

HARASZTI ENIKÓ

A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai

A futurizmus kísérlet volt arra is, hogy dinamizmussal töltse fel azt az életet, amelyet átszabtak az új technológiák. A futurista zene a konzervatóriumok akadémikus tanításába belefáradt művészek munkája nyomán jött létre, akik szembe helyezkedve a kor meghatározó stílusirányzataival, a romantikával és a klasszicizmussal, azt követelték, hogy művészetük a jövőt képviselje, s a gépek dübörgő zajára reflektáljon. Marinetti által a költészetben meghirdetett teljes kifejezési szabadság a zenében a zaj tudatos használatával jelent meg.

A futurista zene előfutáraként a zeneszerző-zongorista-karmestert, Ferruccio Busonit kell megemlítenünk, aki 1906-ban *Abbozzo di una nuova estetica della musica* ('A zeneművészet új esztétikájának vázlata') című írásában egy forradalmi, „szabad” zenét, az „abszolút” zene eszméjét hirdette meg, Az esztétikai köznyelvben „abszolútnak” nevezett zene Busoni szerint nem érdemli meg nevét.¹ Az általa meghirdetett szabad zene elkülönül a hagyományos formáktól – s ennyiben „abszolút”.²

Írásában Busoni megjósolta a disszonancia és az elektromosság használatát a későbbi korok zenei műveiben. Szerinte a zenei rendszer túl szigorú korlátok közé volt zárva, és azt állította, hogy az instrumentális zene halott. Esztétikai tanulmányában ezért a zene jövőjét tárgyalta. „Mi legyen a következő lépés?” – teszi fel a kérdést Busoni. „A cél az absztrakt hang, az akadályozatlan technika, a háttérmentes atonális nyersanyag.”³ E lépést a későbbiekben John Cage, Arnold Schönberg és Henry Cowell tette meg: a zene új, atonális megközelítését dolgozták ki, s többek között ennek volt köszönhető a disszonancia jelentős terjedése. Az 1900-as évek elejére egyébként már az ismertebb klasszikus komponisták is kitörték a zenei tradíciók meghatározta keretek bűvköréből.

Busoni neve a „Nyugat” folyóirat hasábjain többször is feltűnt: utoljára 1924-ben bekövetkezett halála kapcsán, amikor is Lányi Viktor a szerzőt Liszt-tanítványként méltatta: „Mégis nagy presztízst jelentett és jelent még ma is Busoni neve az utolsó két évtized új utakat kereső zenei törekvéseiben. [...] Izgatták a tonalitás problémái is. [...] hol a negyed, hol a hatodhangú skála mellett tört lándzsát. [...] egész munkássága egyik alapköve lesz az eljövendő zeneművészet szilárdabb etikai talajra emelt épületének.”⁴

¹ FERRUCCIO BUSONI: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Frankfurt am Main, 1974, 12.

² CARL DAHLHAUS: Az abszolút zene fogalmának vargabetűi. In: *Muzsika*, 2004. július.

³ BUSONI, *op. cit.*, 13.

⁴ LÁNYI VIKTOR: Ferruccio Busoni. In: *Nyugat*, Budapest, 1924, 15–16. sz., Figyelő rovat.

A futurista teorema esztétikai megvalósítása a zenében meglehetősen szegényesen bontakozott ki.

Francesco Balilla Pratella volt az első zeneszerző, aki radikálisan próbálta megújítani a tradicionális zenei nyelvezetet. Zenei alapelvei két kiáltványában jelentek meg, Marinetti „Le Figaro”-ban megjelent írásai után két esztendővel: ezek a *Manifesto dei musicisti futuristi* (‘A futurista zenészek kiáltványa’, 1911. január 11.) és a *La musica futurista – manifesto tecnico* (‘A futurista zene – technikai kiáltvány’, 1911. március 29.). Pratella, aki korábban Pietro Mascagni tanítványa volt, élesen bírálja az olasz zenei környezetet, mind a közönséget, mind a kiadókat és a kritikát, s összehasonlítást ajánl a többi ország zenéjének fejlődésével, melyben Olaszország teljesen alulmarad.⁵ Pratella többek között a melodramát teszi felelőssé mind ezért, amely „a nemzet golyvája”, és elveti a „jól megkomponált zene” elvét.⁶ Hibásak a kiadók, de az általuk fizetett költők is. Egyedül mesterét, Mascagnit dicséri, aki mert újítani, annak ellenére, hogy a hagyományos formáktól nem tudott elszakadni. Pratella az egyedüli megoldást abban látja, ha a zenei tanulmányokat szabad úton folytathatják a fiatalok, távol a konzervatóriumoktól és az akadémiáktól. Le kell győzni a kritikusokat, ezzel megszabadítva a nézőket „írásaik ártó hatásától”, s egy független zenei folyóirat megalapítását sürgeti. Saját zenei érzékenységünket meg kell szabadítani a múlt minden utánzásától vagy hatásától, s „a modern élet különféle aspektusaiban örökösen megújuló ember”⁷ alakját kell kihangsúlyozni. Az énekes ezentúl csupán „egy hangszer lehet a zenekarban”, ennél nagyobb jelentőséget nem kaphat. Az opera-librettót fel kell cserélni a drámai költeménnyel, s egyedül a szabad vers használata engedélyezett, továbbá minden zeneszerzőnek kötelessége, hogy saját maga szerezzé műve szövegét. Pratella lázad a hagyományos színpadra állítás ellen, illetve a nápolyi dalok, Tosti és Costa „gyomorforogató” románcai és az egyházi zene elleni harcra szólít fel.

Második kiáltványában, a *Technikai kiáltványban* a régi modális skálákat és a modern egész hangú skálákat a kromatikus skála egyetlen harmóniai és atonális moduszának nyilvánítja. Pratella tagadja a konszonancia és a disszonancia közti különbséget, s azt állítja, hogy mindezek kombinációjából és kapcsolatából születik a „futurista dallam, mely nem más, mint a harmónia szintézise”.⁸ A cél az enharmónia kutatása és megvalósítása, mely több, mint a kromatikus atonális rendszer: a hang legkisebb felosztását kínálja, s ezáltal új és még változatosabb kapcsolat jöhet létre

⁵ Németország Wagnerrel az élen, Franciaország Debussyvel, Anglia Elgarral, Oroszország Muszorgszkijjal és Rimszkij-Korszakovval, illetve Glazounowval, Finnország és Svédország pedig Sibeliuszal.

⁶ FRANCESCO BALILLA PRATELLA: *Manifesto dei musicisti futuristi*. In: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. (Szerk.) Luciano De Maria. Milano, Mondadori, 1972, 49.

⁷ *Ibidem*, 51.

⁸ FRANCESCO BALILLA PRATELLA: *La musica futurista. Manifesto tecnico*. In: *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. (Szerk.) Luciano De Maria. Milano, Mondadori, 1972, 54.

az akkordok és hangszínek közt. Pratella érdekesnek tartja azt az állapotot is, amikor a zenekarban felhangzó, egymáshoz képest hamis hangok találkoznak, de ugyanígy preferálja a népdalok spontán előadásmódját is, amikor is azokat mindenféle művészi szándék nélkül adják elő. Pratella szerint a hangszerelést tapasztalati úton kell elsajátítani, a zenei tanulmányokhoz pedig teljes szabadságot kell biztosítani.

Pratella kiáltványában központi jelentőségű zenei műfajként a szimfonikus költeményt jelölte meg (az opera mellett), de ezzel csupán a programzene hagyományos elvét terjesztette ki új tartalmakra.

„A dallam tehát a HARMÓNIA SZINTÉZISE”, az enharmónia a futurizmus csodálatos térhódítása. Meg kell törni a tánc ritmusának uralmát, egyedül csak a szabad ritmus használata megengedett. „Létre kell hozni az abszolút értelemben vett polifóniát, a harmónia és a kontrapunkt összeolvasztásával.”⁹

„A zenének a tömegek, a nagy ipari létesítmények, a vonatok, óceánjárók, hadiflották, automobilonok és repülőgépek szellemiségét kell tükröznie.” Cél „a tömegek, a nagy gyárak, a vasutak, az óceánjárók, a csatahajók, autók és repülőgépek zenei szellemének bemutatása. A gépek és az elektromosság diadalmas királyságának tárgykörét a zenei költemény nagy központi témáihoz kell hozzárendelni.”¹⁰

Pratella saját szerzeményei azonban sokkal konvencionálisabbnak bizonyultak a manifesztumaiban megfogalmazott célkitűzéseinél: darabjai nem képesek a gyakorlatba ültetni az atonalitásnak és a poliritmikának – a kiáltványban meghirdetett – követelését.

A bolognai Bongiovanni kiadó *Musica futurista* ('A futurista zene') címmel 1912-ben megjelent kötetében Pratella a futurista zene fő viszonyítási pontjaként szerepel. Pratella első, futurista zenei elveket képviselő műve, az *Inno alla vita* ('Himnusz az élethez'), 1913. február 21-én került közönség elé a római Teatro Constanziban, egy „serata futurista” keretében. Következő jelentős futurista darabja, a három felvonás terjedelmű *L'aviatore Dro* ('Dro repülő') /1913–1920/ előadó-apparátusát tekintve már vegyes elosztású: megtalálhatók benne mind a hagyományos hangszerek, mind a zaj-intonátorok.

Saját zeneszerzői tevékenységén túl a futurista zene elméleti alapjait Pratella folyóirat-cikkeiben is megalapozta: a *Contro il grazioso in musica* ('A zenei gracióz ellen') a firenzei „Lacerba” lapjain jelent meg (1913. május 15.). Pratella ebben az írásában Bastianellinek válaszolt, aki negatívan vélekedett a futurista zenéről. Ugyanitt publikálta – Russolo kiáltványának hatására – a *Gl'intonarumori nell'orchestra* ('A zajintonálók a zenekarban') című cikket. Pratella a milánói „Gli avvenimenti” folyóirat zenei rovatába is írt, illetve a bolognai „Pensiero musicale”-ban is publikált, sőt, ő volt a lap igazgatója. 1930-ban a Bongiovanni kiadónál jelent meg a ze-

⁹ *Op. cit.*, 57.

¹⁰ *Op. cit.*, 58.

nei didaktikának szentelt kötete, *Appunti per lo studio dell'armonia* ('Feljegyzések a harmónia tanulmányozásához') címmel.

Igen érdekelte a futurista színház is: részt vett Bragaglia Kísérleti színházában, melynek számára többek között a *Minuetto diabolico* ('Ördögi menüett', 1922) című darabot szerezte. Marinetti drámájához, az *Il tamburo di fuoco*-hoz intermezzókat (1922), futurista pantomim-előadásokhoz pedig kísérőzenét is komponált: *Il fabbricatore di Dio* ('Isten készítője'), *Popolaresca* ('Népies', 1923–27).

A futurizmus fontos itáliai képviselőivel ápolta kapcsolatán túl¹¹ Pratella az európai zenei avantgárd mozgalmával is kapcsolatban állt: Sztravinszkijvel személyesen is találkozott 1915-ben, Milánóban. Tudvalevő, hogy Arnold Schönberggel sohasem találkozott, de jól ismerte a dodekafóniát, erről már említett didaktikai írásában is tanúságot tesz:

„A tonális-harmóniai rendszeren való túljutás első jelei a dodekafon rendszer tonális harmóniai elméletében jelentkeztek, amely magába foglal minden olyan lehetséges hangzatkombinációt, amely a kromatikus skála tizenkét fokából származik, s amely teljességgel kívül áll a tonalitás elvein és rendszerén: ... Ennek a rendszernek a fő feltalálója a német Arnold Schönberg, *Harmonielehre* című munkájával.”¹²

Schönberg elmélete – amely szerint minden hang egyenértékű – megszüntette a skála tizenkét hangja közti hagyományos hierarchiát. Pratella szerint ez az elmélet hatalmas lépést jelentett a nagyobb zenei szabadság felé.

Bár sokan úgy vélik, hogy a zaj zenei elemként való felhasználásának alapdokumentuma a futurista képzőművész, Luigi Russolo manifestuma, az ennél korábbi források közt tartjuk számon Pratella két manifestumát. Valójában Luigi Russolóra oly nagy hatással volt Balilla Pratella egyik darabjának 1913-as zenekari előadása (*Musica futurista per orchestra* / 'Futurista zene nagyzenekarra' /, Teatro Costanzi, 1913. március), hogy – a zeneszerzőnek írott levél formájában – címmel (*L'arte dei rumori* / 'A zajok művészete' /, 1913. március 11.) sietve megfogalmazott egy kiáltványt. Ebben a manifestumban elutasítja a klasszikus-romantikus művészetet, s a zaj hétköznapiságát dicsőíti, legyen az esetleges vagy csupán mechanikus megnyilvánulás (ide tartozik tehát a motor robbanásától kezdve a vonat fémes zakatolásáig minden). A gép szerinte a zajok nagy változatosságát és versengését nyújtja, s így a tiszta hang, a maga kicsinyiségével és monotonitásával nem képes többé érzelmet kelteni.

¹¹ A *Fondazione Primo Conti Onlus Archiviuma* számos levelet őriz (*Corrispondenza*), amelyben Pratella és a futurizmus fő alakjainak leveleit láthatjuk: Bacchelli, Balla, Bastianelli, Boccioni, Bragaglia, Broglio, Cangiullo, Corradini, De Pisis, Farfa, Fillia, Marinetti, Mazza, Missiroli, Benito és Arnaldo Mussolini, Palazzeschi, Pizzetti, Settimelli, Viani.

¹² *Appunti per lo studio dell'armonia* in Francesco Balilla Pratella: *edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*. (Szerk.) Domenico Tampieri. Ravenna, Longo, 1995, 53–54.

Russolo idejétmúlnak nyilvánítja a hagyományos hangszerek használatát és a tradicionális zenei formákat: „Nem tudjuk a modern hangversenyzenekar által megtestesített apparátust az általa produkált száralmas akusztikai eredmény feletti mély és teljes kiábrándultság nélkül szemlélni. Ismertek nevetségesebb látványt, mint amit húsz, a hegedű nyávgóságának megkettőzésébe dühösen belefeszülő férfi nyújt”.¹³ Russolo olyan zenét követelt, amely az industrializált, modern város zajára reflektál, s amely az általánosan elfogadott zenei hangok helyett ütközések, robbanások, surrogások, gurgulázások, csikorgások, sípolások, zúgások, sikolyok, suttogások és nevetések zaját használja.

A futurista képzőművészet és zene teoretikusai az ipari élet jelenségeiben, lármájában a szépség forrását látták: az ipari zajok számukra egy feltartóztathatatlanul áramló szimfóniát alkottak. A futurista művészek audió-kísérletei számára a gépek, a gyárak és az elektromosság, a XX. század szinte folyamatos városi ipari zörejei kimeríthetetlen forrásként álltak rendelkezésre. Russolo kijelentette, hogy a zaj lesz a XX. század hangja, mégpedig leginkább a gépek által létrehozott zaj. Russolo szerint „a 19. században, a gépek feltalálásával megszületett a zaj. Ma a Zaj diadalmaskodik az emberi érzékek fölött, egyeduralmat birtookolva felettük. Évszázadokon át az emberi élet csendben zajlott.” Russolo esztétikai programjában rámutatott a kottába foglalható zenei világ korlátaira; elvetette a dallam elsőségét, a tradicionális zenei formákat, a zajokat pedig magasztalta. Állítása szerint „a zenei hang túlságosan a különböző hangzások közti határmezsgyére korlátozódik.” Ezért „szét kell feszíteni a zenei hangok korlátait, s meg kell hódítani a zörejek végtelen változatosságának világát”.¹⁴ Russolo elmélete számos mai zenei műfajt előlegezett meg a technótól az ipari rockig – s így nyugodtan állíthatjuk, hogy a szerző tevékenyen hozzájárult a „poszt-digitális” zene kialakulásához.

Russolo, aki a kortárs zene mind bonyolultabb disszonanciákra irányuló törekvésének jelszavából azt a következtetést vonta le, hogy „a hangokat a zajoknak kell kiegészíteniük és helyettesíteniük”, Pratella zenéjének hatása alatt elsőként próbálta a futurista újításokat megvalósítani: az elkövetkező években Ugo Piattival zaj-hangszerek szerkesztésének szentelte magát, s ezeket hangversenyeken be is mutatta. Russolo előadásában úgynevezett *intonarumori*kat, különböző zajok kiadására alkalmas dobozokat, zaj-intonátorokat használt: ezek sokszor egy méter magas négyzetű fa-dobozok voltak, amelyekre tölcser formájú erősítőket szerelt fel. A hangokat nem előre rögzítette, s játszotta le, hanem a helyszínen hozta létre. Zenéjében a zörejt nem naturalista utánozasként, hanem stilizálva alkalmazta. A zene történetében ez volt az első alkalom, hogy a hang művészei figyel-

¹³ Idézet Russolótól. In: VÁLYI GÁBOR: Rögzített forrásból. In: *Café Babel*, 2004/45–46. sz., 35.

¹⁴ Idézet Russolo manifesztumából: DI GIANNINO DELLA FRATTINA: *L'Arte dei rumori, quando Russolo futurista previde il destino della musica*. In: *Il giornale*, 27 Agosto 2009.; LUIGI RUSSOLO: *L'arte dei rumori*. Roma, Stampa Alternativa, 2009.

müket a mellékes, háttér-hangokra irányították. Russolo és Ugo Piatti, az *intonarumori* alkotói különböző deskriptív neveket adtak a zaj-hangszerek által létrehozott zajoknak („robbanások”, „dörgések”, „ropogások”, „morajlók”, „kárógók”, „kitörések”, „berregők”, „kaparások”), a futurista zenekart pedig hat zajcsoportra osztották. Bár az *intonarumori* ezekben az időkben nem találta meg a maga útját a zenében, jelentős zeneszerzőket (Sztravinszkij, Ravel) ösztönzött arra, hogy hasonló típusú hangokat használjanak fel műveikben.

A Russolo által meghirdetett eszmék új területeket tártak fel a XX. század komponistái előtt. Russolónál jelent meg először a „konfúzió” mint fogalom, s ezzel a zajzene egyik központi gondolatát vetítette előre. Ugyanakkor Russolo manifestumában számos konzervatív javaslatot is tett, ilyen többek között a zajok hangmagasságuk alapján történő besorolásának ötlete. Az elképzelés konzervatív volta mellett meg kell állapítanunk, hogy bizonyos zajokat – mint a „robbanás”-t vagy éppen a „halálhörgés”-t – igen nehéz lenne hangmagasságuk alapján osztályozni.

A zaj-intonátorok használatának hatására a futuristák hangszernek tekintettek bármit, ami emberi beavatkozás nyomán zajt bocsát ki. Ezzel pedig mondhatni előre törvényesítették az elektronikus zene minden hangszerét, legyen az megjelenésekor szokatlan, akár idegennek tűnő. Ily módon egészen átértékelődtek a hangszerekről alkotott hagyományos elképzelések.

A futurista szerzők kísérletei között szerepelt a már rögzített hangokból új kompozíciók létrehozása – hasonlóan az előző század első felében a képzőművészetben megjelent kollázs- és montázs-technikákhoz. Filippo Tommaso Marinetti, a később hangköltészetként definiált jelenségegyüttes jelentős alakjaként már az 1930-as években szerzett olyan darabokat, amelyekben vízcsobogás, tűzropogás, illetve emberi hangok felvételeit használta fel – Russolóval ellentétben tehát előre rögzített hangokat is alkalmazott.

A zaj-zenét a futurista előadásokon elsősorban háttérzeneként használták. Az első koncertek Marinetti luxusvillájában még zártkörűek voltak; majd 1913-ban került sor az első nyilvános futurista koncertre, *L'arte dei rumori* címmel. A koncertet Marinetti és Russolo adta Milánóban, a Teatro Dal Vermében. Ez alkalommal viszont a legnagyobb lárma a publikum soraiból indult: az összetűzés miatt végül rendőrségi beavatkozásra volt szükség. Az 1914-es londoni előadáson a Times beszámolója szerint közönség már a második darab megkezdése után kiabálni kezdett („elég!”), s ez visszhangzott tovább az egész teremben. Az *intonarumori*-kat tehát élő előadásokban használták, s a publikumból – a futurista „seratákon” történetekhez hasonlóan – rendszerint erőszakos reakciót váltottak ki.

Az ide tartozó legfontosabb művek között emlegetik Luigi Russolo *Risveglio di una città* ('Egy város ébredése') című darabját (1914); a *Balli plasticit*, amelyben Fortunato Depero geometrikus marionettjeinek mozgását Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero és Lord Berners zenéi kísérik; illetve Balilla Pratella *L'aviatore Dro* című művét (ez utóbbiban egy motorbicikli vetekszik egy sziréna hangjával).

A futurista zenészek közül egyedül Russolo folytatta feltalálói munkáját Párizsban, s próbálta fejleszteni, korszerűsíteni a futurista zenét. Kísérleteinek utolsó állomása a *rumarmonio* volt, amely mikrointervallumokban mozgó zajok keltését tette lehetővé, s az *intonarumori* által létrehozott speciális zenei effekteket nagyította fel. A *rumarmonio* iránt egyébként Honegger és Varèse is érdeklődött, bár ez utóbbi tiltakozott az ellen, hogy kompozíciós elvét, a „szervezett hangzást” a futurista kísérletekkel azonosítsák. Edgar Varèse 1936-ban már kísérletezett azzal, hogy a lemezjátszót hangszerként használja: visszafelé, illetve különböző sebességeken játszott le lemezeket.

A *bruitismus* (magyarul zaj-zene) a Marinetti futurista kiáltványában foglaltak alapján, Pratella darabjain át és Russolo munkássága nyomán alakult ki. E szerint a zajok nem kevésbé bővelkednek zenei képességekben, s ugyanolyan lényegi elemei a zenének, mint a hagyományos hangok.

A *bruitismo* és a *rumorismo* tehát a költészet és a zene érdeklődésének terébe a mindennapi életkörnyezet zajait emelte, hiszen a zajok ez elmélet szerint nem kevésbé bővelkednek zenei lehetőségekben, s ugyanolyan lényegi elemei a zenének, mint a hagyományos hangok. Nem véltetlen, hogy Schönberg munkásságának köszönhetően ugyanebben az időben kezdett egyre inkább terjedni a diszsonancia. A *bruitismus* végül gyorsan elmúlt kísérletnek bizonyult. Ugyanakkor a gépek zajának inspiráló hatása feltűnik egy-egy XX. századi komponista zenéjében, például Bartók *A csodálatos mandarin* című táncjátékának bevezető részében, ahol a zenekar a nagyvárosi utca lármájának rideg, embertelen élményét idézi fel.¹⁵ Ehhez hasonlóan egy másik, bár kevésbé ismert magyar komponista, Szelényi István a nyugati zenei irányzatok közül a *bruitismus* stíluselemeit is felhasználta a *Szimfónia egy gyár életéből* című darabjában (1946; bemutató: Városi Színház, 1949. május 11.).

A vele kortárs zeneszerzők Russolót tartották a legnagyobb futurista zeneszerzőnek, azonban Russolo munkásságának nem akadtak azonnal követői. A szerző fontossága sokkal inkább eszmerendszerében rejlik, mintsem a kortárs zeneszerzőkre kifejtett hatásában. A *L'arte dei rumori* azért jelentős különösképpen, mert alapelvei jóval megelőzik azokat a zenei eszmerendszereket, amelyekből később az ipusztériális zene táplálkozott. Russolónak a mai napig is csak egyetlen darabját ismerjük, az *Il risveglio di una città*, amelyet 1957-ben találtak meg.

Az ipusztériális zenével foglalkozó művészek egyike sem alkotott adekvát teoretikus alapot a zörejelemek felhasználását illetően. A problematikával foglalkozó szakirodalom egyik legérdekesebb darabja talán Jacques Attali *A zaj – a zene poli-*

¹⁵ Érdekes megjegyeznünk, hogy bár Bartók is ismerte a manipuláció Varèse által használt formáit, nem emelte ezeket kompozíciós eszközökké: „Inkább mint furcsaságot kell megemlítenem azt, hogy a gramofon segítségével bármely fölvert zenét visszafelé is meg lehet hallgatni. Ez sokszor egészen sajtóságosan hat.” (1937)

tikai gazdaságtana című tanulmánya,¹⁶ 1985-ből. Attali szerint az élet alapzaj-szintje lényegesen magasabb, mint azelőtt bármikor az emberiség történelmében. Zenét hallgatni pedig nem jelent mást, mint minden zörejt meghallgatni, s felismerni, hogy a zene felhasználása és ellenőrzése a hatalom egyik technikája, amely lényegét tekintve politika. Attali azt állítja, hogy a zaj örömeinek kulcsa az az eksztázis, amely a jelentéstartalmak és az identitás teljes eltörlésében éri el tetőpontját.

A futurista zene egy későbbi nagy korszaka az 1920-as évekre tehető, s a Teatro della Sorpresa ('A meglepetés színháza')-hoz, illetve a Rodolfo De Angelis-féle Nuovo Teatro Futurista ('Új futurista színház')-hoz köthető. Az előadások folyamán a zenei részeket gyakran improvizálták, provokatív céllal építették be a zajokat az előadásba – de ennél fontosabb szerepet már nem kaptak. Neves szerzők ebből az időszakból Silvio Mix (híres darabja például a *L'angoscia delle macchine* / 'A gépek szorongása' /, Vasari alkotására, 1926, Párizs, Teatro Art et Action) és Franco Casavola, aki a pugliai futurizmus egyik legnagyobb alakja. Legfontosabb műve a *Manifesto sul Futurismo musicale in Puglia* ('Kiáltvány a pugliai futurizmusról'), melyet Marinettivel mutatott be a Bariban található Teatro Petruzzelliben. Főként operákat szerzett, de a második világháború után elfordult a futurizmustól.

Ami a futurizmushoz fűződő kapcsolatát illeti, hasonló utat járt be a torinói születésű zongorista-zeneszerző,¹⁷ Alfredo Casella, aki franciaországi tanulmányai során ismerkedett meg az avantgárd képzőművészeti és irodalmi irányzatokkal, illetve zeneszerzőkkel. Olaszországba való visszatérésekor az „Ars Nuova” folyóiratban együtt dolgozott De Chiricoval, Carrával, Broglióval. 1916-ban megalapította a Società Nazionale di Musica Italiana-t, francia illetve spanyol mintára (Ottorino Respighivel, Francesco Malipieróval és Ildebrando Pizzettivel), mely később a Società Italiana di Musica Moderna nevet vette fel, hogy világossá tegye e társaság legfőbb célját: a kortárs zene megismertetését.¹⁸ E társaság utódja lesz az 1923-ban Gabriele D'Annunzióval és Malipieróval az olasz modern zene elterjedéséért közösen létrehozott *Corporazione delle nuove musiche* ('Új zenék szakszervezete'). Casella egyik legismertebb műve, mely a futurizmus hatására született, a *Pupazzetti* ('Bábocskák') című négykezes-sorozat (1916).

A futurizmus másik, e témában feltétlenül megemlítésre érdemes alakja Francesco Cangiullo, aki a zenei nyelv közmegegyezéssel jellemezhetővel, s ebből fakadó

¹⁶ JACQUES ATTALI: *Bruits. Essai Sur L' Economie Politique De La Musique*. Paris, Presses Universitaires De France, 1977.; angol fordítása: *Noise: The Political Economy of Music*. (Ford.) Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

¹⁷ 1930-ban hívta életre a *Trio Italianót*, melynek további tagjai Arturo Bonucci (gordonka) és Alberto Poltronieri (hegedű) voltak.

¹⁸ ANTONIO CAPRI: *Storia della musica, dalle antichità alla musica elettronica*. Milano, Casa Editrice Francesco Vallardi, Società Editrice Libreria, 1971, 135.

praktikumával indokolta a költészet visszatérését a hanghoz *Poesia pentagrammata* ('Kottázott költészet', 1923) című kiáltványában.¹⁹

Az 1930-as évektől egyre többen kísérleteztek azzal, hogy a hagyományos hangszerek helyett elektronikus eszközök segítségével (elektromos hangszerek, később magnetofonszalag) hozzanak létre hangjelenségeket. A magnetofon feltalálása forradalmi hatással volt a komponálásra. A konkrét zene, a *musique concrète*, a „való” hangok manipulált formája, hangi anyagát nem gépi úton állította elő, hanem a természet bizonyos jelenségeiből merítette. Ezen eljárás szerint egy hangjelenséget, tehát már létező elemeket (a zajtól a hagyományos zenéig bármilyen hanganyag) magnószalagra rögzítettek. Lehetett ez a jelenség kakaskukorékolás, cintányérütés vagy akár gyereksírás. Ezután a felvételt a magnetofonnal különféle technikák segítségével átalakították (gyorsítás, lassítás, vágás, rájátszás, keverés), s az ily módon létrejött hangzásokból hozták létre a kompozíciót. A konkrét zene legfontosabb képviselői s első megszólaltatói Pierre Schaeffer és Pierre Henri voltak (1949), az első szalagzenei stúdiót pedig Herbert Eimert alapította Németországban, Kölnben. Az 1960-as évek *musique concrète*-je, de kiváltképpen John Cage tehát sokat köszönhet a futurista kísérletezésnek, illetve Marinetti rádióhang-kísérleteinek. Marinetti, aki fáradhatatlan propagandistája és hirdetője volt a futurista zenének, azt javasolta, hogy a rádióközvetítésekbe olyan zajokat illeszsenek bele, amelyeket a bennünket körülvevő világból nyernek ki (zizegés, susogás, csepegés).

Különböző okokból a futurizmus kevés alkotói művet hagyott maga után, de képes volt arra, hogy a zene kereteit kiterjessze az igazi hangtól távol álló kifejezésekre. Óvatosan beszivároghatva szolgálta Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Virgilio Mortari művészetét, Franciaországban Edgar Varèse-ét, és az USA-ban John Cage-ét (aki fontos előfutárnak tekintette Russolo *L'arte dei rumori* és Henry Cowell *New Music Resources* ('Új zenei eszközök') című művét (1919), de nem vonhatta ki magát hatása alól Arthur Honegger, Darius Milhaud, Igor Sztravinszkij sem.

¹⁹ FRANCESCO CANGIULLO: Kottavers. In: *Manifesti e documenti teorici del futurismo*. Firenze, Spes-Salimbeni, 1980 (magyarul In: SZKÁROSI ENDRE (Szerk.): *Hangköltészet*. Szöveggyűjtemény, Budapest, Artpool, 1994, 17–19.)