrumadora, bien en sentido directo, en aumentación, disminución o en cualquiera de las formas figurativas que pone el contrapunto a su disposición, incluida variaciones por contratiempos o silencios intermedios.⁴⁹ Pero, por otro lado, las secciones de bloques yuxtapuestos que podemos denominar “episodios”, bien sea a manera de temas secundarios, transicionales o meras secciones o bloques yuxtapuestos de las más diversas texturas, instrumentaciones o características, y entreveradas de efectos, glissandos, escalas y ruidos de motores y hélices, siempre tienen, al final, algún elemento derivado del motivo principal, directo o invertido, o en algunas de las múltiples variaciones posibles, algunas sorprendentes; de manera que, tal y como dice el propio Antheil, está todo hecho en un “bloque de acero”.⁵⁰

Y la segunda vertiente donde es relevante esta obra, es que el Ballet es el lugar donde mejor plasmó su curiosa ideología o filosofía estética “visionaria” (el TIEMPO-ESPACIO, o la cuarta dimensión en música)⁵¹ y de la que estaba muy satisfecho como aportación novedosa. Antheil escribió sobre ella, de forma muy clarificadora:

....En otras palabras, el tiempo es nuestro lienzo musical, no las notas y timbres de la orquesta o las melodías o las formas tonales que nos transmitieron los grandes maestros. En el Ballet Mécanique usé el tiempo como Picasso podría haber usado los espacios en blanco de su lienzo. No vacilé, por ejemplo, en repetir un compás cien veces; No dudé en no tener absolutamente nada en mis rollos de pianola durante sesenta y dos compases; No dudé en tocar una campana frente a una determinada sección de tiempo o, de hecho, hacer lo que quisiera hacer con este tiempo-lienzo siempre que cada parte de ella se enfrente a la otra⁵²

Esta filosofía estética, aparentemente ingenua y fantástica en la propuesta de Antheil (e influida seguramente por los “bizarros” pensamientos de su amigo, y durante este tiempo mentor, Ezra Pound), se convertirá avanzado ya el siglo XX en subrepticia y evanescente precursora de algunas tendencias posmodernistas posteriores y terminará relacionándose, en un caso extremo, al uso de ciertos silencios en Cage⁵³ o, en todo caso, al uso de partituras gráficas en su grupo artístico por parte de Morton Feldman o Earle Brown, que, cada uno a su manera, vuelven a asumir parte de los valores pictóricos de la música o la correlación tiempo-espacio planteadas por Antheil.

CONCLUSIÓN:

La realidad es que en su carrera temprana, de 1917 a 1925, Antheil explora territorios sonoros poco convencionales y muy arriesgados, que le llevó a presentar al público contenidos musicales que, aparte de terminar provocando su hundimiento como compositor a partir de un desgraciado momento (1927), le hizo ser autor de ciertas partituras que todavía hoy, casi 100 años después, parecen de una previsión y clarividencia extrema, preparando el camino a cosas como el minimalismo, los loops continuos⁵⁴, la transformación del piano en instrumento de percusión, el ruidismo maquinal, la música de percusión sola como oferta musical o sinfonías con ritmos jazzistas, entre otras, y si bien no es el primer precursor en ninguna, si de los primeros en casi todas, lo que también es notorio y valioso. Su éxito y fama durante un tiempo fue tal (1922-1927), que se le consideró el “campeón” del mecanicismo y de la estética de las máquinas (absolutamente de moda en terrenos literarios o pictóricos, pero con un difícil desarrollo todavía en el campo musical), y del que él fue un pionero destacado, aunque con ciertos claroscuros. Uno de los más respetados críticos musicales de la época, y durante un tiempo, seguidor y divulgador incondicional de su obra, lo definía certeramente así:

*Cada obra de Antheil procede de un axioma de movimiento. Este axioma vuelve a aparecer de nuevo en mil formas. Sus metamorfosis ocurren con la multiplicidad y la velocidad de un caleidoscopio. Pero la estructura completa es de la más estricta objetividad. No se improvisa nada. El ideal de Antheil es la precisión y claridad de una máquina.*⁵⁵

Por otro lado, con respecto a esos claroscuros que, según muchos críticos, emborronan sus aportaciones destacadas son: primero, su falta de capacidad para conseguir formas musicales largas coherentes, con ausencia de buenos desarrollos o transiciones motívicas. El segundo es el exceso de “influencias” a lo largo de su carrera, y de las que algunas de ellas son “excesivamente” notorias. Stravinsky, en concreto, tuvo una influencia tan dilatada y profunda en él que en cualquiera de sus obras podemos creer que están ocurriendo compases de *Le Sacré du printemps* o *Les Noces*, esquematizados, y convertidos en secos bosquejos para pianolas.⁵⁶

*En 1926 Antheil parecía tener los mayores dones que pudiera tener cualquier joven estadounidense. Pero algo siempre parecía impedirle el fructificar. Si esto era debido a una falta de integridad artística o a una susceptibilidad inusual a las influencias, o a la falta de cualquier dirección consciente, no está claro.*⁵⁷

Un último problema, aunque de difícil valoración, es que mostró a lo largo de su vida profesional una excesiva petulancia y soberbia, realizando con demasiada frecuencia declaraciones provocadoras y despreciativas de todo tipo (incluyendo en una fase tardía de su vida, y en una suerte de arrepentimiento avergonzado, su propia música experimental de los

inicios) que lo hizo terminar enfadado con casi todos los compositores que habían comenzado siendo partidarios suyos (incluido Stravinsky),⁵⁸ y dejando en el aire, poco después, la sospecha de que muchos de sus avances y experimentaciones vanguardistas tenían el único objetivo de adquirir notoriedad y fama al precio que fuera.⁵⁹

Pero en definitiva, podemos llegar como conclusión a que, a pesar de sus diversos claroscuros técnicos o personales, y dentro de su aparente ingenuidad metafísico-estética entre lo delirante y lo pseudocientífico, la realidad es que muchas de las ideas del Antheil de la época vanguardista fueron notablemente precursoras y avanzadas a su tiempo y parecen esperar y reclamar la llegada de Cage, Earle Brown o Stockhausen para su verdadera valoración en términos de “conceptualismo musical”. Y en otros aspectos, como los procesos de narrativa sonora, a Terry Riley o Steve Reich, y todavía en otros, también evidentes, en la “tímblica mecánica”, a Conlon Nancarrow. No está mal, para un autor desprestigiado y totalmente olvidado durante mucho tiempo.

Ortiz Morales, músico y profesor

NOTAS

¹ Cowell cuenta en su haber con investigaciones espectaculares, como el invento de los cluster, la técnica de tocar las cuerdas del piano directamente de múltiples maneras, e incluso el desarrollo de pioneras “máquinas de ritmo”.

² Ornstein destaca en el mundo de la interpretación e influye en el joven Antheil por su forma especialmente moderna de tocar y componer, sobre todo en algunas de sus obras futuristas más espectaculares, como la “*Sonata de los salvajes*” o “*Suicidio en un Aeroplano*”, de características muy parecidas a las posteriores “mecanicistas” del propio Antheil.

³ “*Golpeando las teclas del piano con la muñeca y la palma de la mano, tanto como con los dedos, el Sr. George Antheil, joven compositor y pianista estadounidense, extrajo del instrumento extraños sonidos bárbaros y causó sensación en su recital dado en la Salle du Conservatoire en París el martes por la tarde*”. Irving Scherker. Crítica musical.. *The Chicago Tribune*. Edición de París. 13 de Diciembre 1923

⁴ MM.George Antheil et William Bird. Brevet d'invention n° 578.777. *Appareil et papier pour l'inscription de la musique*. Office Nacional de la Propriété Industrielle. 17 Mars 1924. París.

⁵ No consta ningún acercamiento o apoyo comprometido a alguno de estos movimientos, más allá de un cierto conocimiento de sus obras o cierta amistad personal con algunos de sus representantes, como Man Ray o Satie, excepto por sus declaraciones y provocaciones al público, con las que se inscribe de lleno en las técnicas agresivas publicitarias de ambas corrientes y las lleva a su extremo, aunque a título absolutamente personal.

⁶ Relativamente fácil de relacionar, a pesar de las muchas diferencias, en un grupo de obras de ensalzamiento o acercamiento a la máquinas, o estética de la Machine-Age, junto a Honegger, con su *Pacific 231*, o Mossolov, con su “*Fundición de acero*”.

⁷ Y dándose el caso curioso de ser dicha “Sinfonía de las sirenas” una obra musical que lleva a su planteamiento extremo (la sonoridad a tiempo real de toda una ciudad industrial) la filosofía sonora del futuro que Ezra Pound pretende adjudicarle a Antheil. Dice Pound :

“*La "música", como se enseña en las academias, se ocupa de la organización de pequeños fragmentos de sonido, de sonidos que tienen ciertas variaciones dentro del segundo, organizados en formas ... dentro de un minuto o diez minutos, o, en las "grandes formas", en media hora...Pero con la comprensión de las largas duraciones, vemos la posibilidad de espaciar el tiempo entre el ruido y las rutinas...de modo que el día de ocho horas tendrá su ritmo; para que los hombres en las máquinas sean desmecanizados y trabajen no como robots, sino como los miembros de una orquesta. Y el trabajo se beneficiará...medio minuto de silencio aquí y allá, la larga pausa de la hora del almuerzo dividiendo las dos grandes mitades de la música...No hace falta decir que cada taller, cada tipo de trabajo tendrá sus propias composiciones; y serán hechos por los hombres en los talleres, porque ningún músico orquestal externo conocerá el sonido del taller como las personas que trabajan en él*”.

Ezra Poud.. *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. Sup.Murray Schafer. New Directions Publishing, 1977. p.317

⁸ Donde incluye una serie de solos “improvisados” por los instrumentistas, una novedad en el mundo de las orquestas clásicas (aunque quizás pensando en que sería estrenada por una auténtica orquesta de jazz, como así pareció que ocurriría en un primer momento).

⁹ Ya que *Ballet mécanique* es, en realidad, el nombre del film de Fernand Léger con el que se suponía que se iba a sincronizar mecánicamente dicha música (o una versión original de ella, más corta y para pianola sola) en 1924, anunciándose así a la prensa y apareciendo en los créditos originales del film y, sin embargo, no se sabe bien porqué, no se llegó a hacer nunca (Antheil dijo que por la imposibilidad de sincronizar las 16 pianolas, pero dado que parece evidente que la música original para sincronizar debía ser para una sola pianola y de la mitad de duración que la versión de 30', todo apunta a la versión corta, de 15' aprox., de pianola sola, que comenzó a ejecutarse en sesiones privadas desde el primer momento, y en 1935 en el MOMA; y, en realidad, el problema radicaría en el ciné-pupitre, el aparato de Charles Delacommune contratado para realizar la sincronización automática, y que se reveló insuficiente para el objetivo), dando lugar a la independización de las obras visual y musical. En ese momento, Antheil había perdido ya todo interés por colaborar en ningún film y su idea era vender su obra revisada y ampliada espectacularmente como absolutamente original en todos los sentidos,

incluido el nombre (aunque curiosamente en la partitura manuscrita pone otro: el de "*Ballet pour instruments mecaniques et percussion*", sin justificar convincentemente la necesidad del cambio).

¹⁰ George Antheil. *Bad Boy of Music*. Garden City, NY. Doubleday. 1945. p 140.

¹¹ En 1927 el estreno del *Ballet mécanique* en el Carnegie Hall de Nueva York fue, por diversos motivos, un desastre sin paliativos que hundió su carrera en los escenarios hasta casi el final de su vida

¹² Virgil Thomson, en *Virgil Thomson*. Alfred A. Knopf Ed. New York. 1966, p. 82.

¹³ Ver nota nº 9

¹⁴ Aparte de su "insólita" y polifacética, como mínimo, carrera musical, de sus diversos escritos sobre música o autobiográficos, y de su enormemente rica "vida social", fue también escritor sobre endocrinología criminal, comentarista de guerra, inventor de un sistema de grabación de pianolas y del desarrollo de un sistema encriptado de dirección de torpedos, junto a Hedy Lamarr (y que ha terminado estando en la base de la tecnología wifi de los móviles actuales), escritor de una columna de cotilleos en revistas del corazón y autor de un libro "visionario" sobre cómo sería el curso de la guerra mundial, entre otras actividades.

¹⁵ Como ejemplo, solo en las declaraciones sobre la autoría, el nombre y la idea original del *Ballet mécanique* ya da tres versiones diferentes a lo largo de su autobiografía, y, además, radicalmente incompatibles entre ellas.

¹⁶ Linda Whitesitt. *Life and Music of George Antheil: 1900-1959*. UMI Research Press, 1983 . Studies in musicology nº 70.

¹⁷ Hannah Leland. *George Antheil's Violin Sonatas*. A Research Paper presented of requeriments degree doctor of Musical Arts. Arizona State University. May 2015.

¹⁸ Carol J. Oja. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford University Press. 2003.

¹⁹ Paul D. Lehrman, Dr.. *The Revival of George Antheil's 1924 Ballet mécanique*, unpublished Master's thesis, Cambridge, MA, Lesley University, 2000.

²⁰ Ezra Poud.. *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. Sup. Murray Schafer. New Directions Publishing, 1977

²¹ Dice Antheil con respecto a las dinámicas en el artículo: *My Ballet Mécanique: what it Means*, en *De Stijl* vol 6, nº 12, 1925.: "*Mi Ballet Mécanique no tiene nada que ver con fff o ppp. Eso es literario, místico, religioso... La música, como he repetido mil veces, no tiene nada que ver con todo esto. La emoción musical no puede tener conexión con lo literario...*"

²² Antheil diferenciaba la música en dos tipos: puramente banal o mecanicista-futurista. Él componía en las dos, pero a las del primer tipo las retorció hasta convertirlas en paródicas o de music-hall. Curiosamente, las basadas en jazz, que los críticos le valoraban como "modernas", Antheil las solía incluir en el tipo de las "banales" hasta llegar a decir, en ciertas ocasiones, que despreciaba u odiaba el jazz y todo lo que proviniera de lo puramente popular.

He escrito una pieza, una pieza de "superjazz" [probablemente A Jazz Symphony], como la llaman todos, que incluso los mejores amigos de Gershwin me aseguran que ensombrecerá a Gershwin. Es una gira por los Estados Unidos de hoy. . . . Pero para decirte la verdad secreta, lo odio, y odio a los Estados Unidos de hoy. Odio el "jazz": mi obsesión por él pertenece a un período muy pasado de mi desarrollo musical..... (Carta de George Antheil a Mary Louise Bok. 15 Nov. 1925. Library of Congress)

²³ Y escandalizando de paso a los críticos musicales conservadores de la época, algo que, en realidad, pretendía y buscaba.

²⁴ Continuando las introducciones experimentales de Cowell y Ornstein, quizás bajo influjo de Varése, y desarrollando una tendencia que se hará precursora del curso posterior de la evolución de dicho instrumento a lo largo del siglo XX. Por otro lado, un caso extremo en ese sentido podemos encontrarlo en la segunda sonata de violín, donde después de ir convirtiendo al piano, poco a poco, en un instrumento de entonación cada vez más

percusiva e indefinida, el instrumentista termina abandonándolo y sustituyéndolo por el tambor, como si hubiera ocurrido una transformación completa de uno al otro instrumento en el transcurso de la obra.

²⁵ “Stravinsky fue el primero en considerar la idea de combinar varias pianolas mientras estaba trabajando en Les noces ...pero lo abandonó por no ser práctico. Antheil,...fue el primer compositor en intentar llevarlo a cabo. Las partituras manuscritas de Antheil para la pieza...contienen partes para cuatro pianolas... Antheil trabajaba en estrecha colaboración con Pleyel, el mayor fabricante de pianos de Francia...” Paul D. Lehrman. Opus cit. pp 19-20

²⁶ Las versiones del “*Ballet pour instruments mecaniques et percussion*” son, como mínimo, 4: la primera de 30’ y 16 pianolas sincronizadas mas xilófonos, tambores y percusión (1924), que nunca pudo estrenarse como tal hasta el siglo XXI, con procedimientos informáticos; otra de la misma duración, pero con una sola pianola, dos pianos, 3 xilófonos y diversa maquinaria ruidista, más percusión (1926), la que se estrenó en París con alboroto y gran éxito, y en Nueva York, en 1927 también con alboroto, pero con fracaso absoluto; una versión más corta, humana y sin excesos “conceptuales”, de 15’ para glockenspiel, 2 xilófonos, ruidos de diverso aparataje mecánico, ensemble de percusión y 4 pianos (de 1952) y otra, también de 15’ o poco más, para pianola sola (1924-1927-1935), poco documentada pero muy sugerente, ya que fue con la que ofreció unas primeras exhibiciones en salas privadas durante 1924, la volvió a utilizar en el festival de música del Donaueschingen Chamber Music, Baden-Baden, 1927, en un apartado de música mecánica; y finalmente en una sincronización en directo con el film de Léger en el MOMA de Nueva York, en 1935, con notorio éxito por fin, según las propias palabras de Antheil:

“...en 1935 el “*Ballet Mécanique*” fue interpretado una vez más en Nueva York, esta vez en el Museo de Arte Moderno. Pero esta vez apropiadamente, en la versión correcta, y tuvo bastante éxito, siendo repetido completamente en la misma sesión, a petición del público...pero ningún crítico asistió a la velada”....George Antheil. *Bad Boy of Music*. p.196-197

²⁷ En cierto sentido, como en el serialismo, hay en el estilo armónico de Antheil mucho más de técnica del contrapunto gótico y medieval, que de un pensamiento armónico clásico, aunque sea avanzado.

²⁸ La aparición de tríadas momentáneas, solas o con algunas notas extrañas imprimen el efecto de sorpresa que antes se reservaba a la disonancia: su conjunción con tríadas de otro tono en otra mano o instrumento, o con efectos tímbricos especiales, o incluso ruidos, hace volver la sensación de indefinición tonal típica del estatismo armónico de su habitual resultado musical acórdico.

²⁹ Normalmente, dentro de una masa sonora y fundamentando una combinación de acordes ampliados o disonantes, a la manera del neoclasicismo primitivista de Stravinsky

³⁰ Si, por ejemplo, lo que se desea es recordar o sugerir un ambiente de *ragtime* o *jazz*, lo que ocurre en muchos casos.

³¹ Como, por ejemplo, en la recapitulación del tema A en los xilófonos del Ballet, v.1952, c. 682 y siguientes.

³² Como, p.e, el segundo movimiento de la *Airplane Sonata*.

³³ En algunos casos, ha llegado a pedir velocidades “imposibles” en sus obras, que han tenido que ser adaptadas para su ejecución (*el Ballet mécanique*, v.1926, cuando pide garrapateas a velocidad de $\downarrow = 152$).

³⁴ George Antheil, *The Works for Violin and Piano*, Ed. Ron Erickson. New York: G. Schirmer, 1995. p.22. Como ejemplo práctico, ver en la sonata para violín nº 1, Movimiento I (Allegro), c. 282 y siguientes, tanto en el piano como en el violín.

³⁵ Ritmos que, habitualmente, son siempre cambiantes y diferentes, y que rompen en alguna manera los omnipresentes ostinatos y los cortos arranques de melodías y de regularidad motívica.

³⁶ Esa “melodía” puede ser, en realidad, una capa de ostinato menos rígida y algo más lírica que la capa inferior, y que hace el papel de melodía simplemente por su altura tonal y menor densidad en comparación con el ostinato de los graves.

³⁷ Por ejemplo, en la *Airplane Sonata*, II Movimiento. cc. 41-47

³⁸ Estos cánones fueron especialmente buscados en el *Ballet mécanique* para realizar la que después se denominó “versión canónica” (“The Canonical Version”) de sincronización del film de Léger con la música de Antheil, y es que se tenía noticia de alguna declaración no documentada, más bien un rumor, de que había utilizado “cánones numéricos” proporcionales y matemáticos de diversos tipos en sus composiciones, y en especial en el Ballet : “9-8-7-6-5-4-3-2-3-4-5-6-7-8...*así está hecho el Ballet*”, parece que le dijo a un periodista a título “confidencial”. Ante la duda, se buscaron y, efectivamente, aparecieron varios cánones numéricos claramente (en la versión de 1952 que fue la utilizada)

³⁹ “*This 2,3,4,5,6,7,8 pattern always to be noticeable*”. Antheil. *Ballet mécanique for 4 pianos and percussion*. Score. Edition Zeza. c. 590

⁴⁰ En muchos casos, como, por ejemplo en la Toccata nº 1, los módulos de acordes percutidos (gran parte de ellos en un staccato brutal, o, en su propio lenguaje “ultraestacato”), en secuencias de compases simples y autónomos, siempre se repiten de dos en dos, excepto uno individual cada 5 ó 6 que sirven para seccionar el fragmento completo de compases repetidos en bloques mas largos.

⁴¹ Hay en muchos casos, demasiados, quizás, falta de integración y coherencia en el discurso musical, ya que muchos de los bloques fragmentados no tienen una clara relación entre ellos. Por otro lado, en muchas otras ocasiones los acordes son tan cerrados y repetitivos que caen, o se acercan peligrosamente, a la sensación molesta de cacofonía.

⁴² “*Los acordes disonantes agrupados dan paso a repeticiones de una sola nota en un caleidoscopio de imágenes sonoras, impresiones no de acordes dirigidos funcionalmente sino de eventos sonoros dirigidos tensionalmente.*”. Linda Whitesitt. Op.Cit. p.93

⁴³ Posiblemente influido por Stravinsky o Bartók.

⁴⁴ Casi desde los inicios de su carrera, porque los últimos compases de “Polonesa 1917”, y “Fireworks”, sus primeras obras, son los mismos.

⁴⁵ Algunos casos notables con respecto a la reescritura de sus partituras (y solo por ceñirnos a esta primera época que comentamos) presenta la *Symphony for Five Instruments*, de la que hay dos versiones, una con 4 movimientos y otra con tres, (con grandes variaciones entre el número de temas utilizados y el orden en que ocurren entre ellas, ilustrando la facilidad de Antheil para revisar o recolocar sus bloques a su placer y gracias, precisamente a su absoluta independencia y, por otro lado, a su falta de ilación o entramado formal); la *Jazz Symphony*, que reescribe posteriormente utilizando material temático de su *Jazz Sonata* o, como ya hemos comentado, el propio *Ballet pour instruments mécaniques et percussion*, su obra más famosa, y de la que hay (entre variaciones de instrumentación y auténtica reelaboración) un mínimo de 4: ver nota 23.

⁴⁶ Comenzando en ese estilo ya con la “*Sonatina Provincial*”, de 1919.

⁴⁷ Como la *Jazz Sonata* o la *Jazz Symphony*, por ejemplo.

⁴⁸ Como la 3ª sonata de violín, por ejemplo.

⁴⁹ AAAAAA...explicaba Antheil la forma musical del Ballet con ánimo bromista o provocador: “*Cuando escribí el Ballet Mécanique, cerca del final de la segunda parte, una locura interior dentro de mí mismo...me obligó a iniciar una serie de extensiones a un gigantismo ... hasta ahora inaudito... Sabía que todo idiota se cree un excelente crítico de la forma musical.; el único conocimiento contenido en este inexplicable credo radica en la fácil y rápida comprensión de la conocida fórmula musical: ABA. Esta es probablemente su único ancla....En consecuencia, esta fórmula: AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA lo inquieta: lo arroja al aire*”. Antheil manuscript “*The drawings of Miro...*”.En *Antheil and Ezra Pound Correspondence*. April, 1927. Yale University.. Citado en Linda Whitesitt, op. cit. p.292.

(Es evidente que en esta cita se refiere a la versión larga, estrenada en 1926, aunque su visión formal del seccionamiento interno de la obra podemos considerarla equivalente paran ambas versiones).

⁵⁰ *En mi Ballet Mecanique, les ofrezco, por primera vez, una música dura y hermosa como un diamante.....El Ballet Mecanique es la primera pieza EN EL MUNDO concebida en una sola pieza sin interrupción, como un eje macizo de acero. George Antheil: My Ballet Mécanique. Revista De Stijl. vol 6 n° 12. Leiden.1925*

⁵¹ *“Mi Ballet Mecanique es la nueva CUARTA DIMENSIÓN de la música....Mi Ballet Mecanique es la primera pieza musical compuesta DESDE y PARA máquinas, SOBRE LA TIERRA... En la música no hay nada más, excepto TIEMPO y SONIDO, y el CONCEPTO físico y psíquico de estos vibrando el organismo humano... Mi Ballet mécanique surge de la primera y principal materia de la música: TIEMPO-ESPACIO. No les estoy presentando una abstracción. Les presento una FISCALIDAD COMO INTERCURSO SEXUAL.”*
George Antheil: De Stijl. Op.Cit. 1925

⁵² Antheil a Nicolas Slonimsky: carta personal. 21, Julio 1936. *George Antheil Correspondence*. Biblioteca del Congreso. Sección Musical. En Linda Whitesitt, op. cit. p.292.

⁵³ Aparentemente relacionados con las pinturas blancas de Rauschenberg, en un sentido artístico y conceptual; y también con ciertos experimentos físicos en la cámara anecoica, en un sentido fenomenológico y sensorial.

⁵⁴ Las 840 repeticiones de *Vexations*, de Satie, prácticamente se mantuvieron desconocidas y no se llevaron a cabo en público hasta 1963, por Cage y otros.

⁵⁵ H.H. Stuckenschmidt , *Aeroplansonate*. Der Auftakt VI / 8. 1926. pp 179-180

⁵⁶ Entre otros muchos autores, nos podemos encontrar fácilmente con “recuerdos” evidentes de Bartók, Satie, Prokofiev, Scott Joplin, Gershwin, Milhaud...y mucho de Shostakovich, Mahler y Bruckner en su carrera “clásica” (y hasta Falla, en sus composiciones para cine basados en temática española, por ejemplo).

⁵⁷ Aaron Copland, *Copland on Music*, Doubleday. New York, 1960, pp 157-158.

⁵⁸ *“Poco después escribí música para una película de Fernand Léger llamada Ballet Mécanique, un film que había sido inspirado por mi “Mecanismos”. Léger y un gran grupo de intelectuales similares parisinos, rusos, franceses y otros se convirtieron en mis amigos y partidarios. Honegger me hizo el honor de escribir una pieza de locomotora para orquesta “Pacific 239” [sic], y Prokofieff [sic] escribió un ballet mecanicista “La edad del acero”, ejecutado un año después por los propios ballets suecos. Eric Satie, el elegante árbitro de Paris, me avalaba.”...George Antheil. Bad Boy of Music .p.8*

⁵⁹ *“El Ballet Mécanique ... no tenía nada que ver con la descripción real de las fábricas, ni de maquinaria, y si esto ha sido mal entendido por otros, Honegger, Mossolov incluido, no es mi culpa; si lo hubieran considerado puramente como música (ya que, siendo músicos, deberían haberlo hecho), podrían haberlo encontrado más bien una danza de la vida "mecanicista"....“Es cierto que en ese momento sí consideraba las máquinas muy bonitas, e incluso había aconsejado a los estetas que las vieran bien; sin embargo, repito una y otra vez, incluso frenéticamente, que no tenía la idea (como Honegger y Mossolov, por ejemplo) de intentar copiar una máquina directamente en música, por así decirlo.... George Antheil. Bad Boy of Music. pp.139-140.*