

O FUTURISMO NA MÚSICA

Julia Marchetti Polinesio

Na época em que a arte se libertou de fórmulas e padrões preestabelecidos e o artista tem plena liberdade de criar independente de qualquer vínculo (sem levar em conta, evidentemente, as repressões de ordem ideológica); na era em que a originalidade formal é até mesmo incentivada e apreciada, é interessante voltarmos atrás para seguir os passos dos primeiros inovadores que se rebelaram contra as condições impostas à arte por uma cultura burguesa apegada aos moldes tradicionais.

No anseio de buscar novos caminhos surgiram os movimentos de vanguarda, dos quais o primeiro na Europa foi o Futurismo italiano que frutificou em outros países e, de certo modo, catalisou todo o espírito vanguardístico europeu. Por muito tempo esquecido e desprezado o movimento futurista — inaugurado oficialmente a 20 de fevereiro de 1909 com a publicação no “Figaro” do primeiro Manifesto de Marinetti — é definido hoje como o primeiro movimento de vanguarda possuidor de uma ideologia global, artística e extra-artística, abrangendo os mais diversos campos da experiência humana, da literatura às artes figurativas e à música, dos costumes à moral e à política.

O Futurismo tornou-se objeto de renovado interesse crítico porque o advento das néo-vanguardas trouxe consigo o impulso de reexaminar seus antecedentes históricos; cumpre-se assim um ato de justiça para esse movimento tão importante que caiu no esquecimento certamente porque suas realizações artísticas ficaram muito aquém dos ideais preconizados, mas cujos frutos perduram até hoje.

Faremos aqui um estudo do futurismo na música através da análise dos três primeiros e mais importantes manifestos referentes a essa arte e do invento de Luigi Russolo, o “Intonarumori” (1), verdadeiro precursor dos modernos sintetizadores. Acompanhando a evolução

(1) — Entoador de ruídos.

musical veremos como foram importantes para a música moderna as primeiras idéias inovadoras desses esquecidos músicos italianos e como foi grande a influência das suas propostas que para a época pareciam absurdas.

I

No movimento futurista o problema da música foi um dos primeiros a serem tratados. Após a fundação oficial do futurismo, apareceram no ano seguinte os dois manifestos sobre a pintura e, contemporaneamente ao dos dramaturgos, em 11 de janeiro de 1911, Pratella lança o “Manifesto dos músicos futuristas”

A necessidade de tratar simultaneamente várias formas de arte demonstra que o movimento provém não da atitude de artista isolados em relação à sua arte, mas de um anseio cultural mais profundo, que abrange todas as manifestações artísticas, tendo por origem a revolução social trazida na Europa pelo advento da máquina.

Francesco Balilla Pratella nasceu em Lugo, na Romanha, em fevereiro de 1880, e morreu em Ravena em 1955. Aluno de Mascagni e Cicognini no liceu musical de Pésaro, tornou-se mais tarde diretor deste mesmo liceu e do de Ravena. Foi autor de óperas, poemas sinfônicos e hinos; colaborou na revista “Gli Avvenimenti” e publicou ensaios e escritos sob o título “Evoluzione della musica” e “Cronache e critiche”. Conheceu Marinetti por intermédio do poeta Luigi Donati, e encontrou-o pela primeira vez em Ímola em 1910, por ocasião da execução de “Visione Tragica” intermezzo da sua ópera “La Sina d’Vargoun” (2). Antes do encontro com Marinetti, Pratella já sentia a necessidade de uma renovação musical, tanto assim que essa ópera, composta em 1909, foi escrita, contrariamente à tradição, em versos livres, baseando-se num poema de sua autoria. O conhecimento de Marinetti levou-o a aderir com entusiasmo ao movimento futurista. O Intermezzo citado acima, “Visione Tragica”, executado em novembro de 1911 na “Società Artisti di Napoli”, sob a direção de Nino Floro Caravaglios, foi a primeira execução na Itália de música designada com o termo *Futurista* (3).

O “Manifesto dos músicos futuristas”, seguindo o esquema dos outros manifestos do movimento, compõe-se de uma parte expositiva seguida de exortações e conselhos distribuídos em parágrafos, que neste caso são 11. Mais que uma orientação aos jovens compositores no plano das inovações musicais é uma incitação à revolta contra as

(2) — De uma carta de Ala Pratella ao pintor Ginna, de 22-4-1966, in *Bianco e Nero* — anno XXVIII — n.º 10-11-12. A cura di M. Verdone

(3) — Carta *cit.*

condições da música italiana mantida num estado de estagnação pelos editores — que por interesses comerciais empenham-se em manter o público orientado num único sentido tradicional — e pelos diretores e professores dos conservatórios, que por incapacidade ou estreiteza de espírito impedem o livre desenvolvimento dos jovens talentos. Essas críticas são feitas no manifesto após uma exposição do panorama musical em outros países da Europa, segundo Pratella muito mais desenvolvidos neste campo em relação à Itália. Aqui Pratella parece-nos um tanto parcial. Vejamos rapidamente os compositores por ele citados: Richard Strauss (1864), na Alemanha, é inovador no sentido que orienta a ópera no novo caminho do drama musical orquestrado, abandonando a tradicional concepção puramente vocal, e já defende a idéia de que o compositor deva ser também o autor do libreto. Assim fez, de fato, em “Guntram”, drama em tres atos. Mas depois de ter sido considerado um inovador retorna à música tradicional e demonstra incompreensão pelas novas tendências musicais. Na França, Claude Debussy (1862) abre realmente um novo campo na harmonia, criando a escala por tons inteiros e os acordes de nona e décima-primeira, mas a originalidade de Charpentier (1860), também citado por Pratella, é bastante limitada, embora ele tenha escrito o libreto de sua ópera mais famosa, “Louise”, que já leva o título de “romance musical” Maurice Ravel (1875), não mencionado no manifesto, mas tratado favoravelmente por Pratella em outros escritos, não obstante as delicadas harmonias é um neoclássico de rígidos temas harmônicos. O inglês Edward Elgar (1875) foi autodidata e como tal compôs independente de qualquer escola, num estilo pessoal e livre. A Rússia é um país em que os músicos são inovadores porque abandonam os velhos temas ocidentais para inspirarem-se em motivos folclóricos nacionais. Muito conhecido é o “grupo dos cinco” — ao qual pertencem Mussorgsky e Rimsky-Korsakoff que Pratella cita — por lutarem pela obtenção de uma música nacional. Também Sibelius, na Finlândia, busca esse mesmo caminho. Strawinsky (1882), não citado no manifesto mas apreciado por Pratella, foi realmente um inovador pela busca contínua de modos diferentes e pela liberação da música do psicologismo e do “sentimento” Como vemos, a situação da música européia, exceto algumas vozes isoladas, era ainda bastante vinculada são moldes tradicionais. Na Itália, mais que em qualquer outro lugar — coisa contra a qual muito justamente Pratella se rebela — havia o mito do “bel canto” e do melodrama lírico com predominância melódica. Pietro Mascagni (1863), considerado por Pratella a única exceção no ambiente musical italiano, principalmente por ter-se rebelado contra os monopólios editoriais, abandonou as formas fechadas do melodrama oitocentescos e deu ao conjunto orquestral uma importância maior do que até então tivera. Mas sua melodia, embora muito rica e variada em combinações harmônicas, conservou-se fiel à velha

escola melodramática. É genialmente criativo no campo melódico, mas não propriamente um inovador.

Muito estranha no manifesto é a omissão do compositor Ferruccio Busoni (1866) que foi todavia um verdadeiro inovador, considerado no campo vanguardístico superior ao próprio Pratella. Para ele a música não é ligada a qualquer tonalidade ou coloração tímbrica; sua poética é livre e desvinculada de formas pragmáticas. Outros músicos italianos, não mencionados no manifesto, mas admirados por Pratella, são Enrico Loschi da Corpi, falecido jovem, e Corradini, que o acompanhou também nas “Serate Futuriste” (4)

Os 11 parágrafos que seguem a parte expositiva do manifesto insistem quase todos sobre o mesmo argumento, ou seja, a necessidade de uma libertação do jugo dos editores, das imposições das regras tradicionais, dos ambientes acadêmicos, dos vários preconceitos, enfim, impostos por um passado cultural, para encaminhar-se num novo rumo de inspiração e liberdade. É interessante observar que tais conselhos, principalmente o primeiro, “convencer os jovens compositores a desertar dos liceus, conservatórios e academias musicais”, tenham partido justamente de um diretor de conservatório. Estamos aqui na atmosfera romântica e quixotesca característica do movimento futurista, que tem, todavia, o mérito indiscutível de chamar a atenção do público sobre os erros existentes.

Nos pontos apresentados por Pratella encontramos apenas dois que dão conselhos concretos sobre a música: o 7º, no qual proclama a necessidade de limitar “o reino do cantor”, dando a este a mesma importância que a qualquer outro instrumento da orquestra, e o 8º, em que sugere que ao tradicional libreto de ópera sejam alterados o título e a forma, isto é, que seja composto em versos livres pelo próprio autor da ópera. Estes itens serão retomados mais tarde no segundo manifesto de Pratella.

II

Em 29 de março de 1911 Pratella lançou o “Manifesto técnico da música futurista”, em que são tratados mais especificamente os problemas da composição.

As proposições são efetivamente originais e inovadoras: entramos agora realmente no campo da música futurista. Os pontos tratados são substancialmente três, e referem-se:

(4) — Reuniões em teatros ou salas de concertos entre artistas futuristas, abertas também ao público, que se tornaram famosas pelas lutas travadas entre simpatizantes e opositores do movimento.

1 — à harmonia

2 — ao ritmo

3 — à forma

Como no manifesto anterior, este também compõe-se de uma parte expositiva seguida de conselhos apresentados em 11 parágrafos, que constituem uma síntese do que foi exposto na primeira parte. Vejamos agora as proposições de Pratella em cada um dos pontos acima citados:

A HARMONIA — Rebelando-se contra o contraponto e a fuga, base ainda do ensino musical, Pratella propõe que sejam substituídos pela “Polifonia harmônica”, fusão do antigo contraponto com a moderna harmonia, síntese possível de duas culturas aparentemente inconciliáveis. O contraponto é o sistema de sobrepor uma melodia à outra preexistente, observando as relações de nota contra nota (*punctus contra punctum*) É um procedimento horizontal, enquanto que a harmonia, baseada na combinação simultânea dos mais diversos sons e na concatenação dos acordes nas suas relações recíprocas, é um procedimento vertical. A harmonia nasceu no fim do século XVI com o interesse pelo acorde e sua disposição tonal. O conceito de assonância e dissonância, criado com o desenvolvimento da harmonia, mudou muito através do tempo e os acordes tendem cada vez mais a complicar-se e enriquecer-se de novas combinações antes consideradas dissonantes e portanto impraticáveis.

Quanto à melodia, definida por Pratella como “síntese expressiva de uma sucessão harmônica”, muito oportuna é a sugestão que ele faz de abandonar a busca pura de uma inspiração melódica, para encontrar a melodia através de sons extraídos da harmonia. Elimina-se, assim, a distinção que usualmente se faz entre melodia e harmonia, para fundí-las num único elemento.

Outra proposta de Pratella é a eliminação dos modos de escala tradicionais com as relativas alterações (maior, menor, aumentada e diminuta), para adotar um único modo atonal de escala cromática. Este processo já fora adotado pelo austríaco Schonberg (1874), que emprega a escala cromática sem dar a nenhum dos 12 sons um valor ou função fundamental; nisto consiste a assim chamada “atonalidade” da sua música, e a música dodecafônica por ele empregada. Pratella, na procura de novos caminhos, propõe que a música futurista vá mais adiante ainda e encontre a possibilidade de realizar o *modo enarmônico*. Com o cromatismo podem-se usufruir todos os sons contidos na escala através dos semitons, mas com a escala enarmônica (modo enarmônico) é possível perceber subdivisões ainda menores, o que não acontece com a escala de sistema temperado tradicionalmente usada na música ocidental. Russolo, que, embora não sendo músico, interessou-se muito ao problema da renovação musical e escreveu o

manifesto “A arte dos rumores” que em seguida veremos, propõe a subdivisão do tom em oito partes, obtendo assim intervalos de oitavo de tom, limite ainda perceptível ao ouvido humano. Russolo observa que tais sons, de intervalos infinitamente menores que os normalmente usados, existem na natureza (o ulular do vento, por exemplo, produz verdadeiras escalas enarmônicas ascendentes e descendentes) e podem-se portanto empregar para enriquecer a música (5). A escala enarmônica proposta por Russolo e Pratella teve pouco sucesso na música ocidental, enquanto que a indiana é totalmente empregada.

Defensor da composição para quartos de tom é A. Hàba (1893), autor não só de trabalhos redigidos segundo esse princípio como também de um quarteto para sextos de tom, e foram construídos para ele instrumentos especiais que permitissem executar estes mínimos intervalos.

No seu manifesto Pratella considera a enarmonia a meta a ser alcançada na busca de uma maior riqueza expressiva para a música futurista.

O RÍTMO — Pratella, rebelando-se contra a monotomia de um único ritmo, propõe um procedimento polirrítmico que considera relativos entre si os tempos pares, ímpares e mistos, e que permita o livre emprego de vários tempos simultaneamente, coisa até então condenada pelas rígidas leis da quadratura. Sobre esse argumento fez um estudo muito detalhado em “La distruzione della quadratura” publicado a 18 de julho de 1912 (6), em que examina as várias possibilidades de mistura de ritmos. Neste estudo Pratella, após uma minuciosa exposição da forma tradicional da divisão de tempos, conclui que os conceitos comuns de tempo par e ímpar estão errados, devido à confusão existente entre as marcas de medidas mistas. Os tempos $3/4$ e $9/8$ estão classificados, por exemplo, entre os tempos ímpares, enquanto que $5/4$ e $7/4$ pertencem à categoria dos tempos pares, quando na realidade 4 e 8 são números pares e 5 e 7 números ímpares. Como tais conceitos vinculam a música a critérios não somente rígidos como também arbitrários Pratella propõe para a música futurista uma absoluta liberdade de ritmo, ou seja, o uso de combinações rítmicas contrastantes com a possibilidade de desenvolver fórmulas em todas as combinações possíveis de acentos e sub-acentos.

A polirrítmia é usada por Stravinski em várias composições, e na música contemporânea é um processo muito empregado, embora não

(5) — Luigi Russolo, “L’Enarmonismo e l’intonarumori”, in *Noi Futuristi*, Milano, Quintieri, 1917

(6) — Reproduzido em Luigi Scivo, *Sintesi del Futurismo — Storia e documenti*, Roma, Mario Bulzoni, 1968.

absolutamente novo, pois sobreposições de desenhos rítmicos diferentes já se encontravam em certas composições da idade média e nas músicas do século XVI.

Pratella propõe portanto, quer no estudo “La distruzione della quadratura”, quer no “Manifesto técnico” que estamos apresentando, a destruição da simetria para substituí-la por uma livre percepção de relações rítmicas. O equilíbrio da música deve depender nesse caso unicamente da intuição do artista criador.

É interessante observar que à destruição do ritmo fixo na música corresponde o verso livre na poesia. As várias artes se encontram, no movimento futurista, num plano comum de rebeldia contra os esquemas fixos, na necessidade de libertar a criação artística de qualquer vínculo constritivo. “Estado de espírito musical — escreve Pratella — dinamismo abstrato pictórico, palavras em liberdade, se equivalem. As artes se liberam finalmente de todo valor objetivo e imitativo” (7)

A FORMA — A esse respeito Pratella retoma as idéias sugeridas no primeiro manifesto nos parágrafos 7 e 8 e as desenvolve, fazendo observações justas e interessantes. As formas que considera ideais para a sinfonia futurista são o Poema Sinfônico orquestral e vocal e a Ópera Teatral. A Ópera atrai todos os reflexos das outras artes e o operista deve levar em consideração também estes elementos secundários. Deve, portanto, limitar a importância da voz humana e colocá-la no seu justo valor em relação ao complexo orquestral. O operista, diz Pratella, compõe um poema sinfônico levado pela particular necessidade de exprimir paixões e sentimentos. Não se poderá, portanto, conceber que tais sentimentos sejam apenas musicais; o compositor deve ser também o autor dos versos, fundindo assim música, palavras e ritmo num único conjunto. Ao coligar as palavras o operista já cria o ritmo da própria música. O único verso apropriado para a total libertação da fantasia criadora é o verso livre, porque permite o emprego de todos os ritmos e acentos necessários para exprimir os sentimentos do autor.

Também neste manifesto os conselhos apresentados na parte final são subdivididos em 11 parágrafos, sem, porém, nenhum critério de ordem na distribuição do assunto, como aliás não há na primeira parte, o que torna a leitura um tanto dificultosa.

Os parágrafos 8º e 9º retomam, como vimos, as proposições do sétimo e oitavo do primeiro manifesto. No décimo entra um elemento novo, não proposto na parte expositiva; a necessidade de enriquecer

(7) — Pratella, “L’Evoluzione della musica dal 1910 al ‘17” — Istituto editoriale Italiano, Milano, in Verdone, *op. cit.*

a música com os novos sons provenientes das grandes cidades industriais, como as vozes da multidão, os ruídos das fábricas e das máquinas: “Acrescentar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reinado vitorioso da eletricidade”

Este ponto constitui o tema fundamental do manifesto de Russolo “A arte dos rumores”, que veremos em seguida.

A crítica foi unânime em julgar a música de Pratella excessivamente ligada aos esquemas clássicos, em contraste com as inovações propostas nos manifestos, tanto assim que muitos viram no manifesto de Russolo certa ironia para com seu colega.

Não temos notícia de como apareceram pela primeira vez os manifestos de Pratella; muito provavelmente, sobretudo o primeiro, sob forma de folhetos, como tantos outros manifestos do Movimento Futurista. Em 1912 foram publicados pelo editor Bongiovanni di Bologna, com capa de Boccioni, juntamente com uma síntese para piano da “Opus 30, Musica Futurista per Orchestra”, os dois manifestos de Pratella e o estudo “La distruzione della quadratura”, por encomenda de “Poesia, Milano, Movimento Futurista” (8)

III

Luigi Russolo, nascido em Veneza em 1885, embora não sendo músico, mas pintor, publicou em 11 de março de 1913 o manifesto “A arte dos rumores”. Este manifesto não trata da técnica musical, já estudada por Pratella, mas é extremamente original e inovador pelo fato de ter sido Russolo o primeiro a intuir a necessidade de enriquecer a música com novas qualidades de sons. A arte musical, diz ele, buscava a princípio a limpidez e a doçura dos sons; depois começou a amalgamar sons diferentes até que, complicando-se cada vez mais, chegou às dissonâncias atuais aceitas por nosso ouvido já habituado à rumorosa vida moderna. Assim a música, concebida inicialmente como som puro e independente da vida, aproxima-se cada vez mais ao ruído, sendo portanto necessário agregar este elemento às composições musicais, criando o *Som-ruído*. Continuando a exposição de sua teoria Russolo afirma que o som musical é limitado na variedade qualitativa dos timbres; os instrumentos que possuímos pertencem apenas a quatro ou cinco classes, e a música moderna sente a necessidade de criar timbres novos e diferentes. Afirmando, com a exaltação característica do movimento, que as combinações dos ruídos das máquinas e dos motores são mais emocionantes que as músicas de Beethoven ou Wagner, e que a natureza é riquíssima em sons irreproduzíveis

(8) — In Mario Verdone, *op. cit.* (Lettera di Ala Pratella a Ginna).

pelos nossos limitados instrumentos, Russolo propõe a procura de um sistema que possa entoar harmonicamente esses diversos ruídos. Como todo ruído tem um tom, deste característico tom dominante deriva a possibilidade de entoar determinado rumor mantendo o timbre que o distingue. Entoar um ruído significa portanto dar um grau ou um tom à vibração predominante.

Russolo distingue seis *famílias de rumores*, que “obteremos logo, mecanicamente” (Quando escreveu este manifesto não havia encontrado ainda a possibilidade de realizar suas idéias, o que fará mais tarde, criando o “intonarumori”) As seis famílias de rumores se constituem em grupos que produzem:

1 sons rimbombantes. — 2 — simblantes. — 3 — sussurrantes — 4 — crepitantes. — 5 — percussores. — 6 — vozes de animais e humanas. A cada grupo pertencem várias subdivisões de rumores da mesma qualidade fundamental.

Também os movimentos rítmicos de um ruído são infinitamente variados e Russolo propõe que se empregue, como para o tom, um ritmo predominante.

As Conclusões do manifesto de Russolo são apresentadas em 8 parágrafos que repetem, ordenando-as, as sugestões feitas na parte expositiva. O 5º parágrafo trata da possibilidade prática de construir os instrumentos que permitam entoar os vários ruídos.

O manifesto é dedicado a Pratella, “grande músico futurista”, e, como vimos, pode-se ver certa ironia em relação a ele, principalmente na parte final em que, talvez como desafio, o exorta a conduzir adiante suas idéias inovadoras.

Num escrito posterior, “A arte dos rumores” (9), Russolo defende os mesmos princípios do manifesto e fala do seu “Intonarumori”, então já criado.

O princípio fundamental exposto por ele é que os ruídos existentes, quer na moderna vida industrial, quer na natureza, devem ser completamente dominados para transformar-se em elemento de arte; devem perder, isto é, seu caráter de acidentalidade para tornar-se o elemento abstrato artisticamente realizável. O ruído, do qual pode-se extrair o tom, a intensidade e o ritmo desejados, liberado das causas que o produzem, torna-se matéria autônoma, pronta para ser plasmada pela vontade do artista e transformada em obra de arte. Russolo

(9) — A obra foi publicada in “Edizioni futuriste” de “Poesia”, Milano, 1916. O trecho por nós consultado encontra-se reproduzido em “Marinetti e il Futurismo”, antologia a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1973.

não queria portanto uma simples reprodução do ruído mas sua elaboração, e nisto aproximou-se do princípio da música concreta atualmente executada.

O “Intonarumori” (10) é composto por várias caixas acústicas com correspondentes alto-falantes, e foi inventado e construído por Luigi Russolo e Ugo Piatti. A orquestra do “Intonarumori”, como explica o próprio Russolo (11), compõe-se de 21 instrumentos que executam o som entoado. Conforme o ruído produzido subdivide-se em várias modalidades, recebendo cada um o nome da família do som que reproduz, e esses nomes são o que se pode imaginar de mais extravagante. É interessante pensar no exótico desta complicada aparelhagem e no impacto que deve ter causado numa Itália conservadora e burguesa, ainda tão ligada aos padrões artísticos tradicionais.

Russolo explica que com cada um desses instrumentos pode-se entoar qualquer escala diatônica, cromática ou enarmônica, no ritmo que se desejar. Com o timbre de determinado ruído executa-se a melodia, e com a união dos vários instrumentos é possível obter qualquer harmonia.

Com esta orquestra foram executados vários concertos em Gênova e Milão. Em Londres a orquestra apresentou 12 concertos, segundo Russolo, todos, exceto o primeiro, com sucesso de público e crítica (12)

Encorajado por Marinetti Pratella usou o “Intonarumori” na sua ópera “L’Aviatore Dro” (13)

Com o “Intonarumora”, “Pratella e Russolo tomaram parte nas “Serate Futuriste” Cangiullo, citando uma carta que lhe escreveu Papini em 1913, define o aparelho como “23 esquisitíssimas caixas de cores vivas e variadas, cheias de tubos, manivelas e velas” Fala também das lutas travadas entre passadista e futuristas durante as execuções musicais, enquanto os músicos tocavam imperturbáveis suas composições (14). Também Marinetti descreve a “serata” de 12 de março de 1912 em que Pratella dirigia “magistralmente” uma sua composição, impassível na luta surgida entre defensores e opositores do futurismo (15)

(10) — A revista “La Biennale”, n.º speciale per arte, cinema, teatro, reproduz uma foto do instrumento e um anúncio para um concerto com o nome dos seus inventores.

(11) — Russolo, “L’orchestra degli Intonarumori”, in *Noi Futuristi*, Milano, ed. Riccardo Quintieri, 1917.

(12) — Russolo, “L’Oschestra degli Intonarumori”, *op. cit.*

(13) — In Gian Battista Nazzaro, “Introduzione al futurismo”, Napoli, Guida, 1973.

(14) — F. Cangiullo, “Le serate futuriste”, Milano, Ceschina, 1961.

(15) — *Ibidem*:

IV

Russolo e Pratella, especialmente o primeiro, foram verdadeiros precursores. Mas desaparecidos estes, e passada a euforia do futurismo, a invenção de Russolo caiu no esquecimento. Uma das razões pode ser atribuída ao advento do néo-classicismo e do néo-impressionismo, dos quais foram representantes na Itália respectivamente Casella e Respighi; e outra, talvez a principal, ao fato de que as antecipações futuristas na música foram apenas pragmáticas e não completamente realizadas em criações de obras de arte. Ou, talvez, as propostas futuristas apareceram precocemente, sem ter encontrado na época o campo propício para desenvolver-se.

A teoria musical de Russolo e os instrumentos que elaborou despertaram interesse também nos grandes músicos da época, como Strawinski e Ravel. Este chegou a pedir explicações a Russolo para poder usar o “Intonarumori” nas próximas obras. (16)

Os músicos mais conhecidos que sucederam na Itália a Pratella e Russolo foram Silvio Mix e Franco Casavola.

Mais tarde foram escritos outros manifestos futuristas sobre a música. Um deles, reproduzido na antologia de Luigi Scrivo (17) sem data, mas presumivelmente composto por volta de 1920, intitula-se “A improvisação musical” e é assinado por Mario Bartoccini e Aldo Mantia, que se declaram ainda “músicos futuristas”. Trata da importância da livre improvisação e defende a necessidade de evitar na música qualquer preocupação com regras e esquemas fixos, rítmica ou harmonicamente, para chegar a uma originalidade de composição absoluta. Como vemos trata-se de uma simples repetição das propostas dos primeiros manifestos, a não ser a sugestão de improvisações livres a serem executadas simultaneamente por vários instrumentos, criando assim a desafinação natural que deve nascer apenas da sensibilidade dos executantes.

Última voz no futurismo foi a de Franco Casavola, aluno de Respighi, que escreveu cinco manifestos, um dos quais, de 1924, trata da importância do “jazz” sobre a música moderna.

V

No segundo após-guerra, quando Pierre Schaeffer, o descobridor da música concreta (18), iniciou as pesquisas sobre as novas possi-

(16) — In Gian Battista Nazzaro, *op. cit.*

(17) — In Luigi Scrivo, *op. cit.*

(18) — Trata-se da música que utiliza qualquer elemento sonoro perceptível ao ouvido humano e registrável em fitas magnéticas. Cada “ruído” é desassociado em elementos que por sua vez são repetidos, isolados e transformados. A música concreta foi realizada pela 1ª vez por Schaeffer em 1948 com a composição “Etude aux chemins de fer”.

bilidades musicais dos ruídos e sobre os meios que, selecionando-os e elaborando-os, pudessem transformar os ruídos em sons, deparou com os escritos de Pratella e Russolo e com o invento deste, que desconhecia completamente. Aos “rumoristas italianos” dedicou então um estudo, “A galeria sob os sons ou o futuro anterior” (19), como homenagem a estes músicos que sem seu conhecimento, com suas propostas e seu invento o haviam precedido no tempo. Afirmando que quando iniciou, em 1948, suas pesquisas sobre os ruídos nada sabia destes predecessores, Scheaffer faz uma análise dos princípios defendidos por Russolo e do seu manifesto, comentando as qualidades e os defeitos. Com maior qualidade considera a descoberta realmente original da necessidade de enriquecer a música com os “sons-ruídos” existentes na natureza além dos sons puros reproduzidos musicalmente pelas nossas orquestras. Como defeitos, além das afirmações exaltadas e nem sempre correspondentes à realidade — característica, aliás, de todo o movimento futurista — assinala as dificuldades técnicas ainda não superadas na época para conseguir reproduzir musicalmente os diversos ruídos. Segundo ele esta é a causa principal do insucesso do empreendimento.

O músico italiano Varese, imigrado em 1916 nos Estados Unidos, lembrava-se ainda dos estudos e das descobertas de Russolo, e gostaria de aproveitar suas idéias, mas os instrumentos por ele criados eram rudimentares demais para satisfazê-lo. Depois da segunda guerra começaram a aparecer os novos instrumentos eletrônicos e nasceu a música concreta, que, como vimos, foi criada por Scheaffer. Varese compôs então, para inaugurar o pavilhão Philips na exposição nacional de Bruxelas em 1958, o “Poème électronique”, realização finalmente bem sucedida das inovadoras propostas futuristas. Os tempos haviam amadurecido e frutificou a semente lançada pelos esquecidos músicos italianos que sem meios adequados, sem preparo técnico, levados unicamente pela intuição, abriram o caminho da renovação musical.

Recentemente François Escal (20) num artigo dedicado ao trabalho de Russolo e à sua teoria dos rumores releva suas qualidades, reconhecendo a importância e a influência que teve esta teoria na música moderna. E reconhece em Russolo o profeta de uma revolução sonora no mundo musical. Neste artigo Escal diz que se Varese é hoje considerado um dos criadores de uma nova realidade sonora incluindo os ruídos na música e considerando o fenômeno acústico como elemento primordial nas relações entre os sons, não podemos es-

(19) — In “La Biennale”, rivista per Arte, Cinema, Teatro.

(20) — In “Europe” — Revue littéraire mensuelle, Paris, mars 1975 n.º 551.

quecer a influência que teve sobre ele a leitura dos escritos de Russolo. Se Varese foi um dos primeiros que assumiram a liberação sonora deste século, afirma Escal, Russolo a predisse. “Não era da música futurista que ele falava em 1913, mas da música futura, daquela que é para nós a música presente” (21)

Scheffer escreve pitorescamente a respeito dos músicos futuristas: “Nada tinham além de suas mãos, suas bengalas e seus chapéus-côco para raspar, escavar, remover os escombros. Mas tinham o senso do futuro. Por isso fizeram bem, de resto, em chamar-se futuristas” (22)

Em homenagem a esses pioneiros citaremos as palavras que Scheffer lhes dedicou, justo reconhecimento a seu talento intuitivo e a seu obscuro trabalho precursor:

“Se descobrimos alguma coisa sem grande esforço é provavelmente porque nossos pais a buscaram sem grande sucesso” (23)

(21) — François Escal, *op. cit.*

(22) — Scheffer, “A galeria sob os sons ou o futuro anterior”

(23) — *Ibidem.*