

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

GRADU AMAIERAKO LANA

DADAISMOA ETA MUSIKA

Egilea: Julen Mombiela Guitera

Artearen Historia eta Musika

2020-2021 ikasturtea

Tutorea: Karlos Xabier Sanchez Ekiza

Laburpena:

Musikak, beste arte adierazpenekin batera, XX. Mendeko mugimendu dadaistan paper garrantzitsu bat jokatu zuen. Hala ere, honen inguruan gaur egun dugun informazioa nahiko eskasa da plano teorikoan, testu musikalen arloan artista dadaistek aurkeztu zuten isiltasunarengatik. Praktikan, herrialde askotako hainbat artista eta konpositoreek mugimenduaren ideiekin bat egiten zuten konposizio musikalak jorratu eta sortu zituzten.

Zürichen, Lehen Mundu Gerraren testuinguruan Suitzaren neutraltasunaren ondorioz, Hugo Ball eta Emmy Hennings senar emazteek Cabaret Voltaire sortu zuten, dadaismoaren jaiotza ikusiko zuen espazio artistikoa. Bertan musika jarduera garrantzi handikoak izan zen, ondoren landuko zituzten *soirée*-tan ere ikusi zena, mota askotako musikak lekua edukiz dadaismoaren fase honetan: musika eruditua, popularra, tradizionala etab. interpretatu ziren inolako mugarik gabe. Joera bruitistak ere eman ziren, zeinetan futuristek gauzaturiko teoria musikaletatik abiatuz zaraten erabilpena landu zuten elementu musikal gisa. Cabaret Voltaireren eta Züricheko *soirée* hauetan parte hartu zuten konpositoreei dagokionez, figura azpimarragarria dugu Hans Heusser, dadaistek musikaren arlo teorikoan jorratu zuten isiltasunaren adibide: gaur egun historiara pasa diren artista dadaista nagusien artean ez du lekurik, nahiz eta bere konposizioak garrantzi handiakoak izan ziren emanaldi dadaisten testuinguruan.

Berlineko dadaismoari dagokionez, Stefan Wolpe eta Erwin Schulhoff konpositoreak ditugu adibide. Lehenak, ideia eta baliabide dadaistetatik abiatuz sortu zituen bere konposizioak, beste arlo artistikoetako lan dadaistekin konparazioa ahalbidetzen dutenak. Bigarrenak baliabide anitz erabili zituen plano ideologikoan dadaismoarekin bat egiten zuten konposizioak egiteko.

Pariseko dadaismoaren testuinguruan, musika eta konposizioa jorratu zuten bi artista dadaista aurkitzen dira: Francis Picabia eta Georges Ribemont-Dessaignes. Lehenaren inguruan apenas ez da ezer heldu, bigarrena interes handikoa izanik zoria erabili baitzuen konposizio teknika moduan. Erik Satieren figura aipatu beharra dago ere, zeinak nahiz eta mugimenduarekin ez zen identifikatu, aipaturiko Francis Picabiarekin izaera dadaistako *Relâche* balletaren musika konposatu zuen.

Nahiz eta artista hauek bere konposizioetan elementu berritzaileekin lanean egon ziren, hauen eragina askotan ez da kontuan hartu, gehien bat XX. mendeko bigarren abangoardia musikalei buruz hitz egiterakoan.

AURKIBIDEA

1. Sarrera, metodologia eta helburuak.....	4
1.1-Testuinguru musikala.....	7
1.2-Dadaismoa eta musika.....	9
2. Musika Züricheko dadaismoan eta Cabaret Voltairen.....	15
2.1-Hans Heusserren figura.....	19
3. Berlineko dadaismoa.....	23
4. Pariseko dadaismoa.....	28
5. Ondorioak.....	31
6. Bibliografia.....	36
7. Webgrafia.....	38
8. Irudiak.....	40

1-SARRERA

Gradu Amaierako Lan honen bidez mugimendu dadaistan eman zen musika dut aztergai, honetan agertu ziren lanak analizatuz eta musikak eduki zuen funtzioa azalduz. Dadaismoa XX. mendeko abangoardia historikoen testuinguruan eman zen mugimendua dugu, espresio artistiko anitzetan isla eduki zuena: pinturan, eskulturan, poesian, zineman, dantzan,... eta noski, musikan.

Arlo akademikoan, dadaismoaren adarren inguruan modu oparo baten hitz egin da, baina ez da horrela gertatu musikarekin, bigarren mailako trataera edo interesa izan duelarik orokorrean. Dadaismoa eta musikaren arteko erlazioaren inguruko lanak ia-ia esku baten behatzekin zenbatu daitezke, gazteleraz eta are gutxiago euskaraz gaia lantzen duten inongo idazkirik egonik. Bestalde, alde batetik kontsultatu ditudan musikaren historiako hainbat liburutan oso azalezko trataera ematen zaio mugimenduari. Harrigarria da adibidez, *New Grove*-n, erreferentziazko musikako entziklopedian, ahots dadaistaren inguruko testurik ez egotea. Musika hau aztertzerako orduan gaur egun daukagun egoerak ez du laguntzen: sortu zen musikaren partitura askorik ez zaizkigu iritsi, eta are gutxiago espektakulu hauen inongo ikus-entzunezko grabaketarik.

Gainera, espektakulu hauen musikaren izaera performatiboa oso handia zenez, zaila egiten da benetan jakitea hauetan musikak betetzen zuen papera. Honek guztiak ekarri du gaiaren inguruan informazio oso eskasa eta kontraesankorra egotea, honi buruz oso gutxi eta askotan modu estereotipatu batean jakitera eraman gaituena, solik musika zaratatsua jotzen zelaren aurreiritzia sortuz.

Garrantzitsua da beraz musikak dadaismoan eduki zuen papera aztertzea, alde batetik arte plastikoen eta musikaren historiaren arteko harremank oso jarioak ez direlako, eta ikusiko dugun bezala, mugimenduan eta batez ere Züricheko fasean musikak bigarren mailako leku bat eduki ez zuelako. Laburbilduz, dadaismoa nolakoa izan zen hobeto eta modu zabalagoan ulertzen lagunduko gaitu mugimenduan musikak eduki zuen papera aztertzeak.

Metodologiari dagokionez, lana batez ere bibliografikoa izan da, gaia lantzen duten testuetatik hasiz. Lehenik Paul Ingramen “Songs, Anti-Symphonies and Sodomist

Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris”¹ aipatu beharra dago, oso erabilgarria suertatu zaidana eskaintzen duen ikuspuntu orokorrerengatik. Bigarrenik Jeanpaul Goergenek “The Big Drum: Boom Boom Boom Boom: The Music of Zurich Dada”² dugu, eta izenak dioen bezala, Züricheko dadaismoko musika du aztergai. Azkenik, Peter Dayanen hainbat testu ditugu: “Why the music of Satie is the only genuine music of Paris Dada”,³ “The Inaudible Music of Dada”⁴ eta “Zurich Dada’s forgotten music master: Hans Heusser”.⁵ Hauetan, Dayanek aipaturiko musika zaratatsuaren aurreiritzia kentzen saiatzen da, niretzat azpimarragarriak bigarrena, non musikaren inguruko testu dadaisten faltaren inguruan teorizatzen du, eta hirugarrena izan dira, azken hau Hans Heusser konpositorearen figurari soilik dedikaturiko artikulu akademiko bakarra izanik.

Behin irakurrita, hauei esker ezagutu ditudan iturri dadaistetara abiatu naiz. Hauetan bi iturri aipagarrienak ondorengoak dira: Hugo Ballen *La Huida del Tiempo (un diario)*,⁶ zeinetan Zürichen jo zen musika jakiteko ezinbestekoa da, eta Richard

¹ INGRAM, P.: “Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris”, *Dada/Surrealism*, 21. zbk., 2017, 1-33. orr. <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol21/iss1/10/> (azken kontsulta 21/06/03)

² GOERGEN, J.: “The Big Drum: Boom Boom Boom Boom: The Music of Zurich Dada”, in FOSTER, S. C. et. al. (ed.): *Crisis and the Arts: The History of Dada volume II. Dada Zurich: A Clown’s Game for Nothing*. New York, G. K. Hall & Co., 1996, 153-167. orr.

³ DAYAN, P.: “Why the music of Satie is the only genuine music of Paris Dada”, *Hugo-Ball-Almanach*, 8. zbk., 2017, 148-161. orr.

⁴ DAYAN, P.: “The Inaudible Music of Dada”, in WOLF, W., BERNHART, W. (ed.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden & Boston, Brill, 2016, 152-166. orr.

⁵ DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten Music Master: Hans Heusser”, *The Modern Language Review*, vol 110, 2. zbk., 2015, 491-509. orr. *Erabilitako PDF-ak, maketazio kontuengatik beharbada, artikuluaren bibliografiak aipatzen dituen baino orrialde gehiago aurkezten ditu. Dokumentuan orrialdeak zenbakituak ez daudenez, PDF-aren orrialdeak kontuan edukiko ditut lana zitatzerakoan.

⁶ BALL, H. et. al.: *La Huida del Tiempo (un diario)*. Barcelona, Acantilado, 2005.

Huelsensbecken *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*,⁷ non musika eta bruitismoaren inguruan aritzen den. Modu orokorrago batean, Hans Richterren *Historia del dadaísmo*⁸ dugu, bere oroitzapenetatik abiatuz herrialde ezberdinetako dadaismoaren historia aurkezten duena, Raoul Haussmanen *Correo Dadá (una historia del dadaísmo contada desde dentro)*⁹ liburuarekin batera, Alemaniako joera dadaistak jakiteko ezinbestekoa, nahiz eta hauetan musikarekiko aipamenak eskasak diren. Honekin batera, José Antonio Sarmientoren *Cabaret Voltaire*¹⁰ liburua oso erabilgarria suertatu zait, dadaisten dokumentu eta testu anitzak biltzen dituena. Beste alde batetik, erabilgarriak suertatu zaizkit gaur egun iritsi zaizkigun ikuskizun dadaisten kartelak eta programak, hauetan musikak zuen garrantzia eta bertan jotzen zen errepertorioa jakiteko ezinbestekoak direnak.

Lan bibliografikoaz aparte, musikologiaren metodoak erabili behar izan ditut ere, batez ere iritsi zaizkigun zenbait konpositoreren partiturak aztertzerakoan. Hauekin batera, gaur egungo interpretazioen bideoak ere erabili ditut azterketa gauzatzeko.

Lana modu honetan antolatu dut: lehenik, XX. mendeko musikaren egoeraren eta dadaismoaren testuinguraketa bat gauzatu dut eta ondoren, Richterren eta Ingramen aipaturiko testuetan erabilitako estrukturan oinarrituz, Züricheko, Berlineko eta Pariseko dadaismoan eman zen musika aztertu dut.

Lanak izan duen garapenaren inguruan, hasiera batean abangoardia historikoetako mugimenduetan eman zen musika eduki nahi nuen aztergai: espresionismoan eman zena, futurismoan, dadaismoan... Behin hasita, konturatu nintzen GRAL batentzat suposatzen zuen lan ikaragarria, ezinezkoa izanik horrelako lan bat eskatzen diren baldintzetara egokitu izanak. Dadaismoa mugimendu hauen artean betidanik interes gehiena piztu didana izanik, honetan eman zen musikarekin abiatu

⁷ HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*. Barcelona, Alikornio Eds., 2000.

⁸ RITCHER, H.: *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.

⁹ HAUSMANN, R.: *Correo Dadá (una historia del dadaísmo contada desde dentro)*. Madrid, Acuarela & A. Machado, 2011.

¹⁰ SARMIENTO, J. A.: *Cabaret Voltaire*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

nintzen hasiera batean: espero ez nuena GRAL oso bat osatzeko aukera eman izateak izan zen. Hala ere, nire gusturako, gauza asko geratu dira kanpoan: poesia fonetikoaren lan oso interesgarriak, Kurt Schwittersen *Ursonate* esaterako, Jeffin Golyscheffen figura edota Marcel Duchampen esperimientuak musikaren arloan. Honekin batera, lanean sarturiko gauza asko nahi nuena baino gutxiago sakondu behar izan ditut. Hala ere, egindako lanarekin, uste dut dadaismoan eman zen musikaren inguruan ezagutza orokor bat izateko aukera ematen duela.

1.1-TESTUINGURU MUSIKALA

Arteetako beste arlo guztietan bezala, XX. mendean musikak ere berrikuntza handiak jasan zituen:

*“Para la música, esto significa salir de la tonalidad, de las relaciones armónicas justificables con las antiguas teorías de la relación asonancia-disonancia. Es innegable que esta crisis del sistema tonal había madurado históricamente a lo largo del siglo XIX.”*¹¹

Sistema tonalaren krisi bati buruz hitz egiten da beraz. Tonalitatea musikan nota batek garrantzi handiena izatean datza,¹² XX. mendean honen leherketa arte plastikoetan perspektiba eta figurazio mugetara eramatearekin konparatu daiteke. Aldaketa guzti hauek, arte plastikoetan gertatu zen bezala, bere jatorria XIX. mendean jada aurkitu daiteke. Erromantizismoan, musika tonala bere gailurrera iritsi zela esan dezakegu: akordeak bederatziak eta hamaikadunekin erabiltzen hasi ziren, harmonia geroz eta gehiago lausotuz, disonantzien erabilpena handiagoa eginez eta tentsio handiagoa sortuz, oraindik harmonia funtzionalaren testuinguruan.

Harmoniko “berrien” erabilpenaren harira, Erik Satiek eta Claude Debussyk bere simbolismo eta impresionismoarekin garatuko zuten harmoniaren kontzepzio berria

¹¹SALVETTI, G.: *Historia de la música: el siglo XX (primera parte)*. Madrid, Ediciones Turner, 1995, 23. orr.

¹² Mendebaldeko musikak horrela funtzionatu du ezagutzen dugunetik. Barroko garaitik, nota horren erreferentziaz antolatzen dira beste guztiak erlazio hierarkikoaren bidez, “funtzio tonalak” erabiliz.

aipagarria da. Wagner eta beste konpositore erromantiko askoren antzera, zazpidunak eta bederatzidunak zituzten akordeak ere erabili zituzten. Wagnerrek akorde hauek erresoluzioa bilatzen zituzten tentsioak eta disonantziak sortzeko baliabide espresibo erromantiko baten moduan erabili zituen. Ezin da hau esan konpositore frantses hauen inguruan:

*“Su forma de abordar la armonía, a diferencia de la tonalidad de la práctica común, tiende a tratar los acordes como sonidos individuales en lugar de como componentes de una progresión funcional... sin la implicación de que las disonancias tengan que resolver. A ello sigue que, una vez los acordes se ven separados de su papel en progresiones funcionales, hay un menor incentivo para que las armonías cambien.”*¹³

Hala ere, harmoniaren kontzepzio berri honetan oraindik tonalitatearen barnean gaude, naiz eta hau neurri handi batean lausotu egin den.

Tonalitatearen krisia eta honen apurketa Vienako Bigarren Eskolako kideen eskutik eman zen, hasiera batean atonalismoaren bitartez eta ondoren teknika dodekafonikoaren bidez. Arnold Schönberg dugu atonalismoa landu zuen lehen figura, hau Erromantizismoaren ideia espresibo subjektiboak limitera eramatearen ondorio izanik, mugimenduan erabili ziren teknika kromatikoak mugara eramanez. Atonalismoan beraz nota guztiei garrantzi berdina ematen zaie, hauen arteko hierarkia desagertuz. Schönbergekin, atonalismoan sistema koherente baten falta sumatzearen ondorioz teknika dodekafonikoa sortu zuen, atonalismoaren barnean arau konpositiboak proposatzen zituenak.

Beste alde batetik aipatu beharra dago Bigarren nazionalismoa eta ondoren eman zen neoklasizismoa: lehenak musika tradizionaletan eta aurreklasikoan atenzioa jarri zuen, Béla Bartók edo Igor Stravinski eredu izanik. Bigarrenak XVIII. mendeko hainbat elementu musikaletan jarri zuen atenzioa, sinpletasuna eta argitasuna bilatuz konposizioetan joera erromantikoen aurrean, baina garaiko joera modernoak ahaztu gabe: *“Esta descomposición de la tonalidad funcional y sus implicaciones de dirección,*

¹³ AUNER, J.: *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2017, 44-45. orr.

*tensión y relajación están estrechamente relacionadas con la vuelta antirromántica y antiexpresionista a la objetividad y a la contención emocional [...]*¹⁴

Honekin batera, musika popularraren erabilpena geroz eta gehiago areagotu zen musika erudituan:

*“El uso delailable, de la canción, del “color” típico del cabaret o del music-hall es, por tanto, un elemento de creciente descomposición de la música culta, anclada sólidamente en la tradición y en la historia de la música de las clases sociales dominantes de Europa.”*¹⁵

Abangoardia historikoen testuingurutik, musikan berrikuntzak proposatu zituen beste mugimendua futurismoa dugu, ikusiko dugun bezala, ideia dadaistetan eragin handia edukiz. Musika futuristaren bi konpositore nagusiak Francesco Balilla Pratella eta Luigi Russolo ditugu. Bigarrenak, bere “Zaraten artea” manifestuan, zaraten erabilpena proposatu zuen elementu musikal moduan:

*“Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos. [...] disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes [...]*¹⁶

Halaber, Russolok orkestra futurista osatu zuten zaraten kategoriak aurkezten zituen (eztandak, txistuak, marmar egitea eta iskanbila, kirrinkak, perkusio zaratak, etab.)¹⁷, zarata hauek lortu ahal izateko *Intonarumori* instrumentuak sortuz.

1.2-DADAISMOA ETA MUSIKA

Dadaismoari dagokionez, Lehen Mundu Gerrako testuinguruan sortu zen Zürichen, Suitzako neutraltasunak hainbat herrialdetako artistak, errefuxiatuak etab. bertara joatea ahalbidetu zuelarik. Dadaismoa Hugo Ball eta Emmy Hennings senar emazteek sortu zuten Cabaret Voltairen jaio zen, 1916an zehazki, bertako espektakuluetan ematen ari zen jarreraren ondorioz. Kabaretean mota ezberdinetako arteek lekua eduki zuten: poesiak, pinturak, dantzak, eskulturak etab. Bertan parte hartu

¹⁴ *Ibid.*, 145. orr.

¹⁵ SALVETTI, G.: *op. cit.*, 25-26. orr.

¹⁶ RUSSOLO, L.: *El arte de los ruidos*. Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998, 9. orr.

¹⁷ *Ibid.*, 13. orr.

zuten figura nagusiek (Tristan Tzarak, Richard Huelsenbeckek, Hans Arpek, etab.) herrialde ezberdinetara eraman zituzten ideia dadaistak Zürichen mugimenduak indarra galdu zuenean. Beraz, dadaismoak joera internazionala eduki zuen, Lehen Mundu Gerrako balore nazionalistak hertsiki deuzestatu zituelarik. Mugimenduak 1920ko hamarkadara arte iraun zuen, bere desagerpenak mugimendu surrealistari atek irekiz.

Mugimenduaren ezaugarriak formalki definitzea ez da erraza dadaismoaren izaerarengatik eta bertan parte hartu zutenen pertsonalitateen ikuspuntu anitzengatik, Hans Richterrek dioen bezala:

*“Dadá no tuvo características formales unitarias, como otros estilos, sino una nueva ética artística, de la que nacieron [...] formas inéditas de expresión. Y esa nueva ética se manifestó de distintas maneras según los diferentes países y artistas, según los diversos temperamentos, los orígenes culturales y el nivel artístico de cada dadaísta, revelándose tanto de modo positivo como negativo, a veces como arte, otras como negación del arte, a veces profundamente moralista, otras totalmente amoral.”*¹⁸

Hala ere, dadaismoaren idealak formalki definituak izan dira askotan. Hasteko, Lehen Mundu Gerrak sorturiko balioen krisi bat eman zen. Dadaistek, askatasun ikuspuntu ezberdinetatik (idealistak, nihilistak,...) orain arte zeuden balore arrazionalak ukatzea bilatu zuten, hauek balore burgesekin eta kontsumitzen zuten artearekin erlazionatuz eta beraz, hauek erasotuz. Artearen kontzepzio tradizionalaren aurka joateko antiarte aldarrikatu zuten, espresio forma berriak erabili zirelarik, artea burges honek ezarritako baloreetatik askatzea bilatuz. Honen ondorioz, dadaistek beraien lanetan absurdoa, probokazioa, eskandalua, ironia, kritika etab. bilatzen zuten. Artistikoki garaian berritzaileak ziren teknikak eta materialak erabili ziren, hauen artean azpimarragarria zoriaren erabilpenaren ezarpena izanik, askotan izaera ilogikoko lanak sortuz.

Zaila da dadaismoaren musikari buruz hitz egitea edo mugimenduan eman zen musikaren inguruan azterketa formal bat gauzatzea. Izan ere, espresionismoan edo futurismoan ez bezala, dadaismoak ez zuen musikaren inguruko testu teorikorik ezta grabaketarik utzi. Musikari buruz aurkitu ditzakegun erreferentziak oso zeharkakoak eta

¹⁸ RICHTER, H.: *op. cit.*, 9-10. orr.

gainekoak dira, soilik suposatu daitekeelarik ze intentzioarekin erabiltzen zen musika espektakuluetan.

Hala ere, jakin badakigu musikak mugimenduan parte garrantzitsu bat jokatu zuela, eta beste aldetik, dadaismoaren izaera eta teoriarekin bat datozen konposizioak gauzatu zirela. Zoritxarrez, lan asko ez dira guregana iritsi, eta hauek ezagutzeko modua neurri handi batean bertan parte hartu zutenen testigantza dugu, hauek bildu dituzten lan akademikoak aztertzearekin batera ere.

Dadaistek bere idazki, manifestu, aldizkari eta publikazioetan bere ideia artistikoei, politikoei... buruz hitz egin zuten modu anitz eta zabal batean. Esan bezala, ez da horrela musikaren kasuan.

Autore dadaistek musikari egindako erreferentziak irakurtzerakoan, ikusten dugu orokorrean musikaren izaera harmoniatsua baztertzeko eta gehiago ikuskera antimusikal bat goraiatzeko eginda daudela. Alberto Savinio poetak, *Dada* aldizkariaren lehen eta hirugarren aleetan argitaraturiko bi artikuluetan, (“Un vomissement musical” eta “Seconde origine de la voie lactée”) musika orokorrean fuerteki kritikatu zuen, Pitagorasen garaitik “lokaztu” egin zela esanez.¹⁹ Honekin batera, musika gizarte maila ezberdinetako hiritarren dignidadearekiko irain bat zela esan zuen, harmonia kritikatzeko ere aprobetxatuz: “*The charm of harmony is the gravest of attacks on the honour of a free man. Among the principal causes of criminality by degeneration must be placed – above all others – music: well before alcoholism!*”²⁰ Tristan Tzarak ere *Dada* aldizkariaren hirugarren alean publikaturiko “Manifeste Dada 1918” testuan harmonia ordenarekin erlazionatu zuen, hau deuseztatuz,²¹ eta “Proclamation sans prétention Dada 1919” manifestuan aldiz musikariak beraien instrumentuak eszenatokian apurtzera gonbidatuz.²²

Ikusten dugu beraz, dadaistek musikari buruz idatzi zuten gutxi hori aztertzerakoan harmoniaren bazterte bat ikusten dugula soilik, hau ordenarekin erlazionatzen delarik edota zuzenean musikaren bazterte bat ematen dela Savinioren

¹⁹ DAYAN, P.: “The Inaudible Music...”, 157. orr.

²⁰ *Ibid.*, 158. orr.

²¹ *Ibid.*, 159. orr.

²² *Ibid.*, 161. orr.

kasuan. Esan dezakegu, ikuskera nahiko dadaista bat dela musikarekiko, probokatzaila, harmonia baztertzerakoan nolabaiteko antimusika baten ikuskera bat aurkeztuz.

Askotan musika dadaista zaratsua izan zela pentsatzeko joera dago, eta hau hein handi batean horrela izan zen bruitismoaren bitartez. Bruitismoa dadaismoan jorratu zen musikaren zati bat ulertzeko ezinbesteko kontzeptua dugu, Richard Huelsenbeck poeta dadaistak definitu zuenak. Huelsenbeckek musika eta bruitismoaren artean bereizi zuen:

*“Mientras que la cifra, y con ello la melodía, son símbolos que presuponen capacidad de abstracción, el ruido remite directamente a la acción. La música no deja de ser un asunto armónico, un arte, una actividad de la razón —el bruitismo es la vida misma, no se puede valorar como un libro, representa más bien una parte de nuestra personalidad, nos ataca, nos persigue y nos destripa.”*²³

Bruitismoa beraz zaraten erabilpena izango litzateke, Huelsenbeckek hau erabiltzerakoan futurismoaren eraginak aipatuz.²⁴ Hala ere, dadaismoaren eta futurismoaren arteko zarataren erabilpenaren atzean dagoen nahitasuna ez da inolaz ere modu berean ulertu behar:

*“In contrast, Dadaist bruitism comes out of a sense of the subject’s lack of control over modernity and of a sense of noise as a sonic figure for violence, interruption, irrationality, and destruction. As Richard Sheppard suggests, the Dadaist “experiments with various forms of bruitism were a simultaneous conjuration and critique of the violence of modernity, attempts not to imitate and celebrate but to enact discordant, chaotic, heteroglossic reality.”*²⁵

Hala ere, Huelsenbecken ikuspuntua kontuan edukiz, dadaismoan bruitismoa soilik ez zen musikaren joera nagusia izan, berak esandako “musikak” ere lekua eduki zuen mugimenduan. Beste alde batetik, dadaismoarekin erlazionatzen den musika asko

²³ HUELSENBECK, R.: *op. cit.*, 31. orr.

²⁴ *Ibid.*, 30. orr.

²⁵ MELILLO, J.: *The Poetics of Noise from Dada to Punk*. New York, Bloomsbury Academic, 2021, 44. orr.

ez da hainbeste tinbre, soinu edo teoria musikal espezifikoko batekin lotzen delako, baizik eta musikagile askok aurkeztu zuten jarrerarengatik, dadaismoaren ideiekin zuzenki erlazionatu daitezkeenak.

Dadaismoaren musikaren ezaugarriak aurkeztea ez da erraza, batez ere eduki zuen izaera oso eklektikoarengatik. Alde batetik, espektakulu edo *soirée* dadaistetan jozen musika asko dadaismoarekin inongo zerikusia zuten musikagileen lanak izan ziren. Beste arteetan eman zen bezala, dadaismoa beste abangoardietako mugimenduko lanekin identifikatu zen, Picasso, Marinetti edo Kandinskirekin esaterako. Beraz, ezaugarri hauek zehazteko Jean Paul Goergen, Peter Dayanen eta Paul Ingramen lanetaz baliatu naiz. Lehenak, musikak eduki zituen modu eta funtzioak aurkezten dizkigu:

*“The extensive array of Dada musical activities ranges from Bruitism and new material in music to new word-music combinations. The Dadaists destroyed musical tradition through deconstruction, reduction, montage and distortion, improvisation and use of primitive forms of music. They were open to both compositions and popular dance music, never used music in isolation, but rather as part of a complete work of art or happening, aiming to provoke the audience with anti-music...”*²⁶

Dayanek, Hans Richterrek edo Richard Huelsenbeckek beraien idazkietan joera artistiko eta antiartistiko bat planteatzen zuten bezala, joera musikal eta antimusikal baten artean bereizten du.²⁷ Horrela aipatzen digu Dayanek bi joera hauen arteko bereizketa: *“The criterion for distinction between music and anti-music should be the same as for distinguishing between art and anti-art: it is the relationship to tradition.”*²⁸ Alde musikal edo artistikoaren barnean, Dayanek dio hauek konposatzeko edo sortzeko joera tradizionalak jarraitzen dituztela, hauen kontra joatearen erabakia hartuz, eta tradizio honetan erabiltzen diren teknikak alde batera utzi gabe hauek irauli.²⁹ Joera antimusikalak aldiz tradizio honen teknikak guztiz baztertuko lituzke.

Paul Ingramek, “Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris” artikuluan, hiru ezaugarri bereizten ditu, beraren ustez

²⁶ GOERGEN, J.: *op. cit.*, 154. orr.

²⁷ DAYAN, P: “Why the music of Satie...”, 153. orr.

²⁸ *Ibid.* 153-154. orr.

²⁹ *Ibid.* 157. orr.

dadaismoaren fase ezberdinetan eman zirenak: “elementu ez-kanonikoen erabiltzea, ezarritako espresio formen apurketa eta atentzio modu nagusien etetea.”³⁰

Lehenaren adibide, Ingamek aipatzen digu primitibismoa eta populismoaren erabilera. Ikusiko dugun bezala, Cabaret Voltairen eta dadaismoko espektakuluetan, musika eruditua, musika popularra eta tradizionala erabili ziren bereizketarik gabe, askotan ere historiako konpositore handien lanak nahastuko direlarik kantu edo musika popularrarekin: “*The juxtaposition of high and low forms was radical primarily in that it transgressed the boundaries of legitimate taste.*”³¹ Ingramen arabera, Huelsenbeckek landu zuen eta ondoren Berlinera eraman zuen joeran ikusiko litzateke adibidez, hau da, bruitismoaren erabilpenean, musika egiteko ohikoa ez den elementu ez-kanonikoak zaraten erabilpena izango litzatekeelarik.

Bigarrenaren adibide dadaistek erabilitako zenbait konposizio teknikak eta hauen bitartez helarazi nahi zituzten mezuak izango lirateke, ikusi dugun moduan, hautariko lan batzuk musikaren forma eta rol tradizionalei iseka baten moduan ikusi izan baitira.

Hirugarrenak zerikusia dauka publikoarekin sortzen den erlazioarekin, eta honi artelana helarazteko moduarekin: “*The dadaists made extensive use of shock tactics, intended to eliminate aesthetic distance and shake the audience out of its passivity.*”³² Konposizio hauetan publikoak betetzen duen papera garrantzitsua izango da, Goergenek ere aipatzen duen moduan: “*Such dadaized music never serves its own purpose, but is used as means, along with others, to create an effect on the audience, to provoke them out of their passive role into reacting and commenting.*”³³

³⁰ INGRAM, P.: *op. cit.*, 24. orr.

³¹ *Ibid.*, 24. orr.

³² *Ibid.*, 26. orr.

³³ GOERGEN, J.: *op. cit.*, 154-155. orr.

2-MUSIKA ZÜRICHEKO DADAISMOAN ETA CABARET VOLTAIREN

Zürichen, dadaismo jaio zen hirian, antolatu ziren *soirée* dadaistetan eta Cabaret Voltairen arteen batura bat eman zen, poesia, dantza, pintura, eskultura etab. lekua edukiz eta askotan konbinatuz. Musikak, hauetan parte garrantzitsu bat eduki zuen: “*In Zurich, a significant proportion of the time in the soirées taken as a whole –at least a quarter– was taken up by music.*”³⁴ Garrantzi hau jakiteko, garaiko kartelek, programek, edota beste motatako idazkiek informazioa eskaintzen digute. Alde batetik, Marcel Slodkik Kabaretaren inauguraziorako egindako kartela dugu, zeinetan espektakulu musikalen iragarkia lehenengo agertzen da, bigarren agertzen den “errezitatiboen” aurrean. Hugo Ballek *Neue Zürcher Zeitung* egunkarira bidalitako prentsa nota batean, berriro ikusten da musika lehen maila batean: “*El principio que regirá el cabaret será que los artistas que concurran a las reuniones diarias reciten y ofrezcan actuaciones musicales...*”³⁵

Cabaret Voltairen eta Züricheko *soirée* dadaistetan jo zen musikaren inguruan hau dio Dayanek: “*Furthermore, in the Zurich Dada soirées as in the Cabaret Voltaire, a fair amount of the music performed was by more or less well-known composers...*”³⁶

Dayanek dioten moduan, espektakulu hauetan historiako konpositore handien lanak eta musika popularra nahasten ziren libreki, mota guztietako musikak tokia edukiz Cabaret Voltairen. Lehenari dagokionez, garai askotako konpositoreen lanak aurkitzen ditugu: “*Hugo Ball and others performed music at the Cabaret by composers including Tchaikovsky, Reger, Scriabin, Debussy, Liszt, Saint-Saëns, and Rachmaninov. In the soirées, Suzanne Perrottet played music by herself, Schoenberg, Satie, Cyril Scott, and Laban.*”³⁷ Jo ziren konposizioen adibide, Hugo Ballek Liszten *13. Rapsodia hungariarra*,³⁸ edo Saint-Saëns-en *Piano eta Txeloarako Sonata op 32ren* lehen mugimendua³⁹ aipatzen ditu.

³⁴ DAYAN, P.: “Why the music of Satie...”, 149. orr.

³⁵ BALL, H.: *op. cit.*, 105. orr.

³⁶ DAYAN, P.: “Why the music of Satie...” 149. orr.

³⁷ DAYAN, P.: “The inaudible music...”, 155. orr.

³⁸ BALL, H.: *op. cit.*, 106. orr.

³⁹ *Ibid.*, 114. orr.

Musika popularrari dagokionez oso izaera eklektikokoa dugu, kantu popularretatik herrialde ezberdinetako musika tradizionalera igaroz, izaera internazionalista bat emanez errepertorioari: “*These included an impromptu balalaika orchestra organized by a group of Russians, dancing banjo and mandolin players from the Netherlands, and a revolutionary choir of socialists based in Switzerland*”⁴⁰ Kantu popularren arloan, aipagarria da Emmy Hennings eta Hugo Ball bikoteak egindako interpretazioak, lehenak kantatzen eta bigarrenak pianoan lagunduz.

Garaian kultura primitiboak kontsideratzen zirenakiko interesak abangoardietan orokorrean, baita dadaismoan ere, paper garrantzitsu bat jokatu zuen, hau dadaistek “musika beltza” kontsideratzen zutenaren bidez agertuz. Interpretazio hauek, Hugo Ballek bere egunkarian esaten digun bezala, talde emanaldiak ziren, bost pertsonak hauetan parte hartuz. Musika eta dantza nahasten ziren, bisualki Marcel Jancok diseinaturiko izaera primitibisteko maskarez lagundurik.⁴¹ “Musika beltz” honen inguruan, suposatzekoa da elementu bruitistak aurkezten zituela: “*He [Huelsenbeck] reports, “Wonderful African song with rattles, wooden sticks, and many primitive instruments” was performed in the Cabaret Voltarie in Zurich.*”⁴² Hala ere, musika beltza honen integrazioa kultura europarrarekin modu negatibo batean alderatzeko erabili izan zen, Hugo Ballek dioen bezala: “*También tomamos de los negros las piezas mágico-litúrgicas exclusivamente y sólo la antítesis las hace interesantes*”⁴³

Züricheko, eta orkorrean dadaismoan, poemen errezitazioak garrantzi handia eduki zuten, dadaismoaren parte garrantzitsuenetarikoa izanik, hauetan, hitzak tratatzeko modua poesia eta musikaren mugak lausotuz. Huelsenbeckek horrela esan zuen: “*Furthermore, the dissection of words into sounds is contrary to the purpose of language and applies musical principles to an independent realm whose symbolism is aimed at a logical comprehension of one’s environment.*”⁴⁴ Honekin batera, elementu

⁴⁰ INGRAM, P.: *op. cit.*, 4. orr.

⁴¹ BALL, H.: *op. cit.*, 195. orr.

⁴² GOERGEN, J.: *op. cit.*, 160. orr.

⁴³ BALL, H.: *op. cit.*, 206. orr.

⁴⁴ HUELSENBECK, R., KLEINSCHMIDT, H. J. (ed.): *Memoirs of a Dada Drummer*. New York, The Viking Press, 1974, 62. orr.

musikalak ere parte hartzen zuten errezitazio hauetan, pianozko musika inprobisatua edota elementu bruitistak erabiliz:

*“[...] deafening thumps on the bass drum accompanied Richard Huelsenbeck’s recitations of poetry penned by himself or others; he would beat time to the text, frequently delivered in a fortissimo shout, and delighted in disturbing and provoking the audience to fury and indignation.”*⁴⁵

Bruitismoaren arloan, konposizio aipagarria *Ein Krippenspiel* izeneko kontzertua dugu, Hugo Ballek konposatu eta idatzitakoa. Lan honetan Jesusen bizitza interpretatua izan zen zazpi ataletan, Jaiotzaren, Epifaniaren eta azkenik Pasioaren eta Gurutziltzatzearen moduko pasarteak irudikatuz. Ballen partiturari erreparatuz, ikusi daiteke onomatopeiek garrantzi handia eduki zutela, hauek musikaren barne erabiliak. Soinu hauen artean Jose eta Mariaren errezoak, ume soinuak edo gameluen oinatzak aurki daitezke.⁴⁶ Emmy Henningsek horrela gogoratzen du kontzertu hau:

“Él [Ball] compuso “La vida de Jesús” y el nacimiento fue sin duda la más bella y singular música que se pueda imaginar. Los instrumentos los hizo en parte él mismo, finas campanas sintonizadas, sordos y claros instrumentos de cuerda, carracas infantiles, gongs, tambores, pero estos nombres no son del todo correctos, pues se trata de inventos. El concierto, en el que colaboraron muchas personas, al menos veinte, tuvo lugar detrás de un gran telón blanco, que recordaba “el paño del hambre” en el tiempo de ayuno que durante los días de la Pasión cubre el altar mayor. Era la así llamada “música de ruidos” pero nada parecida a la del futurista Marinetti, que utilizaba máquinas para sacar ritmos modernos. La composición de Ball era sobretodo delicada y la Noche de Navidad igual que una canción armoniosa. También salieron voces humanas, pero solo en los sonidos A y O, por ejemplo el grito claro de queja del recién nacido y un balbuceo admirador de los pastores, que sonaba como nanas. Después venía el tumulto de la crucifixión, el martilleo de los clavos y toda la excitación estaba

⁴⁵ GASCOIGNE, D.: “Boomboom and Hullabaloo: Rhythm in the Zurich Dada Revolution”, *Paragraph*, 33: 2. zbk., 2010, 198. orr.

⁴⁶ SARMIENTO, J. A.: *op. cit.*, 17. orr.

*allí, hasta que la música se perdía en los últimos suspiros solo de aliento de la madre dolorosa. La actuación impresionó mucho al público y recibió un gran aplauso.”*⁴⁷

Hemendik hainbat gauza ondorioztatu daitezke musikaren inguruan. Lehenik eta behin, aipagarria da neurri batean futurismoarekin egin daitekeen konparaketa, hauek bezala Ballek instrumentu espezifikoak sortu baitzituen bere musikaren interpretaziorako. Hala ere, Henningsek berak esaten digu nola helburua eta sorturiko musika ez daukan futuristek egin zutenarekin zerikusirik, baina bai jartzen du musika zarataren bidean “música de ruidos” deitzerakoan, ziurrenik deskribatzen dituen perkusiozko instrumentu kopuru handiarengatik. Aipagarri iruditzen zait Henningsek Jaiotzaren gauaren pasartean jo zen musika deskribatzerako orduan “abesti harmoniatsu” batekin konparatzen duela, eta honekin batera artzainek egindako soinuak deskribatzerakoan sehaska-kantuekin konparatzen dituela ere. Bi esaldi hauei esker suposatu dezakegu, Cabaret Voltairen jo zen musika asko bezala, eta ziurrenik modu oso aske batean, zentro tonal bat edukiko zuela. Aurkitu dudana partitura soilik onomatopeiei erreferentzia egiten die, beraz ez dakigu Ballek musika hau interpretatzerako orduan aurretik konposaturik zegoen edo guztiz inprobisatua izan zen.

Ikusi daitekeen bezala, Cabaret Voltairen dadaistek ez zuten bereizketarik egiten europarra edo ez europarra edota akademikoa edo popularraren artean, joera guzti hauek nahastuz eta musika guztiak maila berean jarriz. Hau ere gogoratzen du Richard Huelsenbeckek: “...as I entered the cabaret after my fateful trip from Germany, Hugo was sitting at the piano, playing classical music, Brahms and Bach. Then he switched over to dance music.”⁴⁸ Modu honetan, eta Ingramek ere esaten duen bezala,⁴⁹ musika akademiko edo erudituen desakralizazio bat eman zitekeela esan dezakegu, bi hauek maila berean jarriz, arlo plastikoan egiten ari zen jarduera berdinarekin konparazioa ahalbidentuz, burgesiaren gustua zalantzan jarriz. Ideia hau ere Hugo Ballek berak konfirmatzen digu bere egunkarian ondorengo esaldiarekin, Cabaret Voltairerentzat zituen ideiak laburbiltzen dituena: “*Los ideales de cultura y arte como programa de variétés...: éste es, a nuestro modo, el Cándido con el que nos oponemos a esta*

⁴⁷ HENNINGS, E.: “Tagebuch aus Zürich”, in SARMIENTO, J. A.: *op. cit.*, 216-217. orr.

⁴⁸ HUELSENBECK, R.: *Memoirs of...*, 9-10. orr.

⁴⁹ INGRAM, P.: *op. cit.*, 5. orr.

época.”⁵⁰ Ballek berak musika popularraren eta musika erudituaeren arteko nahasketa hau modu esplizituago batean landu zituen bere espektakuluetan, Debussyren *Berceuse* Turleten *Sambre et Meuse* abesti militarrekin nahastean.⁵¹

Züricheko dadaismoan azterketa merezi duen figura bat Hans Heusser dugu, dadaismoak musikari eman zion tratamenduaren eredu ona baitugu, gaur egun musikaren gainean zegoen isilunearen ondorioz dadaismoaren historiara pasa ez den figura izanik.

2.1-HANS HEUSSERREN FIGURA

Hans Heusser (1892-1942) informazio gutxi duen figura bat da, baina badakigu Züricheko dada mugimenduan garrantzia eduki zuela, “Dada taldeko musika zuzendari profesionala” izendatua izan delarik.⁵²

Autore dadaistek erreferentzia gutxi egin zioten bere figurari. Hugo Ballek bere egunkarian soilik bere parte-hartzea aipatzen du, bere ekarpenak programa baten moduan erakutsiz.⁵³ Bere garrantzia ezagutzeko Züricheko *soirée*-en programak aztertzea ezinbestekoa da:

*“An inspection of those programmes leads to the astonishing conclusion that Hans Heusser was actually one of the two central figures of the Dada soirées in the sense that his music occupied more stage time than the work of anyone else except Tristan Tzara.”*⁵⁴

Programak begiratu, ikusi daiteke beraz Heusserren garrantzia. Alde batetik, 1916ko uztailan ospaturiko lehen *soirée* dadaistaren programan ikusi dezakegu alde batetik Heusserren izena Züricheko dadaismoko figura garrantzitsuenekin batera agertzen dela. Bigarrenik, bere konposizioak *soirée* hau ireki zutenak izan zirela.

⁵⁰ BALL, H.: *op. cit.*, 132. orr.

⁵¹ *Ibid.*, 107. orr.

⁵² DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten...”, 11. orr.

⁵³ BALL, H.: *op. cit.*, 195. orr.

⁵⁴ DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten...”, 8. orr.

Honekin batera, Hans Heusserrek bere *soirée* propioa eduki zuen ere,⁵⁵ horrelako bat eduki zuen beste figura bakarra Tristan Tzara izanik.⁵⁶ Bukatzeko, 1919ko apirilean ospatu zen Züricheko azken *soirée*-an bere musika interpretatu zen ere, programazioaren arabera bere konposizioek gaua itxi zutelarik.

Konposatu zuen musikaren inguruan ez dago gauza argi asko. Alde batetik, programek berriro ere informazio apur bat eskaintzen digute honen inguruan: Hans Heusserren *soirée*-aren programa begiratzuz, honek esaten digu bere konposizioak pianoarentzat, harmoniumarentzat eta ahotsarentzat (kantu eta errezitazioa) zirela, Heusserrek berak ere hauek interpretatuz.⁵⁷ Jotzen zuen musika motari dagokionez, ikuskera ezberdinak irakurri ditut, jarraian azalduko ditudanak.

Alde batetik Paul Ingramen eta JeanPaul Goergenen testuak, Heusserren konposizioei eta musika estiloari buruz hitz egiterakoan, bi iturri aipatzen dituzte: bata *soirée* baten kritika garaikide bat eta bestea Friedrich Glauser idazleak 1931an egindako *Dada* entsegua, non bere memoriak idazten dituen *soirée* baten inguruan. Lehenik, kritika garaikide honek honako hau dio:

*“What saves Heusser’s art from turning into formless sound combinations is its strong rhythm, which, however, oscillates rather exaltingly at times. We must not be surprised that Heusser avoids traditional harmonics and expresses his musical ideas in shrill dissonances; he only follows the art theories expounded by the Dadaists.”*⁵⁸

Honetan azpimarragarria da beraz erritmo fuertearen erabilpena, dadaismoan ematen ari zen primitibismo horren erabilerarekin bat etorri daitekeena, eta beste alde batetik, harmonia deskribatzeko moduak, harmonia ez funtzional baten erabilpena eraman gaitzake.

Bigarrenik, nahiz eta Glauserren entseguan deskribatutako musikariaren izena ez aipatu, Goergenek eta Ingramek zuzenean Heusserrekin erlazionatu dute. Hau Heusser

⁵⁵ BALL, H.: *op. cit.*, 210. orr.

⁵⁶ DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten...”, 9. orr.

⁵⁷ *Ibid.*, 8-9. orr.

⁵⁸ INGRAM, P.: *op. cit.*, 7. orr.

izatekotan, azpimarragarria da inprobisazioa eta zoriaren erabilpena musika egiterako orduan:

*“A composer had a harmonium placed at a right angle to the piano on which he was playing. And while he was frolicking around on the piano, he put his right forearm on any of the harmonium keys he could reach while stepping energetically on the bellows with his foot.”*⁵⁹

Hans Richterrek *Historia del dadaísmo* liburuan, mugimenduan parte hartu zutenen idatzien artean Heusserren musikari buruz ematen duen deskribapen bakarra aurkezten digu, esanez bere melodiak eta antimelodiak Cabaret Voltaire ireki zenetik egon zirela.⁶⁰ Honekin batera, 1919ko Züricheko azken *soirée* dadaista gogoratzerakoan horrela deskribatzen du Heusserren musika: *“La velada terminó con composiciones de Hans Heusser, que nada dejaban que desear en el plano dodecafónico.”*⁶¹

Peter Dayanek, aipaturiko artikuluan, lehenik eta behin iturri hauen fidagarritasuna zalantzan jartzen du. Hans Richterren kasuan, kontraesan bat da beste hainbat iturritan esaten denarekin: *“The accounts given in newspapers after the event, and by Tzara in his Chronique zurichoise, suggest that the quartet was not performed [...] My guess is that none of Heusser’s music was actually played at the end of the soirée [...]”*⁶² Halaber, programaren arabera, Heusserrek interpretatu behar zuen azken pieza Harizko koarteto pianoarekin bat dugu, kartelak aipatuz mi bemol maiorreko tonalitatean konposaturiko lan bat zela, deuseztatuz Richterrek aipaturiko dodekafonismoa.

Glauserren testuari dagokionez, Dayanek dio idazten duen *soirée* horretan, *Abend Neuer Kunst* izeneko, ez zegoela Heusserren konposiziorik programaturik, eta beraz konpositoreak ez zuela parte hartu deskribatzen den ekitaldi honetan.⁶³

Heusserren konposizioak aztertzerako orduan, bere dadaismoko urteak baino lehenagoko iritsi diren hainbat partituretan oinarrituz, Peter Dayanek azalpen ona

⁵⁹ GOERGEN, J.: *op. cit.*, 158. orr.

⁶⁰ RICHTER, H.: *op. cit.*, 86. orr.

⁶¹ *Ibid.*, 87-88. orr.

⁶² DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten...”, 21-22. orr.

⁶³ *Ibid.*, 10. orr.

ematen digu hauek nolakoak izango ziren inguruan. Dayanek bere konposizioak pieza motzak eta sinpleak zirela esaten digu, hasieran aipaturiko instrumentuentzat eta tonalak. Dadaismoarekin erlazionatu ziren beste musikagile batzuk ez bezala, Heusserren notazio musikala konbentzio tradizioaletan sartzen da, eta estilo nahiko ezaguterraza du Dayanen arabera:

*“It is difficult to define exactly how; it has something to do with the way that Heusser, apparently without radically disrupting the rules of the genre of the song or piano miniature, manages to slip in, almost in passing, moments that evoke a curious variety of contemporary styles and sonorities, from folk music to Satie, Debussy, or even Mahler (plus, in one piece, the unmistakable sound of the overtones of a carillon), which flit by without disrupting the apparently simple flow of the music.”*⁶⁴

Musika itxuran *naive* baten aurrean egongo ginateke, garapen konplexurik gabekoa eta ironikoa,⁶⁵ harmonia ez funtzionala erabiliz.⁶⁶ Programei begiratu, Heusserren konposizio askoren izenak heldu zaizkigu: *Danse orientale, Impressions Orientales, Turkish Burlesque, Exotic Procession*, etab. Beraz, suposatzekoa da bere musikak Ekialdeko eragin bat edukiko lukeela, ziurrenik exotismoan eroriz. “Dantza oriental” hauen inguruan, lehen aipatu dudana kritika garaikideak honako hau esaten du: *“In his oriental dances, he profits from the rhythmic sound figures of primitive peoples, and here he indeed succeeds in creating exotic and turbulent mods of remarkable intensity.”*⁶⁷

Dayanek ere lehen *soirée* dadaista ireki zuen eta beste hainbatetan interpretatu zuen *Prélude* konposizioaren deskribapen bat ematen digu, Züricheko Zentralbibliotheketik lortu duen partitura aztertuz, lortzeko kapaza izan ez naizena. Konposizioa 1915ekoa dugu, dadaismoa baino lehenagokoa izanik beraz: do maior akorde batekin hasten da, ondoren konposizioa tonalitate horretan garatuz.⁶⁸ Beraz, Dayanek dioen bezala, lehen *soirée* dadaistan entzun zen lehengo musika konposizioa izaera tonalekoa dugu, ez zarata ezta antimusika ere.

⁶⁴ *Ibid.*, 17. orr.

⁶⁵ *Ibid.*, 17. orr.

⁶⁶ *Ibid.*, 19. orr.

⁶⁷ *Ibid.*, 18-19. orr.

⁶⁸ *Ibid.* 13. orr.

3-BERLINEKO DADAISMOA:

Aipatu bezala, dadaismoa Zürichetik Europako hiri garrantzitsuetara mugitu zen, hauetariko bat Berlin izanik. Mugimendua Alemaniara eramatearen erantzulea Richard Huelsenbeck dugu, Zürichetik 1918an bere herrialdera bueltatzerakoan. Bertan, Raoul Hausmanekin, Hannah Höchekin, George Groszekin eta beste artistekin Berlingo dada mugimendua sortu zen, mugimenduaren alderdi politizatuena bilakatu, “¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania” testuan ikusi daitekeen bezala, honetan dadaismoa joera iraultzaileekin eta komunismo erradikalarekin erlazionatuz.⁶⁹ Musikari dagokionez, Züricheko fasearekin konparatuz, ez zitzaion hainbesteko enfasia eman,⁷⁰ baina hala ere, antolatu ziren ekitaldietan joera bruitistak eta jazzak lekua eduki zuten.

Musikaren arloan, Stefan Wolpe konpositore alemaniarra dugu aipagarri, Hans Richter, Kurt Schwitters eta beste artista dadaistekin laguntasuna eduki zuena, hauekin batera ikuskizun dadaistetan parte hartuz.

Wolpek berak esaten digun bezala, ez zuen bere burua dadaistatzat hartzen,⁷¹ baina hala ere, dada ideiek bere konposizioetan eduki zuten eragina 1962an eskainitako “Lecture on Dada” hitzaldian azaleratu zituen. Honetan, mugimenduaren ideietatik abiatuz, Wolpek gauzatu zituen esperimentuen azalpenak eskaintzen dizkigu, tamalez, garaiko grabaziorik iritsi ez direlarik. Hasteko, Wolpek “oposizioen elkartasun” bati buruz hitz egiten du,⁷² honen inspirazioa Duchampek Mona Lisarekin *LHOOQ*-n egindakoa izanik.⁷³ Esperimentuak berak jasotako hezkuntza akademiko zorrotzaren aurka agertu nahi izatearen nahari erantzuten dio:

“I was capable of writing fugues five in a minute, I was that well trained. But inside of me that was not what I wanted. So I took the shoddiest kind of tune, a gutter tune, and

⁶⁹ HAUSMANN, R., HUELSENBECK, R., GOLYSCHIEFF, J.: “¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?”, in HAUSMANN, R.: *op. cit.*, 207. orr.

⁷⁰ INGRAM, P.: *op. cit.*, 9. orr.

⁷¹ CLARKSON, A.: “Lecture on Dada by Stefan Wolpe”, *The Musical Quarterly*, 72. vol., 2. zbk., 1986, 202. orr.

⁷² *Ibid.*, 205. orr.

⁷³ *Ibid.*, 208. orr.

combined it with a fugue of Bach. It was an act of violation, a kind of act of vengeance, which satisfied me terribly much.”⁷⁴

Bigarrenik Wolpek aldiberekotasunaren kontzeptua eskaintzen digu,⁷⁵ poesiaren arloan Tristan Tzararen aldibereko poemekin erlazionatu daitekeena:

*“I had eight gramophones, record players, at my disposal. And these were lovely record players because one could regulate their speed. Here you have only certain speeds - seventy-four and so on- but there you could play a Beethoven symphony very, very slow, and very quick at the same time that you could mix it with a popular tune. You could have a waltz, then you could have a funeral march. So I put things together in what one would call today a multifocal way.”*⁷⁶

Aipatu bezala, ez dago garaiko grabaketarik, baina Alex Ross kritikari eta idazleak honen berreraikitze bat gauzatu zuen, esperimentua nolakoa izango litzatekeen jakiteko egokia dena.⁷⁷ Rossek, Wolpek aipatutakoarekin batera, esperimentua Beethovenen figura kanonikoaren aurkako eraso moduan ikusi du ere,⁷⁸ konpositoreak aipaturiko musika popularraren erabilpenak Beethovenen figuraren desakralizazio batera eramaten gaituelarik.

Wolpek teknika hauek, nahiz eta hasiera batean erradikalak izan, konpositoreek erabili ditzaketen konposizio metodoa izendatzen ditu: *“once these become workable elements of a composer's daily practice, then the mind, the creative mind, makes use of them in as rational a way as possible...”*⁷⁹

⁷⁴ *Ibid.*, 208. orr.

⁷⁵ *Ibid.*, 210. orr.

⁷⁶ *Ibid.*, 209. orr.

⁷⁷ ROSS, A.: *Beethoven Dada*. Stefan Wolperen lanaren errekonstrukzioa:

<https://www.youtube.com/watch?v=hIOBHx8fY1A> (azken kontsulta 21/06/03).

⁷⁸ ROSS, A.: “BEETHOVEN DADA”, in *The New Yorker*, 2013:

<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/beethoven-dada> (azken kontsulta 21/05/21).

⁷⁹ CLARKSON, A.: *op. cit.*, 203. orr.

Lanarekin jarraituz, Erwin Schulhoff dugu aipagarri, Pragan jaiotako konpositore eta pianista, piano piezak, kontzertuak, sinfoniak, etab. landu zituenak. Bere estiloa oso zabala izan zen: “*Schulhoff’s compositional style mirrors the historical events that occurred during his lifetime, and his stylistic development covers a wide range, including late romanticism, expressionism, neoclassicism, Dadaism, avant-garde, and jazz.*”⁸⁰

Dresden zegoela 1919an hiriko arte-ekintza modernoarekin kontaktuan ibili zen, Berlineko dadaismoko kideekin erlazionatuz: “[...] *he recognized that his revolutionary spirit was much better suited to the pro-active antibourgeois stance of the Berlin dadaists, than to the esoteric and intensive artificiality of the Viennese Expressionists.*”⁸¹ Aipagarria da George Groszekin eduki zuen erlazioa: Groszek Schulhofferi dadaismoa eta jazzak erakutsi zizkion, gero musikagileak bere obretan erabiliko zituenak.

Dadaismoak ezarritako ideia berri hauek hainbat testu eta lanetan ikusiko ditugu, aipagarria izanik “*Revolution und musik*” artikulua. Testuan, non konbentzio intelektual erromantikoak kritikatzin diren gehien bat, artea esperientzia sentzual moduan definitzen da. Artea, eta ondorioz musika, ez dira Schulhoffentzat filosofia bat, artea modu honetan bakarrik burgesek ulertzen dutela esanez.⁸² Ikusten da beraz konpositoreak artearen ikuskera burgesaren aurrean jarrera kritiko eta probokatzailerik bat aurkezten zuela.

Bere hainbat lan dadaismoaren ideia eta jarrerekin bat egiten zuten konposizioak ditugu, jarraian azalduko ditudanak:

⁸⁰ HARMAN, M. D. A.: *Erwin Schulhoff (1894-1942): An Analytical Study and Discussion of Concertino for Flute, Viola, Double Bass, WV 75, and Sonata for Flute and Piano, WV 86*. Denton, University of North Texas, 2011, 15. orr.

⁸¹ BEK, J.: “Schulhoff, Erwin [Ervin]”, in *Grove music online*: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (azken kontsulta 21/06/02).

⁸² WILSON, A.: *Neue Sachlichkeit and Schulhoff’s improvisations*, University of Basel Researchgate, 2015, 5. orr. <https://edoc.unibas.ch/40904/> (azken kontsulta 21/06/02).

-*Symphonia Germanica* (1919)⁸³: Izaera guttiz probokatzaileraren duen konposizioa dugu. Honetan ahots batek garrasika eta soinu desatseginak egiten dituen bitartean *Deutschlandlied* abestiko⁸⁴ “Deutschland, Deutschland über alles” esaldia ahoskatzen du, instrumentu batzuk abesti honen hainbat pasarte jotzen zenbait momentutan. Hau guztia hainbat soinu eta zaratekin laguntzen da, bai ahotsak eta bai perkusiozko instrumentuek egindakoak, konposizioari izaera bruitista bat emanez. Lan hau beraz, nazionalismoaren aurkako irain moduan ulertu daiteke, izaera dadaisteko probokazio bat sortzen duena.

-*Sonata erotica* (1919)⁸⁵: Akonpainamendurik gabeko ahotsarentzat den konposizioa, jada normalean instrumentuentzako den forma baten izaerari buelta emanez.⁸⁶ Pieza soilik soprano batean soinu orgasmikoak imitatzean datza, moral burgesari eraso izan daitekeena.

- *Fünf Pittoresken* (1919)⁸⁷: George Groszi dedikaturiko konposizioa dugu. Lanaren lehen mugimenduek jazzean eta musika popularrean oinarritzen diren musika aurkezten dute, foxtrotak eta ragtimeak erabiliz kutsu atonal batekin. Hau musika erudituari iseka moduan ulertu daiteke, musika hauek kontzertuetako musikaren parean jartzen baititu.⁸⁸ Hirugarren mugimendu osoa aldiz, “In futurum” izenekoa, isilunez osaturiko mugimendua da, interpretatzaileak ezer ere ez jo behar duelarik mugimendu osoan zehar. Honekin batera, partituran ikusi daiteke Schulhoffek hau idazteko moduan ere zentzurik gabeko beste hainbat elementu erabili zituela. Hasteko sol klabea eta fa klabearen tokiak trukatu zituen, lehena behean jarriz eta bigarrena goian. Asmaturiko konpas absurdoak (3/5 eta 7/10) ere erabili zituen, eta beharrezkoak ez ziren elementu musikalak (hirukotxoak, kalderoiak etab.). Honekin batera, Schulhoffek berak

⁸³ SCHULHOFF, E.: *Symphonia Germanica*. Audioa:

<https://www.youtube.com/watch?v=DBimK9qhaeY> (azken kontsulta 21/06/02).

⁸⁴ 1922an Alemaniako himno nazionala bilakatuko zen abestia, konposaturiko garaian soilik izaera nazionalako abestia zena.

⁸⁵ SCHULHOFF, E.: *Sonata Erotica*. Audio eta interpretazioa:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZBgA84DoHEI> (azken kontsulta 21/06/02).

⁸⁶ INGRAM, P.: *op. cit.*, 13. orr.

⁸⁷ SCHULHOFF, E.: *Fünf Pittoresken op 31*. Audio eta partitura:

<https://www.youtube.com/watch?v=AZVezITW3AY> (azken kontsulta 21/06/02).

⁸⁸ BEK, J.: *op. cit.*

asmaturiko ikur musikalak sartu zituen, harridura ikurrak edo aurpegitxoak bezala. Bukatzeko, modu sarkastiko batean, konpositoreari nahi duen sentimendu eta espresio guztiarekin jo behar duela esaten zion. Konposizioaren inguruan, hau esaten digu *New Grove*ko sarrerak: “*Schulhoff's work excels in its direct dadaist attack against the sacred values of esoteric music, an attack which is executed with humour and keen exaggeration.*”⁸⁹

-*Die Wolkenpumpe* (1922)⁹⁰: *Ernst Gesänge für eine Baritonstimme mit 4 Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des heiligen Geistes Hans Arp* lanean Hans Arpen poesiak musikatzen ditu baritonorentzat eta haize eta perkusiozko instrumentuetarako. Jada tituluak izaera ironikoa erakusten digu esanez “kantu serioak” direla “Hans Arp Espiritu Santuaren hitzetan oinarritutakoak”.⁹¹

-*Bassnachtigall* (1922)⁹²: Kontrafagot solo batean datzan konposizioa dugu, jarrera probokatzailera aurkitzen dugu honekin batera idatzi zuen testuan:

“*While all others sob on the fiddle in dulcet tones, then I – take note – always do the opposite in order to whip up you puny marionettes, religious dandies, hornrimmed bespectacled salon intellectuals, you pathological teaplants and putrified Expressionists*”⁹³

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ SCHULHOFF, E.: *Die Wolkenpumpe op. 40*. Audioa:

<https://www.youtube.com/watch?v=IHaDqBeT3jM> (azken kontsulta 21/06/02).

⁹¹ SCHUHARDT, S. M.: *The flute works of Erwin Schulhoff*. University of Northern Colorado, 2019, 8. orr.

https://digscholarship.unco.edu/dissertations/590/?utm_source=digscholarship.unco.edu%2Fdissertations%2F590&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

(azken kontsulta 21/06/03).

⁹² SCHULHOFF, E.: *Bassnachtigall*. Audioa:

<https://www.youtube.com/watch?v=6AmeV7-pNuM> (azken kontsulta 21/06/02).

⁹³ INGRAM, P.: *op. cit.*, 12. orr.

4-PARISEKO DADAISMOA:

1919an Züricheko dadaismoari amaiera eman ziotenean, Tristan Tzara Frantziara mugitu zen, Parisera konkretuki, bertan zeuden idazle eta artistekin (Andre Bretonekin, Louis Aragonekin, Paul Eluardekin, Francis Picabiarekin, etabarrekin) Pariseko dada mugimendua martxan jartzeko, testuak, aldizkariak eta ekitaldiak antolatuz dadaren izenpean. 1920tik aurrera dadaistatzat kalifikatu ziren lau ikuskizun toki eduki zuten Parisen. Hauetan, Züricheko mugimenduarekin konparatuz, musikaren papera ez zen hain fuertea izan: “*The four Paris Dada soirées, on the other hand, included relatively little music, and their programmes, as we shall see, did not list a single well-known composer.*”⁹⁴ Parisen batik bat aurkitu ditzakegun interpretazio musikalak piano piezak, poesia akonpainemanduak eta mota ezberdinetako abestiak ditugu.

Parisen, musikarekin erlazionatu ditzakegun hiru figura nagusi ditugu: Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes eta Margueritte Buffet, azken hau interpretatu ziren obren piano-jotzailea izanik.

Picabiar dagokionez, programen arabera bi ikuskizunetarako musika konposatu zuela dakigu. Lehena, *Manifeste cannibale dans l’obscurité* testua laguntzeko konposaturiko musika dugu, programaren arabera Andre Bretonek irakurritakoa eta Buffetek pianoan interpretatutakoa, ez zaiguna iritsi. Bigarrenik *La Nourrice américaine* dugu, “musika sodomista” moduan deskribatua eta Buffeten eskutik interpretatua.⁹⁵ Konposizio honi buruz printzipioz ez da ezer iritsi, baina egia da, eta Dayanek esaten duen bezala, Youtuben honen interpretazioak aurkitu ditzakegula.⁹⁶ Hauen arabera, interpretazioa soilik hiru piano notaz osaturik egongo litzateke, behin eta berriro errepikatzen direnak, pieza honen atzean Ingramek interpretatzaile birtuosoari eta jenio sortzailearen ideiei eraso bat ikusi duelarik.⁹⁷

⁹⁴ DAYAN, P.: “Why the music of Satie...”, 149. orr.

⁹⁵ *Ibid.*, 151. orr.

⁹⁶ PICABIA, F.: *La Nourrice américaine*. Audioa: <https://www.youtube.com/watch?v=alvvpKpdaNo> (azken kontsulta 21/06/03).

⁹⁷ INGRAM, P.: *op. cit.*, 16. orr.

Georges Ribemont-Dessaignes idazle, poeta, pintore, antzezle eta konpositore dadaista dugu, musikaren definizio propio bat utzi ziguna: “*Everything that touches the ear and functions within time is music...*”⁹⁸ Definizio honetan beraz edozein soinu izan daiteke musika, Huelsenbecken bruitismoarekin erlazionatuz, urte batzuk beranduago John Cagék proposaturiko musikaren definizioaren bide berean jarriz ere: “*everything we do is music*”. Halaber, Ribemont-Dessaignesek, modu exageratu batean, dadaismoan musika landu zuen figura nagusitzat jo zuen bere burua: “*Dada disregarded music and I was the only one to involve it in the movement.*”⁹⁹

Bere bi konposizio jo ziren Pariseko *soirée* hauetan: *Pas de la chicorée frisée*¹⁰⁰ eta *Le nombril interlope*,¹⁰¹ pianoarentzako konposizioak, ekitaldi hauetan berriro Margueritte Buffeten eskutik interpretaturik. Konposizio hauen ezaugarri nagusia Ribemont-Dessaignesek erabilitako konposizio metodoa dugu: notak eta harmonia zehazteko erruleta bat erabili zuen, dadaismoan ohikoa zen zoriaren teknika erabiliz.¹⁰² Bestetik, Ribemont-Dessaignesek beste elementu musikalen inguruan (altuera, erritmoa, etab.) ez digu nola konposatu zituen esaten.¹⁰³ Teknika honen erabilpenaren atzean, konpositorearen papera gutxitu nahi izanaren ideia ikusi daiteke,¹⁰⁴ hamarkada batzuk geroago musika aleatorioarekin gertatuko den moduan.

Bi piezetan sortzen duen musika disonantziaz beterikoa da, zori izaera honengatik. Honekin batera, aipagarria da lanek duten erritmo irregularra eta

⁹⁸ GOERGEN, J.: *op. cit.*, 159. orr.

⁹⁹ BOERNER., N. S.: *Intermedial and Aesthetic Influences on Erik Satie´s late Compositional Practices*. Pennsylvania State University, 2013, 102. orr.
<https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17668> (azken kontsulta 21/06/02).

¹⁰⁰ RIBEMONT-DESSAIGNES, R.: *Pas de la chicorée frisée*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=aaDqBBklIFM> (azken kontsulta 21/06/02).

¹⁰¹ RIBEMONT-DESSAIGNES, R.: *Le nombril interlope*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=qJst-XRff-w> (azken kontsulta 21/06/02).

¹⁰² DAYAN, P.: “Why the music of Satie...”, 155. orr.

¹⁰³ BOERNER, N. S.: *op. cit.*, 82. orr.

¹⁰⁴ INGRAM, P.: *op. cit.*, 16. orr.

zentzugabea (45/4 eta 20/4 konpasak erabiliz),¹⁰⁵ edota momenturen batean tradizioaren barnean sartzen diren musika formen erabilpena (koral eta vals bat).¹⁰⁶ Partiturak idazterako orduan, jarrera ironiko bat hartzen du: *“He also parodied established musical styles and incorporated notational peculiarities into his scores, for example marking the most precisely delineated section “Approximately,” and labelling an especially unexpressive sequence “Passion.”*”¹⁰⁷ Hau guztia dadaismoaren ideiekin ulertu beharra dago beti ere: *“These musical productions were obviously intended as an affront to aesthetic sensibilities, and further undermined the ideas of artistic mastery and attentive listening.”*¹⁰⁸

Eman ziren espektakulu dadaista hauetatik kanpo, garaiko Pariseko zenbait konpositorek erlazioa eduki zuten dadaismoarekin modu batean edo bestean, azpimarragarriena ziurrenik Erik Satie izanik, Tristan Tzararekin laguntasuna eduki zuena, 1923ko uztailan Tzarak Parisen antolaturiko *Soirée du Coeur à Barbe*-n parte hartuz eta bertan interpretatu behar zen musika antolatuz. Halaber, Francis Picabiarekin batera, 1924an izaera dadaisteko *Relâche* balletaren musika konposatu zuen, honen inguruan Satiek berak hau esanez:

*“The music for Relâche? I was portraying people ‘out on a spree.’ Using popular themes for the purpose. These themes are powerfully ‘evocative’... Yes, very ‘evocative.’ ‘Special,’ even. ‘Faint-hearts’ – and other ‘moralists’ – will reproach me for making use of these themes.”*¹⁰⁹

Beraz, musikan “goi maila” eta “behe maila” nahastu zituela esan dezakegu, musikaren eta orokorrean balletaren izaera burgesa erasotzeko nahia egonik honen atzean, honen bidez izaera dadaista argi bat erakutsiz.¹¹⁰

¹⁰⁵ BOERNER, N. S.: *op. cit.*, 88-89. orr.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 91. orr.

¹⁰⁷ INGRAM, P.: *op. cit.*, 17. orr.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 17. orr.

¹⁰⁹ BOERNER, N. S.: *op. cit.*, 56. orr.

¹¹⁰ *Ibid.*, 52. orr.

5-ONDORIOAK

Lanean zehar dadaismoaren barnean eman ziren espektakulu musikalak azaltzen saiatu naiz, eta orokorrean, eduki zuten garrantzia. Hau ikusita, galdetzeaz geratuko litzateke dadaistek, bere ideia artistikoen eta politikoen inguruan testu asko edukirik, zergatik ez zuten musikaren inguruan gauza handirik esan.

Dadaistek musikaren erreferentziak aztertzerakoan harmoniaren baztertze bat ikusten dugu nagusiki, kontzeptu hori ordenarekin erlazionatuz edota zuzenean musika baztertuz Savinioren kasuan. Testu falten eta harmoniaren kontzepzio honen arrazoiaren inguruan Peter Dayanek bere teoriak eskaintzen dizkigu “The Inaudible Music of Dada” testuan.

Dayanen arabera, dadaistek harmonia mundua era ordenatu batean erakusten duen zientzia bezala ikusten zuten, honek talka eginez dadaistek baloratzen zuten askatasun eta sormenarekin. Beraz, askatasun hau musika modu arrazional batez hautematen dugunean bukatuko litzateke. Honekin batera, musika hautemateko beste modu arrazional bat idatzien bidez dugu. Harmonia beraz arrazionala da, eta hitzen bidez heltzen zaigun musika arrazoiaren bidez hautematen ari gara, eta hau baztertu nahi dute dadaistek:

“Savinio trumpeted his hatred of music, as Tzara stated his loathing of harmony, because they could only receive music as free, hence as an art worthy of the name, if it escaped all words including their own. They fulminated against music, not in order to condemn music itself, but in order to persuade their listeners that it is disgusting, it is a betrayal, to hear music as it inevitably reaches us when it passes through words.”¹¹¹

Beraz, musika ez bruitista baten erabilpena justifikatua dago dadaismoaren testuinguruan, musikaren harmonia modu abstraktu eta zientifiko arrazional batean aztertzen ez den bitartean, musikak askatasuna lortuko duelarik hau baztertzerakoan:

“By surrounding that beloved music with silence, by refusing to describe, discuss, or analyse it in any way, they could allow it to escape from words, from science, from harmony itself conceived as order, and thus to escape from their own fulminations. After all, harmony only becomes a science when we allow it to find all in order. It is not the harmony within any given piece of music that operates as a science; it is the concept

¹¹¹ DAYAN, P.: “The inaudible music...”, 160. orr.

of harmony as abstracted from music by the scientific mind, then re-applied to music to impose order upon it. The music of Dada escapes that order by refusing the scientific operation of abstraction and rational or verbal re-application; by sounding in silence.”¹¹²

Peter Dayanen teoriaren arabera dadaismoak musikaren izaera performatiboa indartzen du, musika jotzen bukatzen momentutik aurrera lekurik ez izanik beraien testuetan:

“Clearly not to the extent that for the Dadaists themselves, it was (like their poetry) to be appreciated in live, sounding performance. Dada was a performing enterprise before it was a publishing one, and music was from the beginning a central part of that performing enterprise. In principle, it is in words, not in notes, that the music of Dada cannot make itself heard.”¹¹³

Dayanen teoria hau indartuta ikusi daiteke jada aipaturiko Stefan Wolperen “Lecture on Dada” hitzaldian musikagileak aipatutakoarekin. Wolpek ondorengo dio: “[...] *once one has incorporated into one's art the simultaneities of all kinds of similar though unrelated happenings, incidents, or dissimilar, though related happenings, moves of tones, moves of voices, then one has ceased to be a Dadaist, because one has learned to make use of these things, which then were enormously new and radical, in a rational way.*”¹¹⁴

Beraz, Dayanek esaten duenarekin erlazionatuz, Wolperen arabera teknika dadaista hauek konpositoreak bereganatzean eta bere konposizioetan modu arrazional batean erabiltzean dadaista izateari uzten diote, dadaistek musikaz modu arrazional batean hitz egiterakoan deuseztatzen zuten moduarekin erlazionatu daitekeena.

Lanean zehar ikusitakoaren arabera, zaila da musika dadaistaren ezaugarriak ezartzea, eta dadaistek musikarekiko aurkeztu zuten jarrerak ez digu bidea batere errazten, izan ere, ez zuten “musika dadaista” etiketa erabili ere. Georges Ribemont-Dessaignedek dadaismoan musika erabili zuen bakarra izan zela esaterakoan musikaz orokorrean hitz egiten du, aipaturiko “musika dadaista” etiketa erabili gabe. Are gehiago, Richard Huelsenbeck berak, arlo bruitistan eman zen musikari buruz mintzatzerakoan, musika dadaistatzat izendatu beharrean zuzenean musika futuristarekin erlazionatzen du,

¹¹² *Ibid.*, 160. orr.

¹¹³ *Ibid.*, 164. orr.

¹¹⁴ CLARCKSON, A.: *op. cit.*, 203. orr.

dadaismoaren izaera edo ekarpenak kontuan eduki gabe: “[El dadaísmo] *Ha hecho del cubismo una danza escénica y propagado en todos los países de Europa la música “ruidista” de los futuristas.*”¹¹⁵

Musika futuristarekin konparazioak, biek musika erabili zuten abangoardia historikoen mugimenduak izan ziren heinean, ez du laguntzen plano teoriko batean musika dadaista ezartzeari. Futuristek, bereziki Luigi Russolok, musikari buruz hitz egin zuten, futurismoaren ideiekin bat egiten zuten konposizioak bilatuz eta honetarako teoria oso bat garatuz bere “El arte de los ruidos” manifestuan eta beste hainbat testutan. Modu orokorrago batean dada mugimenduari buruz hitz egiterakoan, izaera dadaista bat erakutsiz, Hans Richterrek ere zailtasun hau indartzen du: *Ahí reside la diferencia fundamental: el futurismo tenía un programa, y produjo obras encaminadas a la “realización” de ese programa [...] Dadá no solo no tenía un programa, sino que era totalmente anti-programa.*”¹¹⁶ Arrazoi hauengatik beraz, esan daiteke plano teorikoan musika dadaistarik ez zela existitu.

Hala ere, ikusi dugun moduan, praktikan ideia eta jarrera dadaistekin bat egiten zuten konposizioak eman ziren, bai mugimenduaren artisten partetik, Picabia edo Ribemont-Dessaignes adibidez, edota dadaismoarekin identifikatzen ez ziren zenbait konpositoreen eskutik, Wolpe, Schulhoff edo Satie moduko figuretan esaterako. Alde batetik, konposizio hauen ideietariko askok dadaismoarekin bat etorri ziren, hauetan probokazioa, burla etab. aurkituz. Hauen adibide Schulhoff eta Satie izan daitezke, lehenak bere konposizioekin nazionalismoa edota musika erudituaen ideiak irrigarri utziz eta bigarrenak aldiz gauza bera eginez balletaren kontzeptu burgesarekin.

Bestetik konposizio hauetan erabilitako errekurtsio asko dadaismoan eman ziren beste adierazpen artistikoetan erabili ziren berberak ditugu. Alde batetik, bruitismoaren zaratak sortzeko objektu ezberdinak erabiltzeak dadaistek bere collageetan eta eskulturetan erabili zuten *objet trouvé* ideiarekin erlazioa daiteke, famatuki erabilia Marcel Duchampen *ready made*-etan ere. Ideiari jarraituz, eguneroko bizitzako objektu hauek instrumentu musikal bihurtzen dira bere jatorrizko funtzioa galduz, lanaren

¹¹⁵ HUELSENBECK, R. et al.: “Manifiesto Dadaísta”, in HAUSMANN, R.: *op. cit.* 54. orr.

¹¹⁶ RICHTER, H.: *op. cit.*, 36. orr.

hasieran aipaturiko Huelsenbekcen ideiarekin bat eginez. Honen arabera, bruitismoa bizitza bera da, lehen aipaturiko Cagen musikaren definizioarekin alderatu daitekeena. Bestalde, Stefan Wolpek proposaturiko “oposizioen elkartasun” horretan ikusi daiteke ere: Bachen fuga bat Wolperen ustetan kalitate gutxiko musika batekin nahasterakoan konpositore barroko kanonikoaren figura eztaba daezina irrigarri uzten zuen, Duchampek Mona Lisari bibotea jartzerakoan egin zuen gauza berbera izanik. Wolpek landu zuen aldiberekotasunak aldiz Tzararen aldibereko poemetara eramaten gaitu, zeinetan pertsona bat baino gehiagok testu ezberdinak errezitatzen zituzten aldi berean. Azkenik, errekurtsio dadaista gisa Ribemont-Dessaignesek bere konposizioetan erabilitako zoria dadaisten lanetan errekurtsio nagusienetarikoa bat izan zen.

Baliabide hauek garaian suposatu zuten berritasuna ez da apenas kontuan eduki: Ingramek bere testuan azaltzen duen moduan,¹¹⁷ hauetariko asko bigarren abangoardietan garatu ziren, eta hauek ez ziren ez musika dadaistaren ezaugarriak kontsideratu eta are gutxiago musika dadaista moduan izendatu, hauei buruz irakurtzerakoan dadaistek egindako ekintzei erreferentziarik ikusi gabe. Adibide garbiena John Cagen *4'33''* dugu, Schulhoffen “In futurum” baino hogeita hamahiru urte beranduago egin zena. Nahiz eta hauen atzean zeuden ideiak desberdinak izan, errekurtsio berdinak erabiltzen dituzte biek, eta hala ere John Cagen lana historikoki ezagunena izatera pasa da, Schulhoffena nagusiki bigarren mailan geratu delarik.

Bestetik musika aleatorioaren kasua dugu. *New Groveko* sarrerak zoria modu nabarmen batean erabili zuten lehen konpositoreak adierazterakoan Charles Ives eta Henry Cowell aipatzen dira,¹¹⁸ Ribemont-Dessaignes inon ere ez aipatuz eta musika hau dadaismoarekin ez erlazionatuz. Alde bruitistaren aspektutik, zaraten erabilpena Pierre Schaefferren musika konkretua edota Edgar Varesen konposizioekin erlazionatu daitezke, baina, aurrekoen antzera, dadaismo moduan definitzen ez direnak.

Lanaren hasieran ikusi dugun moduan, Goergenek, Dayanek eta Ingramek musika dadaistaren ezaugarriak eskaintzen dizkigute, hauek orokorrean aztertutako lanak ondo definituz. Dayanek proposaturiko musika eta antimusikaren bereizketa orokorrean erabilgarria iruditzen zait: lehen taldean Heusser eta Satie moduko

¹¹⁷ INGRAM, P.: *op. cit.*, 25. orr.

¹¹⁸ GRIFFITHS, P.: “Aleatory”, in *Grove music online*:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (azken kontsulta 21/06/1).

konpositoreak sartzen ditu, bigarreanean Picabia eta Ribemont-Dessaigues egonik, sortu zituzten konposizioen izaeraren arabera banaturik. Hala ere banaketa hau zenbait momentutan apur bat problematikoa suertatzen zait, Schulhoffen kasuan esaterako, zeinetan nire ustez muga hau ez da hain argia. *Symphonia Germanica* eta *Sonata Erotica*-n esaterako, kontuan edukitzen ditu bi forma tradizional hauek, nahiz eta hauei iseka egiteko izan. Aitzitik, nire ustez lan hauetan sortzen den emaitza sentimendu antimusikal bati modu nabariago batean erantzuten diete. Beraz, uste dut Ingramek modu orokorrago eta hobe batean ematen dizkigu dadaismoan musikak eduki zituen ezaugarriak, sarreran aipaturikoak.

Lana hasterakoan, dadaismo musikal zaratatsu eta kaotiko baten aurreiritziarekin hasi nintzen, eta asko harritu nauena da benetan eduki zuen errealitate eklektiko eta zabala. Aipaturiko lanek tokia eduki zuten, bai, baina ikusi dugun moduan ez ziren denak izaera bruitistakoak izan. Honekin batera, azpimarratu nahiko nuke mugimenduak erabili zituen izaera anitzeko musika eta konpositoreak. Nahiz eta argi dagoen berez ez direla musika dadaistaren adibide, hauek Cabaret Voltaireko testuinguruan interpretatzerakoan uste nuena baino errealitate aberatsago bat aurkezten dute dadaismoa eta musikaren arteko erlazioari dagokionez, eta ikusi dugun moduan, hauetariko asko ideia dadaistak lantzeko erabili ziren. Lan hau egiten joan naizen heinean konturatu naiz oraindik sakontzeke dauden dadaismoaren beste arlo asko daudela: dantzak, jantziak, maskarak, panpinak, emakume dadaisten papera etab. askotan, arte ikuspuntu tradizionalaren baitan bigarren mailako garrantzia eduki izanagatik hain landuak suertatu ez direnak. Etorkizunean, nik lan honen bitartez egiten saiatu naizen moduan, hauek sakonago aztertzeak benetan dadaismoa izan zen errealitate zabala eta aberatsa hobeto ulertzeari lagunduko digu.

6-BIBLIOGRAFIA

- AUNER, J.: *La música en los siglos XX y XXI*. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2017
- BALL, H. et. al.: *La Huida del Tiempo (un diario)*. Barcelona, Acantilado, 2005.
- CLARKSON, A.: “Lecture on Dada by Stefan Wolpe”, *The Musical Quarterly*, 72. vol., 2. zbk., 1986, 202-215. orr.
- DAYAN, P.: “Zurich Dada’s Forgotten Music Master: Hans Heusser”, *The Modern Language Review*, vol 110, 2. zbk., 2015, 491-509. orr.
- DAYAN, P.: “The Inaudible Music of Dada”, in WOLF, W., BERNHART, W. (ed.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden, Boston, Brill, 2016, 152-166. orr.
- DAYAN, P.: “Why the music of Satie is the only genuine music of Paris Dada”, *Hugo-Ball-Almanach*, 8. zbk., 2017, 148-161. orr.
- GASCOIGNE, D.: “Boomboom and Hullabaloo: Rhythm in the Zurich Dada Revolution”, *Paragraph*, 33: 2. zbk., 2010, 197-214. orr.
- GOERGEN, J.: “The Big Drum: Boom Boom Boom Boom: The Music of Zurich Dada”, in FOSTER, S. C. et. al. (ed.): *Crisis and the Arts: The History of Dada volume II. Dada Zurich: A Clown’s Game for Nothing*. New York, G. K. Hall & Co., 1996, 153-167. orr.
- HARMAN, M. D. A.: *Erwin Schulhoff (1894-1942): An Analytical Study and Discussion of Concertino for Flute, Viola, Double Bass, WV 75, and Sonata for Flute and Pianoforte, WV 86*. Denton, University of North Texas, 2011.
- HAUSMANN, R.: *Correo Dadá (una historia del dadaísmo contada desde dentro)*. Madrid, Acuarela & A. Machado, 2011.
- HAUSMANN, R., HUELSENBECK, R., GOLYSCHIEFF, J.: “¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?”, in HAUSMANN, R.: *Correo Dadá (una historia del dadaísmo contada desde dentro)*. Madrid, Acuarela & A. Machado, 2011, 207-209. orr.
- HENNINGS, E.: “Tagebuch aus Zürich”, in SARMIENTO, J. A.: *Cabaret Voltaire*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, 216-217. orr.

- HUELSENBECK, R., KLEINSCHMIDT, H. J.: *Memoirs of a Dada Drummer*. New York, The Viking Press, 1974.
- HUELSENBECK, R.: *En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín*. Barcelona, Alikornio Eds., 2000.
- HUELSENBECK, R. et al.: “Manifiesto Dadaísta”, in HAUSMANN, R.: *Correo Dadá (una historia del dadaísmo contada desde dentro)*. Madrid, Acuarela & A. Machado, 2011, 51-57. orr.
- MELILLO, J.: *The Poetics of Noise from Dada to Punk*. New York, Bloomsbury Academic, 2021.
- PERLOFF, M., DWORKIN, C. D.: *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- RITCHER, H.: *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- RUSSOLO, L.: *El arte de los ruidos*. Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998.
- SALVETTI, G.: *Historia de la música: el siglo XX (primera parte)*. Madrid, Ediciones Turner, 1995.
- SARMIENTO, J. A.: *Cabaret Voltaire*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

7-WEBGRAFIA:

- BEK, J.: “Schulhoff, Erwin [Ervin]”, in *Grove music online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (azken kontsulta 21/06/02).
- BOERNER., N. S.: *Intermedial and Aesthetic Influences on Erik Satie´s late Compositional Practices*. Pennsylvania State University, 2013.
<https://etda.libraries.psu.edu/catalog/17668> (azken kontsulta 21/06/02).
- GRIFFITHS, P.: “Aleatory”, in *Grove music online*:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (azken kontsulta 21/06/1).
- INGRAM, P.: “Songs, Anti-Symphonies and Sodomist Music: Dadaist Music in Zurich, Berlin and Paris”, *Dada/Surrealism*, 21. zbk., 2017, 1-33. orr.
<https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol21/iss1/10/> (azken kontsulta 21/06/03).
- PICABIA, F.: *La Nourrice américaine*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=alvvpKpdaNo> (azken kontsulta 21/06/03).
- RIBEMONT-DESSAIGNES, R.: *Le nombril interlope*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=qJst-XRff-w> (azken kontsulta 21/06/02).
- RIBEMONT-DESSAIGNES, R.: *Pas de la chicorée frisée*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=aaDqBBklIFM> (azken kontsulta 21/06/02).
- ROSS, A.: “BEETHOVEN DADA”, in *The New Yorker*, 2013.
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/beethoven-dada> (azken kontsulta 21/05/21).
- ROSS, A.: *Beethoven Dada*. Stefan Wolperen lanaren errekonstrukzioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=hIOBHx8fY1A> (azken kontsulta 21/06/03).
- SCHUHARDT, S. M.: *The flute works of Erwin Schulhoff*. University of Northern Colorado, 2019, 8. orr.
https://digscholarship.unco.edu/dissertations/590/?utm_source=digscholarship.unco.edu%2Fdissertations%2F590&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages
(azken kontsulta 21/06/03).

- SCHULHOFF, E.: *Bassnachtigall*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=6AmeV7-pNuM> (azken kontsulta 21/06/02).
- SCHULHOFF, E.: *Die Wolkenpumpe op. 40*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=lHaDqBeT3jM> (azken kontsulta 21/06/02).
- SCHULHOFF, E.: *Fünf Pittoresken op 31*. Audio eta partitura:
<https://www.youtube.com/watch?v=AZVezITW3AY> (azken kontsulta 21/06/02).
- SCHULHOFF, E.: *Sonata Erotica*. Audio eta interpretazioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZBgA84DoHEI> (azken kontsulta 21/06/02).
- SCHULHOFF, E.: *Symphonia Germanica*. Audioa:
<https://www.youtube.com/watch?v=DBimK9qhaeY> (azken kontsulta 21/06/02).
- WILSON, A.: *Neue Sachlichkeit and Schulhoff's improvisations*. University of Basel Researchgate, 2015. <https://edoc.unibas.ch/40904/> (azken kontsulta 21/06/02).

8-IRUDIAK



Künstlerkneipe Voltaire
Allabendlich (mit Ausnahme von Freitag)
Musik-Vorträge und Rezitationen
Eröffnung Samstag den 5. Februar
im Saale der „Meierei“ Spiegelgasse 1
 Garderobegeld 50 Cts.

AUTOREN-ABEND
 Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Heusser, Richard Huelsenbeck,
 Marcel Janco, Tristan Tzara.
 Freitag, den 14. Juli 1916, abends 8¹/₂ Uhr
 im
 Zunfthaus zur Waag
I. DADA - ABEND
 (Musik. Tanz. Theorie. Manifeste. Verse. Bilder. Kostüme. Masken)

PROGRAMM

I.

Hans Heusser: „Prelude“, „Wakambaube“, exotische Tanzrhythmen,
 „Eine Wissenskurz“, (eigene Kompositionen)
Emmy Hennings: „Zwei Frauen“ (Prosa)
 Verse („Makrele“, „Aether“, „Göttingen“, „Jutland“)
Hans Arp: Erläuterungen zu eigenen Bildern (Papierbilder I – V)
Hugo Ball: „Gadji Beri Bimba“ (Verse ohne Worte, in eigenem Kostüm).
Tristan Tzara: „La fièvre puerpérale“ (Poème simultan, interprété par Ball, Huelsenbeck,
 Janco, Tzara.)
 Chant nègre I (nach eigenen Motiven aufgeführt von Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)
 Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janco.)

II.

Hans Heusser: „Bacchanale aus der Oper Chrysis“, „Japanisches Teehaus“,
 „Borlesque“ (eigene Kompositionen)
Marcel Janco: Erläuterung zu eigenen Bildern
Rich. Huelsenbeck und Tristan Tzara: Poème mouvementé: (Masques par M. Janco) Concert
 „voynelle. Poème de voyelle. Poème braillette.“
 Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco. Musik von Hugo
 Ball.)
Richard Huelsenbeck: „Mpala Tano“ (Verse)
 Chibutischer Tanz (Kostüme und Arrangement von Hugo Ball. Musik aus „Leben des Menschen“
 von Andrejew. Aufgeführt von Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara.)

1. IRUDIA: Marcel Slodkik Cabaret
 Voltaireren inaugurazioarako egindako
 kartela. [https://smarthistory.org/dada-
 performance/](https://smarthistory.org/dada-performance/)

2. IRUDIA: Lehen *soirée*
 dadaisteko programa.
[https://www.akg-
 images.de/archive/1.-Dada-Abend-
 2UMDHUFCEU0.html](https://www.akg-images.de/archive/1.-Dada-Abend-2UMDHUFCEU0.html)

Freitag, den 25. Mai 1917, abends 8¹/₂ Uhr
GALERIE DADA
 BAHNHOFSTRASSE 19 (EINGANG TIEFENHÖFE 12)

SOIRÉE
HANS HEUSSER
 (EIGENE COMPOSITIONEN)
 Werke für Klavier, Gesang, Harmonium, Rezitation.
 Mitwirkende: Frä. Emmy Käser, Sopran.
 Frä. Meia Gump, Sopran.
 Frä. Käthe Wulff (Labanschule) Rezitation

PROGRAMM:

(1912) 1. a) Prelude.
 b) Adagio.
 c) Certosa di Pavia.
 d) Novellette.

(1914) 2. a) Die Wanderer (Hans Ruelli).
 b) Tiefgelbe Rosen (Hans Ruelli).
 c) Herbst.
 d) Tanzweise (Huggenberger).
 (Gesungen von Frä. Emmy Käser, Zürich)

(1915) 3. a) Danse triste.
 b) Danse orientale.

(1917) 4. a) Fragmente aus der Bühnenkomposition:
 „Der gelbe Klang“, (von W. Kandinsky).
 b) Impressions orientales, (Für Harmonium)

(1916) 5. Sheherazade: (Elise Lasker Schüller).
 a) Ich tanze in der Moschee.
 b) Apollides und Tino kommen in eine
 morsche Stadt.
 c) Das Lied meines Lebens.
 (Gesprochene Gesänge Käthe Wulff).
 d) Heimlich zur Nacht.
 e) Der Tempel Jehovah.
 f) Der Epikure spricht, (Nietzsche).
 (Gesungen von Frä. Meia Gump).

(1916/17) 6. a) Humoresque turque.
 b) Mond über Wasser.
 c) Zwei arabische Tanzrhythmen.
 (Gespielt vom Componisten).

Das Harmonium wurde von der Firma A. Bertschinger
 & Co. zur Verfügung gestellt.
 Karten zu Frs. 3 und 5
 Vorverkauf bei Kuoni und bei Hug & Co.

3. IRUDIA: Hans Heusser
soirée-aren programa.
[https://www.kettererkunst.com/
 result.php?kuenstlernr=7675&a
 uswahl=vk&shw=1](https://www.kettererkunst.com/result.php?kuenstlernr=7675&auswahl=vk&shw=1)

MOUVEMENT DADA

Leitfaden durch die
MITTWOCH, d. 9. April 1919
SAAL ZUR
KAUFLEUTEN

8. DADA-SOIRÉE!

Anfang präzis 8 - - - 24 -

Manifeste, Vorträge, Kompositionen,
Tänze, Simultanische Dichtungen

ANTI PHILOSOPHIE

I. Teil

1. Viking Eggeling: Ueber abstrakte Kunst.
2. Suzanne Perrotet: Kompositionen von: a) Cyrilil Scott, Pavot und W. Kandinsky; b) Arnold Schönberg; c) Erik Satie.
3. Käthe Wulff: Gedichte von R. Hagenbeck (Simultanistisches Gedicht unter Mitwirkung von 20 Personen)
4. Tristan Tzara: La fièvre du mâle (Simultanistisches Gedicht unter Mitwirkung von 20 Personen)

II. Teil

5. Hans Richter: Ueber Kunst und anderes.
6. Hans Heusser: Eigene Kompositionen: a) Vorspiel zu „Der weisse Berg“ b) Drei Tanzrhythmen.
7. Hans Arp: Wolkenpumpe.
8. Suzanne Perrotet: Kompositionen von Arnold Schönberg.
9. Walter Serner: Manifest.

III. Teil

10. Nair Casadeu (Tanz, angeführt v. 5 Pers. unter Mitwirkung von Wulff)
11. Walter Serner: Eigene Gedichte
12. Tristan Tzara: Eigene Gedichte
13. Hans Heusser: Eigene Kompositionen: a) Intime Harmonien b) Bergespe c) Naiver-Quartett in E-dur

ZURICH

Der Konzertflügel wurde v. d. Firma P. Jecklin Söhne zur Verfügung gestellt.

PREISE DER PLÄTZE:
Fr. 4.— und 2.—
Verkauf bei KUONI und HUG.

4. IRUDIA: Züricheko azken *soirée*-aren programa.
<https://www.iberlibro.com/primer-a-edicion/Dada-Soir%C3%A9-Mittwoch-April-1919-Saal-Kaufleuten/17266446124/bd>

MAISON de L'ŒUVRE
(Salle Bertoloz)
55, rue de Clichy
Métro: Clichy - Norddeutscher Lloyd

Le Samedi 27 Mars, à 8 h. 15 précises

MANIFESTATION DADA

PROGRAMME:

1. **présentation des dadas** par Mac ROBBER
2. **le ventriloque désaccordé** parade en un acte de Paul DERMÉE
3. **pas de la chororée frisée** G. RIBEMONT-DESSAIGNES
Interprété au piano par Mlle Marguerite Buffet
4. **dadaphone** par Tristan TZARA

11

- 1 **manifeste cannibale dans l'obscurité**
Lu par André Breton et accompagné au piano par M^{lle} Marguerite Buffet
Texte et Musique de Francis PICABIA
- 2 **tours de prestidigitation** par Louis ARAGON
- 3 **dernières Créations Dada** par MUSIDORA
- 4 **manifeste** par Philippe SOUPAULT
- 5 **le serin muet**
pièce en un acte de G. RIBEMONT-DESSAIGNES
Personnages: André Breton, M^{lle} Louise Baudet, Oly, Pk. Soupault
- 1 **s'il vous plaît**
Comédie de André BRETON et Philippe SOUPAULT
Personnages: L'Éclair, A. Breton, Philippe Soupault, M^{lle} Dore, M. de S. G. Elard, Louis Aragon, Francis Picabia, Henry Chapman, G. Ribemont-Dessaignes, U. S. Marquet, P. Frenkel, G. R. D.
- 2 **exemples** par Paul ELUARD
- 3 **manifeste à l'huile** par Georges RIBEMONT-DESSAIGNES
- 4 **tableau** par Francis PICABIA
- 5 **la première Aventure céleste de M. Antipyrine**
Double quatuor de Tristan TZARA
M. Houlès, Pk. Soupault, M. Antipyrine, André Breton, M. G. G., Louis Aragon, M. Baudouin, G. R. D., La femme invisible, M^{lle} G. G. Arnaud, N. G. G., D. Frenkel, Pk. Soupault, Paul Eluard, T. Tzara, T. Tzara

et un manifeste chanté par M^{lle} Hania ROUTHINE

VIENI DE PARAITRE: DADAPHONE N° 7. PRIX: 1 FR. 50
VIENI DE PARAITRE: 391 N° 12. PRIX: 3 FR. 50
VIENI DE PARAITRE: PROVERBE N° 2, 3, 4. PRIX: 0 FR. 50
DADA Société anonyme pour l'exploitation des idées

5. IRUDIA: Pariseko *Manifestation DADA* ikuskizunaren programa.