

# Tradição, vanguarda, na música futurista italiana

Eduardo Seincman

Em 1854, no importante livro intitulado *Do belo musical*, Eduard Hanslick colocava a questão: “O murmurar do riacho, o bater das ondas do mar, o estrondear das avalanches, o tempestuar das borrascas não deveriam ser motivo e exemplo para a música humana? Todos os sons sibilantes, sussurrantes, retumbantes não teriam alguma relação com a essência de nossa música?”. Naquele momento histórico, pleno Romantismo, a resposta a essa questão não poderia ser outra: “A bem da verdade, temos que responder com um não. Todas essas manifestações da natureza são apenas ressonância e som, ou seja, vibrações que se sucedem a intervalos irregulares. Raríssimas vezes, e só isoladamente, a natureza produz uma nota, isto é, um som com altura determinada e mensurável. Entretanto, as notas são condições fundamentais para qualquer música. Por mais que essas manifestações sonoras possam comover ou fascinar o ânimo, elas não constituem um degrau para a música humana mas tão-somente indicações elementares que, no entanto, mais tarde, oferecem, com frequência, impulsos muito fortes para a música humana evoluída”. Cinquenta ou sessenta anos mais tarde, esta afirmação já não seria da mesma ordem. A própria evolução da linguagem musical romântica e o advento da música do século XX iriam responder cada vez mais afirmativamente àquela questão, a ponto de, em 1913, o pintor futurista Luigi Russolo afirmar: “A vida primitiva era todo silêncio. No século XIX, com a invenção da máquina, nasceu o Ruído. Hoje o Ruído triunfa e reina supremo sobre a sensibilidade humana”<sup>(1)</sup>.

Existem diversos tipos de som musical: o som produzido por uma onda senoidal é chamado de “som puro” porque não possui harmônicos (está próximo do som da flauta doce ou do diapasão de metal). Em nossa prática musical normal empregamos os “sons complexos”, formados por uma pirâmide de sons harmônicos. O som dos sinos de igreja ou dos tubos metálicos é o “som misto”, “som complexo” que contém várias pirâmides diferentes de harmônicos. E, finalmente, os “ruídos” são sons complexos em que não se distinguem frequências predominantes entre as demais: é o caso, por exemplo, dos instrumentos de percussão sem altura definida.

Se para o futurismo a questão do ruído é uma das questões principais de sua estética, é preciso, no entanto, salientar que a sua utilização dentro da linguagem musical já se iniciara dentro do próprio Romantismo. O ruído não é resultado apenas dos sons percussivos de frequência indefinida, mas, também, da execução simultânea de duas ou mais notas bem próximas entre si (*clusters*) ou de notas executadas nas regiões de tessitura extrema dos instrumentos. Os longos trinados ou notas próximas, pulsadas no gravíssimo ou no agudíssimo do piano, presentes nas sonatas de Beethoven, são, muitas vezes, verdadeiros ruídos de grande efeito timbrístico. O que ocorre em Beethoven é o início, a realidade, de algo que irá se desenvolver por todo o Romantismo, desembocando nos movimentos de vanguarda da virada do século: o ruído, à medida que vai se constituindo enquanto elemento de significação própria, deixa de estar vinculado ao parâmetro “frequência” (harmonia), tornando-se, cada vez mais, um dado relacionado ao “timbre”

**EDUARDO SEINCMAN** é professor de Percepção e Rítmica do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e compositor de música erudita.

Conferência proferida no curso “A modernidade futurista: significados e realizações”, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, sob a direção de Annateresa Fabris, em junho de 1987.

(cor). O ruído não é a causa, mas uma das muitas conseqüências de algo muito mais profundo que ocorreu durante o Romantismo: a desintegração do sistema tonal e a necessidade, sempre crescente, de implementação de novos meios expressivos na linguagem musical. Falar da inclusão do ruído na música significa pensar na própria desagregação da harmonia tonal e na necessidade de utilização de novos acordes, novas cores, novas densidades, novos ritmos, que carregam em si o germe da existência do próprio ruído.

A grande desintegração do sistema tonal se inicia, sem dúvida, com Beethoven. Tome-se como exemplo a *sonata op 57, "l'Appassionata"*, escrita em 1804-05: os cânones do Classicismo começam a ser rompidos; a forma "allegro-de-sonata" começa a se tornar una e múltipla ao mesmo tempo – a sua logicidade, a sua causalidade, relativizam-se; os temas aos poucos de desintegram, se esfacelam em múltiplos motivos; corpos estranhos, inesperados, adentram a obra; surgem os ruídos timbrísticos; os grandes contrastes de intensidade e de densidade desestruturam a seqüência lógica da audição, modificando a sensação espaço-temporal do fruidor. Estamos no início do período romântico. Aproximadamente um século mais tarde, Scriabin, através de sua obra *Vers la flamme* (1912) levaria às últimas conseqüências o processo iniciado com Beethoven. Nesta obra não há mais temas, apenas micromotivos de intervalo de segunda descendente que varrem a peça inteira dando-lhe a unidade desejada; a harmonia tonal se desintegra: do início ao fim ocorre um aumento gradativo da densidade harmônica de acordes de quartas superpostas que carregam em si uma tensão sempre crescente; o final da peça é o mais tenso, é um enorme ruído de grande densidade e intensidade; a obra é uma enorme indagação, não há repousos nem relaxamentos, apenas expectativas a gerarem outras expectativas. Entre estes dois pólos – Beethoven e Scriabin – encontramos a obra de Eric Satie, verdadeiro divisor de águas entre o Romantismo e a modernidade. A audição de suas *3 Gymnopédies*, escritas em 1887, pleno apogeu do romântico, nos revela grande surpresa. A peça é uma negação não só da linguagem beethoveniana, mas de tudo o que fora escrito durante o século XIX: acordes simples (com sétimas e poucas alterações); dubiedade entre harmonias tonais e modais; melodias estáticas e recorrentes. A audição das três peças indica serem elas, ao mesmo tempo, diferentes e semelhantes como se olhássemos um mesmo objeto visto de três ângulos distintos; o tempo deixa de ser direcional; há uma simplicidade e um despojamento que contrastam violentamente com a complexidade a que chegaram as obras românticas. Outro marco que prenuncia a nova era são as obras do compositor alemão Arnold Schoenberg. A sua escrita revelará uma outra atitude face ao século XIX: a radicalização total de suas propostas. Como exemplificação podemos citar duas obras para piano deste compositor: a *op 11 n.º 2* (1909) e a *op 19 n.º 2* (1911). A primeira peça, ainda de longa duração, possui uma figura em ostinato no baixo e é construída por materiais bastante conflitantes. O seu tônus geral está, ainda, impregnado fortemente pela linguagem do Romantismo. A segunda peça, a *op 19*, escrita apenas dois anos depois, leva às últimas conseqüências o processo iniciado na primeira: surge aquilo que René Leibowitz denominou "estilo aforfístico" – o de se fazer ouvir, num espaço de tempo mínimo, acontecimentos musicais extremamente contrastantes. A obra possui apenas nove compassos em que aparecem três elementos dialeticamente relacionados: uma figura ostinata de terço maior, um "pseudo-tema" melódico de caráter descendente e acordes complexos (*clusters*) que carregam consigo os materiais veiculados anteriormente. Os *clusters* começam, aqui, a tornar-se ruído puro, timbre puro, quase que desligados de uma direcionalidade harmônica do eixo temporal<sup>(2)</sup>.

Podemos perceber, até aqui, as duas tendências que irão tomar forma com o advento do século XX: a via Satie resolve a crise de desintegração do sistema tonal através da revalorização do modalismo, da música da Idade Média e da Renascença, ou mesmo da música dos povos não-ocidentais. A via Schoenberg soluciona a mesma crise através da sua própria exacerbação: utilização de dissonâncias, quebras formais e rítmicas, e novas explorações timbrísticas. A primeira via, a via modal, é de tendência diatônica e almeja a simplicidade, a unidade através da repetição, o despojamento, a estaticidade. A segunda via, a via atonal, é de tendência cromática e almeja a complexidade, a não-repetição, a variação contínua, a fragmentação, o dinamismo, o conflito. De um lado temos Satie, Debussy, Ives, Ravel, Strawinsky, Milhaud, Bartok, e de outro, principalmente os compositores da Escola de Viena – Schoenberg, Berg e Webern. De um lado as correntes da estética simbolista, impressionista, neoclássica e nacionalista, e de outro, o expressionismo, o futurismo, o dodecafonismo e, posteriormente, o serialismo.

Estas duas respostas à crise tonal possuíam, a par de suas divergências, uma preocupação muito grande com a cor (“timbre”) e com a unidade interna que dava coesão à obra, o que pode ser constatado com a audição da sinfonia *Prometeu* (1911) de Scriabin: o compositor exigia para a performance da obra, a projeção de luzes coloridas, cada uma das quais relacionadas a um acorde predeterminado. Para isso, ele criou um teclado que projetava cores a cada nota executada. Essa obra seria, na verdade, uma espécie de introdução a uma outra mais ampla intitulada *Mysterium*, que ele não chegou a completar devido a sua morte prematura (em 1915). Era um projeto de uma sinfonia de luzes, cores e odores. Scriabin exerceu influência sobre o grupo russo de Kandinsky. No catálogo de 1912 do *Cavaleiro Azul* havia um ensaio de Thomas Von Hartmann sobre a anarquia da música<sup>(3)</sup> e outro de Sabaniev a respeito do *Prometeu* de Scriabin. O catálogo continha, ainda, composições de Schoenberg, Berg e Webern. A preocupação com a cor, com o timbre, com o aspecto visual aplicado à música, era uma constante: Schoenberg era, além de músico, um pintor expressionista, e Debussy utilizava em suas obras títulos de inspiração notadamente visual. Em seus *Prelúdios para piano*, compostos entre 1910 e 1913, temos alguns títulos sugestivos: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, *La Cathédrale engloutie* ou, ainda, *De pas sur la neige*. Os paralelos de construção que podem ser traçados entre esta última obra e o *op 19 n° 2* de Schoenberg, ou principalmente o *Vers la flamme* de Scriabin são muitos: a mesma preocupação com cor, com os silêncios, com harmonias não-tonais, com os ostinatos, com as repetições, com as densidades, com a dinâmica, e assim por diante. Todos esses elementos se estruturam de tal maneira a que a obra possa ter uma organicidade independente daquela relativa à sintaxe tonal. É interessante notar como as linhas adotadas pelos três compositores são diferentes e independentes, mas se encontram todas sob o signo de uma mesma época, em que as soluções encontradas se cruzam sob muitos aspectos. Note-se o paralelo existente, por exemplo, entre *Prometeu* de Scriabin e o ballet *Jeux* de Debussy (ambos escritos em 1912). Podemos também comparar os programas desta obra de Debussy com o *Aviador Dro* do futurista Balilla Pratella, escrito entre 1911 e 1914: na obra de Pratella os *intonarumori* (máquinas de fazer ruído) são utilizados no momento em que o avião do herói se espatifa no solo. Do mesmo modo, a obra *Jeux* de Debussy, comissionada pelo ballet russo de Diaghilev, tinha a seguinte sugestão inicial de Nijinsky: não haveria corpo de baile. O cenário conteria apenas meninos e meninas jogando tênis juntos e, no final, o jogo deveria ser interrompido pelo barulho de um avião que se espatifa. Debussy posteriormente substituiu esse programa (para ele uma concepção idiota) por outro de caráter mais vago e impreciso: luzes de lâmpadas elétricas que atrapalham a visão, a escuridão de um parque, etc.

A participação dos italianos dentro desse panorama de mudanças que ocorriam na Europa era pequena. Verdi morrera em 1901. Apenas Puccini presenciaria, ainda, o alvorecer destas duas primeiras décadas de nosso século. Na realidade, ao contrário do que ocorreria, por exemplo, com a pintura e a poesia italianas, a música viveu muito mais de idéias do que propriamente de obras. O compositor oficial do futurismo, Balilla Pratella, revela em seu “Manifesto dos musicistas futuristas” (1911) as contradições de uma cultura de “idéias” que seguia a reboque os movimentos de vanguarda, principalmente o francês e o alemão. O autor do manifesto afirma ser Debussy um “artista profundamente subjetivo, mais literato que musicista (...) Através do simbolismo instrumental e de uma polifonia monótona de sensações harmônicas (...) ele nem sempre consegue cobrir a escassez de valor de sua temática e rítmica unilaterais e a falta quase total de desenvolvimento ideológico. Este desenvolvimento consiste para ele na primitiva e infantil repetição periódica de um tema breve e pobre ou de um andamento rítmico monótono e vago”. Mas logo a seguir Pratella o elogia dizendo que “mais do que qual-

**Uma outra proposta mais  
ousada do manifesto (dos  
musicistas futuristas)  
refere-se à utilização dos  
microtons... Isso  
prenuncia os anos 20  
e o posterior advento  
da música concreta  
e eletrônica**

quer outro, ele (Debussy) combate galhardamente o passado e, em muitos outros pontos, supera-o”. Em seu rol de compositores que “combatem galhardamente o passado”, estão também presentes Strauss, Elgar, Mussorgsky, Rimski-Korsakov e Sibelius. O manifesto nega o passado mas, ao mesmo tempo, idolatra aquela “era gloriosa e revolucionária dominada pelo gênio sublime de Wagner”. Na realidade, estamos em face de uma postura estética que se mistura confusamente a uma postura política de negação da situação retrógrada e acadêmica da prática e do ensino musical na Itália de então. Entre as pregações políticas do manifesto, temos:

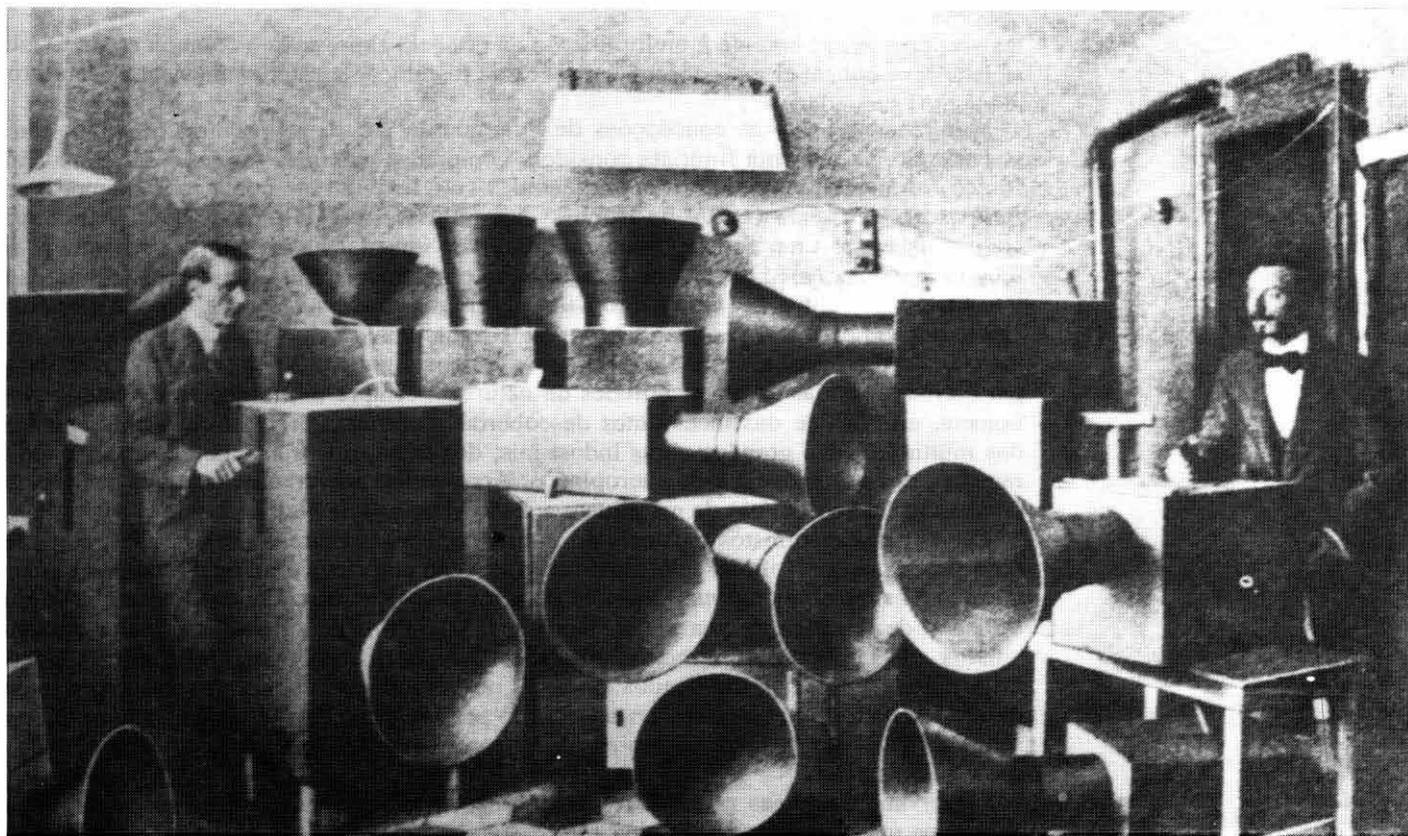
- “1. Convencer os jovens compositores a desertar dos Liceus, Conservatórios e Academias Musicais e a considerar o estudo livre como o único meio de regeneração.
2. Combater com assíduo desprezo os críticos, fatalmente venais e ignorantes, libertando o público da influência maléfica dos seus escritos. Fundar com esse objetivo uma revista musical independente e resolutamente avessa aos critérios dos professores de conservatório e aqueles humilhados do público.
3. Abster-se de participar de qualquer concurso com as propinas de sempre e as relativas taxas de admissão, denunciando publicamente suas mistificações e revelando a incompetência dos júris, geralmente compostos por cretinos e por amolecidos.
4. Permanecer longe dos ambientes comerciais ou acadêmicos, desprezando-os, e preferindo a vida modesta aos grandes ganhos, em troca dos quais a arte tivesse que se vender.
5. Provocar no público uma hostilidade sempre crescente contra a exumação de obras velhas que proíbem a aparição de maestros inovadores, e, ao contrário, apoiar e exaltar tudo aquilo que em música pareça original e revolucionário, julgando uma honra a injúria e a ironia dos moribundos e dos oportunistas”.

Estas propostas possuem afinidade com o manifesto da “Sociedade Vienense de Execuções Musicais” (a famosa Escola de Viena) redigido pelo compositor Alban Berg alguns anos mais tarde, em 1919:

- “1. Preparação cuidada e fidelidade absoluta de interpretações.
2. Audições repetidas da mesma obra.
3. Subtração dos concertos à influência corrupta da vida musical oficial, repúdio pela competição comercial e indiferença perante qualquer forma de fracasso ou de êxito”.

Com relação às propostas de cunho estético do manifesto futurista, temos: “a libertação da música do presente de qualquer imitação ou influência do passado; fazer com que a música expresse os vários aspectos da vida moderna; destruir o conceito de ‘música bem feita’ e os valores doutrinários acadêmicos e maçantes, declarando odiosa, estúpida e vil a frase ‘voltemos ao antigo’ (Verdi); proclamar que o reino do cantor deve acabar e que ele é apenas mais um instrumento; o compositor deve substituir as métricas pelo verso livre e ser, ao mesmo tempo, o autor do poema; combater categoricamente as reconstruções históricas e a cenografia tradicional; combater as romanças do gênero *Tosti e Costa*, as repugnantes canções napolitanas e a música sacra”.

Em outro manifesto, igualmente escrito por Pratella, intitulado “A música futurista – manifesto técnico” (1911), esboçam-se considerações um pouco mais densas e estruturadas: são elas uma boa síntese de tudo o que de recente vinha ocorrendo com a linguagem musical ou, até mesmo, viria a ocorrer num futuro próximo. Em uma das propostas o autor diz: “Chegou-se a compreender que a melodia é a síntese expressiva de uma sucessão harmônica (...) Conceba-se, ao contrário, a melodia de maneira harmônica, sintase a harmonia através das mais diversas e complexas combinações e sucessões de sons, e então encontrar-se-ão novas fontes de melodia (...) Nós futuristas proclamamos que os diferentes modos antigos da escala, que as várias sensações de maior, menor, aumentando, diminuto e também os mais recentes modos da escala por tons inteiros não são outra



coisa senão simples particularidades de um único modo harmônico e atonal da escala cromática. Declaramos também inexistentes os valores de consonância e dissonância”. Todas estas propostas já estavam presentes no *op 19 nº 2* de Schoenberg que citamos anteriormente: não havia mais tonalidade, a peça utilizava desde um ostinato consonante de terças maiores até *clusters* dissonantes; a melodia era uma síntese da harmonia e vice-versa; o material harmônico era atonal.

Uma outra proposta mais ousada do manifesto refere-se à utilização dos microtons: “Busca e realização do modo cromático atonal e do modo inarmônico – enquanto o cromatismo nos faz unicamente usufruir de todos os sons contidos em uma escala dividida por semitons maiores e menores, a inarmonia, ao contemplar também as mínimas subdivisões do tom, além de oferecer à nossa sensibilidade renovada o número máximo dos sons determináveis e combináveis, nos permite também novas e mais variadas relações de acordes e timbres”. Esta adesão ao microtonalismo prenuncia os anos 20 e o posterior advento da música concreta e eletrônica.

As recentes pesquisas de polirritmia que teriam em Strawinsky o seu mais ousado inovador, estão também presentes no manifesto: “O ritmo de dança – monótono, limitado, decrépito e bárbaro – deverá ceder o domínio da polifonia a um livre procedimento polirrítmico, limitando-se a permanecer como uma particularidade característica (...) O alternar-se e o suceder-se de todos os tempos e de todos os ritmos possíveis encontrarão o seu justo equilíbrio somente no sentido genial e estético do artista criador”.

A idéia da orquestração como resultado de uma necessidade interna de cada compositor (presente, por exemplo, em Schoenberg, Debussy, Strawinsky, Ravel e outros) também é expressa: “O conhecimento da instrumentação deverá ser conquistado experimentalmente. A composição instrumental deverá ser concebida instrumentalmente, imaginando e sentindo uma orquestra particular para cada particular e diferente condição musical do espírito”. E levando esta ênfase à idéia da forma musical, o manifesto acaba por ressaltar, talvez sem o querer, uma postura própria ao expressionismo: “Toda a forma está relacionada com a potencialidade da expressão e com o desenvolvimento do motivo passional gerador e com a sensibilidade e intuição do artista criador”.

A relação que constatamos anteriormente entre a música e as artes plásticas, presente nos compositores daquela época, também é expressa pelos futuristas: “O músico atrai, em troca, na órbita da inspiração e da estética musical, todos os reflexos das outras ar-

Russolo e Piatti com as  
“maquinas de ruído”  
(intonarumori)

tes – concorrência potente à multiplicação da eficácia expressiva e comunicativa. O musicista deve conceber em consequência de sua inspiração e estética musical estes outros elementos secundários”.

Paralelamente a estas concepções de “vanguarda”, coexistem outras de cunho mais passadista: “A sinfonia futurista considera como suas máximas formas – o Poema Sinfônico, orquestral e vocal, e a ópera teatral”. Não levando em conta, por exemplo, um *Pelleas et Melisande* (1902) de Debussy, os futuristas pregam que a ópera teatral seja concebida como uma forma sinfônica. E, talvez entusiasmados com a experiência de uma *Canção da Terra* (1908) de Mahler, eles proclamam “a necessidade absoluta de o musicista ser o autor do poema dramático ou trágico para sua música”. Toda a estética futurista, seja ela mais vanguardista ou mais tradicional, está, sem dúvida alguma, permeada por uma postura que é a primeira e a mais significativa de todas: “Transportar para a música todas as novas atitudes da natureza, sempre diferentemente domada pelo homem, em virtude das incessantes descobertas científicas. Transmitir a alma musical das multidões, das grandes obras industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos automóveis e dos aeroplanos. Acrescentar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reino vitorioso da eletricidade”.

O autor dos manifestos musicais do futurismo, Balilla Pratella (1880-1955), considerado o compositor “oficial” do movimento, era um autor convencional ainda que incorporasse às suas obras os *intonarumori* de seu amigo Russolo. Era um folclorista que se utilizava da temática de sua nativa Romagna. Além dos dois manifestos anteriormente citados, ele publicou um terceiro intitulado “La Distruzione della Quadratura”. Todos estes manifestos foram publicados em 1912 no volume que contém a versão para piano da obra *Música futurista para orquestra* (do próprio Pratella), acompanhada de um desenho de Boccioni<sup>(4)</sup>. O manifesto recomendava a irregularidade rítmica, a atonalidade e o uso de microtons.

Se ouvimos algumas obras de Pratella como, por exemplo, *La Guerra op 32*, constatamos que a sua teoria estética está bastante distante de sua prática enquanto compositor. Prova disto foi um caso, no mínimo cômico, que ocorreu no dia 21 de dezembro de 1913, no Teatro Costanzi de Roma: a sua peça intitulada *Música futurista para orquestra* deveria ser apresentada. Parte da orquestra que ele regia sumiu. Cinco minutos depois Pratella reapareceu: os músicos da orquestra haviam lhe dito que a peça era ultrapassada. Os críticos foram severos: Cangiullo afirmou que “há quinze anos atrás a peça teria sido razoável, mas após a música de Schoenberg essa música de Pratella soa absolutamente passadista”. Russolo parece ter sido o único a gostar: “Em Roma, no Teatro Costanzi completamente lotado, enquanto eu estava ouvindo a performance orquestral de sua *Música futurista* com meus amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Soffici, Papini e Cavacchioli, uma nova arte veio na minha cabeça, a qual apenas você cria, a ‘arte dos ruídos’, a consequência lógica de suas maravilhosas inovações”. Neste clima exaltado Russolo ainda afirma: “O ouvido futurista chegará no estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão no dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos”.

Este estágio almejado pelos futuristas era uma necessidade da postura de vanguarda daqueles anos. Schoenberg, em seu *Tratado de harmonia*, de 1911, dizia que algum dia os timbres e as intensidades seriam organizados da mesma maneira pela qual haviam sido organizadas as alturas, antevendo, assim, as futuras experiências do serialismo integral e as próprias composições “radicais” de seu discípulo Webern. Além disso, ele imaginava um futuro em que a música seria construída como uma “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodien*). Todas estas idéias já estão presentes em duas obras capitais: as *5 peças op 16* (1909) de Schoenberg e as *5 peças op 10* (1911-13) de Webern. Na terceira das cinco peças de Schoenberg, um mesmo acorde de cinco notas vai alternando de instrumento sem que suas notas sofram qualquer alteração: há uma manutenção constante das alturas acompanhada de uma mudança gradativa da cor. Na quinta peça, como ressaltava Leibowitz, Schoenberg “aplica um procedimento semelhante na dimensão melódica. A melodia principal (recitativo) atravessa a peça inteira renovando constantemente seu material motivico. A instrumentação varia, ela também, a cada instante, seja quando ela passa de um instrumento a outro (ou de um grupo instrumental a outro), seja quando diferentes dobramentos em uníssono conferem à melodia cores diferentes”.

As *5 peças op 10* de Webern levaram as propostas de Schoenberg a um extremo de radicalidade. Todas as partes são solistas, no estilo da *1ª Sinfonia de Câmara* de

Schoenberg. Talvez pela primeira vez na história da música ocidental o ruído, a cor, a percussão desempenham um papel de grande relevo no corpo da obra (a percussão deixa de ter um papel de mero “acompanhamento”). Além disso, a desintegração temática atinge níveis nunca antes experimentados. Ocorrem poucos acordes e a melodia torna-se, como queriam os futuristas, simultaneamente harmonia. Os ritmos são assimétricos e as métricas irregulares.

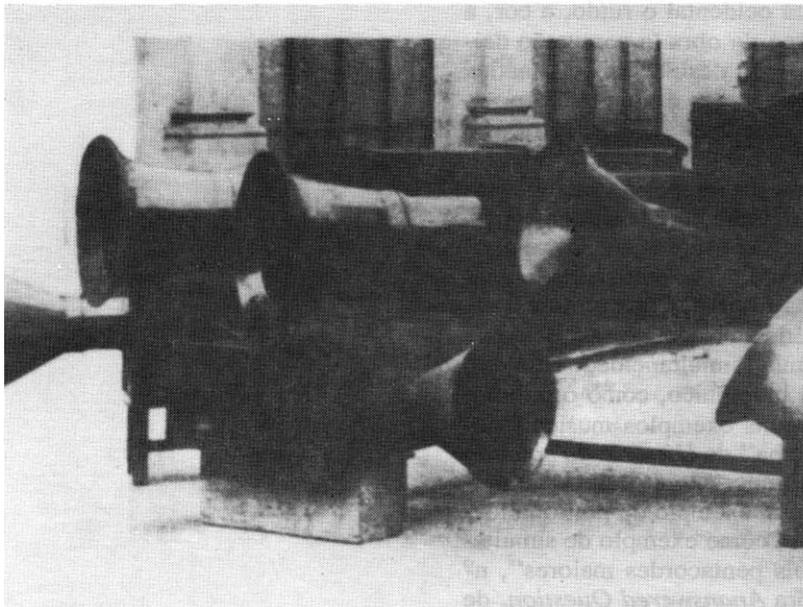
As obras de Schoenberg, de Webern e de outros compositores do mesmo período trazem em si não apenas aquilo que o futurismo almejava, mas, também, outras características musicais que o movimento italiano deixou de levar em consideração. Entre elas, uma conquista essencial das primeiras décadas de nosso século: a “simultaneidade temporal”. Apesar dessa problemática estar presente nas obras futuristas dos pintores, escultores ou mesmo na fotografia, ela estava ausente da estética musical. O manifesto de Pratella atacava somente um lado da questão: o da polirritmia (simultaneidade rítmica), deixando de lado as conquistas que se efetuavam no nível harmônico, como o polimodalismo, a politonalidade ou as sobreposições atonais. Alguns exemplos musicais podem ser relevantes para o esclarecimento deste fato: a “marcha” da *História do soldado* (1918) de Stravinsky ressalta a simultaneidade rítmica e a importância desferida à percussão; o *Boi sobre o telhado* (1919) de Darius Milhaud é um exemplo de politonalidade, de duas ou mais tonalidades ocorrendo simultaneamente; como exemplo de simultaneidade modal, polimodalismo, podemos citar a peça “Dois pentacordes maiores”, nº 86 do vol. III do *Microcosmos* (1926-39) de Bartok; a obra *Unanswered Question*, de Charles Ives, talvez seja o exemplo mais contundente de todos. Escrita em 1908, ela apresenta uma total independência das partes que compõem o todo musical: nas cordas, em pianíssimo, uma obra tonal e estática; no trompete um motivo que se repete, intercalado de silêncios abismais; nas quatro flautas, uma tentativa, sempre frustrada, de um diálogo atonal com o trompete. É uma obra de camadas, estratos repetitivos que deslizam uns sobre os outros, encontrando-se em momentos puramente casuais: estamos em face de um reino dominado pela indeterminação, pelo aleatório, pela pura probabilidade. Ives especifica que os três grupos de instrumentos devem estar espalhados pela sala de concerto, criando-se, assim, uma sensação de estereofonia (antecipando as experiências semelhantes da música eletrônica). Ives era um compositor pouco conhecido, mas em suas obras vislumbramos todas as gamas das novas experiências pertinentes àquela época: politonalidade, polirritmia, atonalidade, microtonalismo, serialismo, música aleatória, utilização de *clusters*, etc.

Se a revolução da linguagem musical teve participação dos compositores europeus com exceção dos italianos, a verdade é que o futurismo iria desenvolver, também, sua própria revolução, não através propriamente do ruído, mas através das máquinas que o geravam. A revolução futurista não seria propriamente musical, mas, sobretudo, tecnológica. A proposta futurista tinha no “ruído” o símbolo da nova sociedade industrial em expansão e o reino da música não poderia deixar de participar daquela gloriosa revolução tecnológica e científica. A revolução futurista no âmbito musical ocorreria através da invenção das máquinas de fazer ruído, os *intonarumori*, do pintor Luigi Russolo.

Em 11 de março de 1913, Russolo escreveu uma carta a seu amigo Pratella, em que esboçava uma nova música composta de ruídos. (Ele estava influenciado, sem dúvida, pela poesia experimental de Marinetti que havia escrito um poema de guerra em que os ruídos das diferentes armas apareciam descritos por meio de sílabas, vogais e consoantes.) O rol de instrumentos futuristas era ameaçador: armas de fogo, sirênes e assobios a vapor. Russolo, antecipando a “música concreta” dos anos 50, resolveu dividir os instrumentos de percussão em seis famílias:

- 1) estrondos, explosões, etc.
- 2) assobios;
- 3) murmúrios, sussurros;
- 4) silvos e crepitações;
- 5) percussão de metais, madeiras, peles e pedras;
- 6) vozes de animais, de homens, gritos, gemidos e risos.

É interessante notar que o próprio Schoenberg, em seu *Tratado de harmonia*, já havia sugerido que se organizassem os ruídos, classificando-os em famílias. E ele próprio foi o primeiro compositor a se utilizar daquilo que se convencionou chamar “canto falado”, um meio termo entre o som de frequência definida e o ruído, o que pode ser constatado através da obra *Pierrot Lunaire* (1912), baseada em poemas surrealistas de Albert Giraud.



Acima, *Intonarumori*, ao lado, Marinetti, Piatti e Russolo no Coliseum de Londres



Arquivo E. Seifman

Russolo tinha consciência de que ele apenas havia inventado instrumentos que pudessem servir aos músicos como ferramentas que explorariam novas possibilidades acústicas. Ele sabia de suas limitações musicais: “Eu não sou um músico, não tenho, portanto, predileções acústicas nem tampouco trabalhos a defender. Eu sou um pintor futurista usando uma arte muito querida para projetar minha determinação de renovar tudo. E, então, mais afoito do que um músico profissional (...) eu estou apto a iniciar a grande renovação da música, que significa ‘arte de ruídos’”. Os *intonarumori* foram muito criticados na época, o que levou Russolo a se defender, escrevendo uma série de artigos publicados no *Lacerba*. Em um deles, de 1914, ele propunha uma nova notação musical em que os valores rítmicos eram substituídos por linhas sólidas (sistema que seria muito utilizado a partir da década de 50). Foi nesse mesmo ano que ele e seu ajudante Piatti terminaram toda a série dos *intonarumori*. Antes da apresentação pública houve uma performance particular na casa de Marinetti. Estavam lá todos os futuristas acompanhados de personalidades ilustres, entre elas, Strawinsky, Diaghilev, Massine. Aquela noite tinha duplo propósito: Diaghilev estava interessado em ter o poema “Pie di grotta” de Cangiullo musicado por Pratella para uma produção teatral, enquanto Strawinsky expressara algum interesse na utilização dos *intonarumori* em um de seus *ballets*. Em sua autobiografia Cangiullo reconstituiu aquela noite: “Pratella, que esperava não ter de tocar qualquer nota, foi empurrado para o piano e forçado a tocar e cantar sua música. Russolo ligou um de seus *intonarumori*. Strawinsky levantou-se do divã excitado e foi ao piano tentando localizar os sons que ouvia em vão. Massine tentava dançar aqueles ruídos. Strawinsky e o pianista eslavo tocaram uma frenética versão a quatro mãos do *Pássaro de fogo* e Pratella levantou-se para tocar junto”.

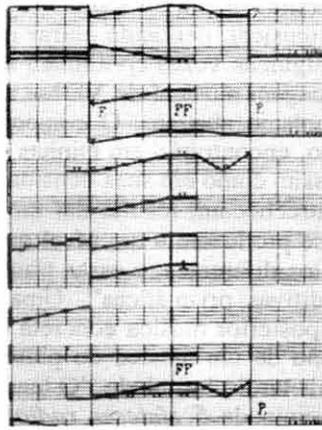
Durante a guerra Russolo sofreu várias lesões na cabeça e, após uma longa convalescença, deixou a Itália desgostoso com os rumos políticos daquele país. Mudou-se para Paris onde continuou desenvolvendo os *intonarumori*. Seus “concertos” em Paris nos inícios dos anos 20 originaram muitas polêmicas, mas impressionaram compositores como Ravel, Honegger, Milhaud e o profeta da futura vanguarda européia, Edgar Varèse. Entre as obras que se utilizavam dos *intonarumori*, podemos citar: *Risvegli di una città* (1913) do próprio Russolo (com exemplos sonoros dos “*crepitatore*”, “*ululatore*”, “*gracidatore*”, “*gorgogliatore*”, “*ronzatore*”, “*arco enarmônico*”) e *Corale e Serenata* (1924) de Antonio Russolo. O contato de Varèse com estes instrumentos contribuiu, sem dúvida alguma, para a composição de sua obra *Ionization* (1931). Essa obra tornou-se um marco da música contemporânea: com seus 37 instrumentos de altura indeterminada, foi a primeira partitura ocidental escrita inteiramente para percussão, uma verdadeira “arte de ruídos” profetizada por Russolo. Com esta obra Varèse mostrou ser possível uma organização composicional que não dependesse exclusivamente das alturas e do paradigma harmônico. Por não fazer apelo a quaisquer elementos melódicos ou harmônicos, a peça provocou um enorme escândalo, o que, posteriormente, levou Varèse

se a comentar: “Tornei-me uma espécie de Parsifal diabólico à procura, não do Santo Graal, mas da bomba que explodisse o mundo musical, deixando entrar pela brecha todos os sons que na época eram chamados, e algumas vezes continuam sendo hoje, de ruídos”. A inclusão do ruído no corpo da linguagem musical de Varèse ainda tinha um forte apelo pictórico relacionado ao expressionismo abstrato. O compositor afirmava que “no lugar do antigo contraponto linear fixo, encontrarão em minhas obras o movimento de massas variando em sua irradiação, assim como em suas densidades diversas e em seus volumes. Quando essas massas se entrecrocaram, resulta daí um fenômeno de penetração ou repulsão. Certas transmutações se produzem a um nível qualquer, projetam-se sobre outros planos colocados em ângulos diferentes, e essas transmutações deveriam criar a impressão de deformações auditivas prismáticas”. Uma outra grande contribuição dos futuristas para o advento da posterior música concreta e das próprias experiências de John Cage, veio, desta vez, não de um músico ou pintor, mas de um poeta: Marinetti. Ele escreveu um manifesto mais tardio intitulado “O teatro radiofônico futurista” (1933) e uma obra radiofônica denominada *5 sínteses radiofônicas* (1933) extremamente radical em suas concepções (imaginem-se quarenta segundos de “silêncio puro” ouvido através do rádio). Marinetti refere-se aos sons concretos como “sons encontrados”, antecipando em uma quinzena de anos as futuras experiências de Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Phillipot, Stockhausen e outros. A terceira das *5 sínteses radiofônicas* traz, em sua partitura, as seguintes indicações:

“I silenzi parlano tra loro  
 15 secondi di silenzio puro  
 do re mi di flauto  
 8 secondi di silenzio puro  
 do re mi di flauto  
 29 secondi di silenzio puro  
 sol de pianoforte  
 do di tromba  
 40 secondi di silenzio puro  
 do di tromba  
 ué ué ué di pupo  
 11 secondi di silenzio puro  
 1 minuto di rrr di motore  
 11 secondi di silenzio puro  
 Ooooo stupido di bambina undicenne.”

Se traçarmos um perfil por ordem cronológica de obras que apoderaram-se do ruído e do instrumental de percussão, teremos um bom guia de audição:

- 1) *Like a Sick Eagle* (1909) de Charles Ives – em que o autor pede que vozes e instrumentos dividam a oitava em frações menores que o semitom, em quartos de tom, antecipando em vinte anos as pesquisas de Aloys Haba, compositor tcheco que sistematizou o microtonalismo em seu *Neue Harmonielehre* (1928), e de outros como Juan Carrillo e Nikolai Obujov.
- 2) *Tiger* (1912) de Henry Cowell – primeira obra em que se abusam dos *clusters* de dez ou mais notas.
- 3) *5 peças op. 10* (1911-13) de Webern.
- 4) *Sagração da Primavera* (1913) de Strawinsky – e seu famoso acorde “ruidoso”.
- 5) *As Coéforas* (1915) de Milhaud – orquestra de percussão acompanha voz declamadora.
- 6) *Parade* (1917) de Satie – uso de máquinas de escrever e sirenes.
- 7) *História do soldado* (1918) de Strawinsky.
- 8) *Mandarim miraculoso* (1919) de Bartok – obra de temática “urbana”, repleta de ruídos, sobreposições, dissonâncias, etc.
- 9) *Ballet Mechanique* (1924) de George Antheil – usa dez pianos mais percussão, instrumentos elétricos e hélices de avião.
- 10) *Sinfonia* em mi (1927) de Alexander Tcherephim – o “Scherzo” é tocado apenas pela percussão.
- 11) *Concerto para percussão e orquestra* (1930) de Milhaud.
- 12) *Ionization* (1931) de Varèse.
- 13) *Sonata para 2 pianos e percussão* (1937) de Bartok.



Anotações de Russolo para "O acordar de uma cidade" (1914)

cal do Romantismo. A seguir tornou-se um verdadeiro precursor do dadaísmo: sua ironia ridicularizava a si próprio e aos outros. Basta ouvir *Embryons Desséchés* (1913) ou *Vexations* para que tenhamos idéia de suas garras. Se há alguém que possibilitou o advento de todos os movimentos estéticos de vanguarda que surgiram no século XX isto deve ser creditado, em grande parte, à postura de Satie enquanto compositor e enquanto crítico. Ninguém escapou de seu "antropofagismo", nem mesmo o movimento futurista. Em seu texto intitulado "*Memórias de um amnésico*", ele afirma:

"Todo mundo vos dirá que eu não sou um músico. Isso é justo. Desde o início de minha carreira, classifiquei-me entre os fonometrógrafos. Meus trabalhos são pura fonometria. Que se tomem *Les Files des Étoiles* ou *Morceau en Forme de Poire*, *En Habitat de Cheval* ou as *Sarabandes*, percebe-se que nenhuma idéia musical presidiu a criação dessas obras. É o pensamento científico que domina. De resto, tenho mais prazer em medir um som do que em ouvi-lo. Com o fenômeno na mão, eu trabalho alegremente e seguramente (...) Em todo caso, diante de um monodinamofone, um fonometrista medianamente treinado pode, facilmente, notar mais sons do que o faria o mais hábil músico no mesmo tempo, com o mesmo esforço. É graças a isso que escrevi tanto. O amanhã, portanto, pertence à filofonia".

Esse texto de 1912 foi escrito, portanto, no mesmo ano em que Pratella publicava seus manifestos da música futurista. Entre ambas posturas há uma grande diferença: o futurismo negou o passado, acreditando num futuro e, sem o saber, terminou por afirmar e enfatizar aquilo que negava. Satie negou o presente, anarquizou-o e, não sem o saber, negou o passado. De qualquer modo, a época que vai de Satie a Varèse, passando por todos os "ismos" das primeiras décadas do século XX, é uma das épocas mais radicais de nossa história musical: radical a ponto das obras se distanciarem cada vez mais do público e, ao mesmo tempo, exigirem dele uma nova postura face ao fenômeno sonoro. Qualquer tentativa "vanguardista" de nossa era corre o risco de ser mera imitação de um passado recente – as primeiras décadas de nosso século.

#### BIBLIOGRAFIA

- MONT SERRAT, Albert. *A música contemporânea*. Rio de Janeiro, Salvat Editora do Brasil, 1979.  
 CARLOS PAZ, Juan. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.  
 FORNONI BERNARDINI, Aurora (org.). *O futurismo italiano (manifestos)*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates nº 167, 1980.  
 JOTTA DE MORAES, J. *Música da modernidade. (Origens da música de nosso tempo)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.  
 HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.  
 LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo, Perspectiva, col. Signos/Música, 1981.  
 STUCKENSCHMIDT, H. H. *La Música del Siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960.  
 TISDAL ALL, Caroline e BOZZOLA, Angelo. *Futurism*. London, Thames and Hudson, 1985.

#### ARTIGOS

Textos do Catálogo da Exposição "Futurismo e Futurismi" (Pallazo Grassi, Veneza, de 4 de maio a 12 de outubro de 1986).

Textos que fazem parte do encarte do disco intitulado *Música futurista*, lançado para a Exposição "Futurismo e Futurismi", pelo selo Fonitcetra, FDM 0007.