CLUSTER ein Harmoniekiller?

DANIELE LOMBARDI

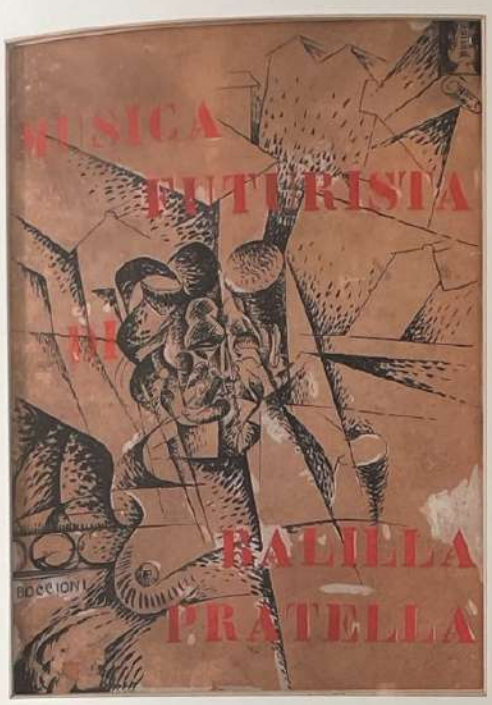
Der Cluster ist eine Tontraube aus Noten verschiedener Länge, der als „extremer Klang" bezeichnet wird und der die Spannung der Intervallkonfiguration unterbricht, aus der die Akkorde bestehen; Akkorde, die als Simultanklänge eines eventuell auch komplexen, jedoch identifizierbaren sonoren Spektrums dienen. In der Klavierpraxis entwickelt sich der Cluster anfangs durch wenige, mit den Fingern angeschlagene, nah liegende Noten und geht dann in sehr breite Ranges über, die nach und nach mit der senkrecht und dann parallel zur Klaviatur stehenden Handfläche, anschließend mit dem Unterarm, der anderen Handfläche und schließlich mit beiden Unterarmen erzeugt werden, um so eine maximale Extension zu erreichen.

Rückblickend finden wir die Clusters als sonore Signale, die Geräusche wie einen Kanonenschuss imitieren. Wir finden sie in den so genannten „Schlachtsonaten", Kompositionen aus der Zeit der militärischen Heldentaten Napoleons und des nationalistischen Klimas, das seine Feldzüge begleitete: Einige Komponisten schrieben Klavierseiten mit Begleittexten, die von den unterschiedlichen Schlachtphasen, den Angriffen, dem Klagen der verletzten Soldaten bis hin zum finalen Siegesgeschrei erzählen. In der *Schlacht von Marengo* (1801) schrieb Bernard Viguerie einen über drei Oktaven reichenden Cluster – Coup de Canon – mit der Präzisierung, dass dieser mit beiden Unterarmen in Grave zu spielen sei und voll ausklingen müsse.

Anomalien, Exzesse, das Entdecken neuer Territorien, neuer Klangwirkungen, heterogene und manchmal provozierende Experimente sind Methoden, die zur Zeit der Romantik geboren wurden und nachfolgend als Symptome der Moderne hervorgehoben wurden, des Hier und Jetzt, das die geschichtliche Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts prägte. In einem Klima der Erneuerung wurde es möglich, die Basisbegriffe der Musik zu ändern, mit Zeichen einer antiakademischen Rebellion und dem Versuch, das expressive Fließen des frühen „Sturm und Drangs" wieder zu finden, einer Bewegung, die über das 19. Jahrhundert hindurch den Drang nach Monumentalität verunreinigte und blockierte. In *Les Diablotins* von Alkan, einer der achtundvierzig *Esquisses* (1847), finden wir den ersten als musikalische Materie arpeggierten Cluster, der nicht als Geräuschimitation verwendet wird. Die fünf Noten, aus denen dieser Klang besteht, unterstützen eine einfache Melodie und schaffen einen neuen klanglichen Effekt.

Zur Jahrhundertwende arbeiteten viele Komponisten mit einer Verdichtung der harmonischen Konfigurationen bis hin zu tonalen und atonalen Überlagerungen, und sie überwanden oder umgingen das Konzept von Konsonanz und Dissonanz mit extrem komplexen Akkorden, die an der Schwelle des Geräusches standen. Die Entwicklung bei der Suche nach neuen Klängen ging auch in Richtung einer harmonischen und klanglichen Stratifikation, mit einer neuen fachlichen Sensibilität, die als „Borderline" zu bezeichnen ist, und die mit der Idee des Clusters als Simultanität und heterogene Mitpräsenz von Vibrationen einherging. Antrieb gab auch die Atonalität und die Zwölftonmusik, aber auch Debussy, der aus dem Genuss des Klangs als Materie in seiner Transparenz ein Objekt seiner kompositorischen Arbeit machte. Die Verwendung der Sechstonleitern machte eine chromatische Gesamtheit gemäß den einzigen zwei Möglichkeiten notwendig: der Beginn mit ganzen Tönen durch eine Note oder des folgenden Halbtons. So schloss sich der Kreis der melodischen und harmonischen Beziehung der beiden esaphonischen Serien. Die Zwölftonmusik verbarg sich auch in der Harmonisierung mit überlagerten Quarten, mit der sich Alexander Scriabin in Richtung der Atonalität bewegte.

Die geschichtliche Avantgarde hat auf unterschiedliche Weise zur Entropie des harmonischen Spektrums geführt, und dieses ging ganz eindeutig in das Reich der unregelmäßigen Vibrationen und der Geräusche über. Diese Tendenz galt sowohl bei der Suche nach feinen Klängen, die dem Symbolismus, Impressionismus und Expressionismus am Herzen lagen, als auch für Attitüden, die heute dem Futurismus und Dadaismus zugeordnet werden. In der Geschichte der starken und heftigen Attitüde sticht ein unveröffentlichter *Marcia Futurista* (Klavier und Gesang) hervor, den Francesco Balilla Pratella gemeinsam mit Filippo Tommaso Marinetti zu Beginn letzten Jahrhunderts schrieb. Es handelt sich dabei eigentlich um



TEATRO DAL VERME

Martedì 21 Aprile - Ore 21

GRAN CONCERTO FUTURISTA D'INTONARUMORI

Precederà
un discorso di MARINETTI

Esecuzione
delle 3 spirali di rumori intonati
composte e dirette da
LUIGI RUSSOLO
inventore dell'Arte dei Rumori:

1. Risveglio di una città.
2. Si pranza sulla terrazza del Kursaal.
3. Convegno d'aeroplani e d'automobili.

Orchestra di 18 intonarumori

3 rombatori	1 gorgogliatore
3 crepitatori	3 ululatori
2 scoppiatori	1 scrosciatore
3 stropicciatori	1 sibilatore
1 ronzatore	

Questi nuovissimi strumenti elettrici
furono inventati e costruiti
da LUIGI RUSSOLO e UGO PIATTI

Invitiamo il pubblico milanese ad ascoltare serenamente, senza ostilità preconcette, questo Concerto d'Intonarumori (nuova voluttà acustica armoniosa, non cacofonica) di cui gli è riservata la primizia.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Umberto Boccioni
Copertina per la "Musica futurista" di Balilla Pratella, 1912

Luigi Russolo
Gran concerto futurista d'intonarumori. Teatro Dal Verme, Milano, 1914

ein syntaktisch ohne Regeln geschriebenes Lied (in Form der *tavola parolibera*). Auf dem Manuskript ist zu lesen: „Musik von Filippo Tommaso Marinetti und *Politur* von Francesco Balilla Pratella". Diese Komposition beginnt mit einem großen Cluster, der als „Stoß mit dem Ellenbogen auf die Klaviatur" vorgegeben wird und dessen Vibration voll auszuklingen hat.

Diese Klanggeräusche waren eine Herausforderung für die Avantgardisten, beginnend mit Luigi Russolo, der diese erstmals als Utopie der futuristischen Musik theoretisierte; in seinem Band *L'Arte dei Rumori* (*Die Kunst der Geräusche*, Mailand 1916, Ed. Futuriste di Poesia) umriss er diese Vision exakt. Er schloss dabei den Gebrauch traditioneller Instrumente partiell aus und widmete sich der Konstruktion von Maschinen zur Geräuscherzeugung: den *Intonarumori*.

Die Untersuchungen von Russolo, die er schon drei Jahre vorher mit dem *Manifesto dell'Arte dei Rumori (Manifest der Kunst der Geräusche)* formulierte, galten nicht dem Klavier, aber die Konzerte der *Intonarumori*, die er 1914 im Colyseum in London gab, weckten das Interesse von Leo Ornstein, einem erfolgreichen, zwanzigjährigen

Luigi Russolo und Ugo Piatti an den Geräuscherzeugern, o. J.

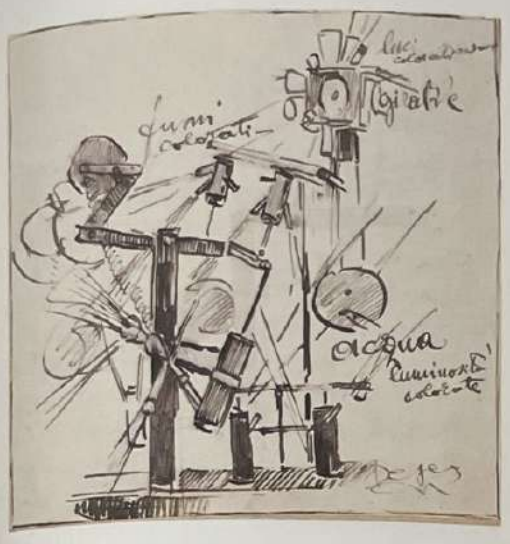
Pianisten, der davon derart fasziniert war, dass er am Futurismus inspirierte Kompositionen schrieb und dann auf den Plakaten seiner Recitals „Futuristisches Musikkonzert" drucken ließ. Er komponierte Klavierstücke, die an eine bruitistische Gewalttätigkeit grenzten, wie *Suicide in an Airplane* (1913) und *Anger* aus *Three Moods* (1914), aber vor allem *Danse Sauvage* (1915), das an der Wahrnehmungsgrenze zwischen rhythmischer Ordnung und Chaos liegt; seine extrem komplexen Akkorde und Clusters überschneiden sich in einer Polyrhythmik, die die Komprimiertheit der Perkussionen verschärft.

Auch Charles Ives und einige Jahre später George Antheil nahmen diese bruitistischen Klänge in ihre Klavierkompositionen auf. Ives emanzipierte wie kaum ein anderer die Dissonanz mit Deformationsprozessen des Tonapparats, mit extremen, komplexen Tönen bis hin zum Cluster. Aber Antheil, der ‚Bad Boy of Music', schrieb zwischen 1922 und 1923 noch mutigere Klavierstücke, die sich mit ihrem Konzept ‚Klang – Geräusch' entschieden futuristisch präsentieren, mit einer durchgehenden Dialektik zwischen komplexen Akkorden und Cluster: *Sonata Sauvage* und *Mechanisms* zählen zu den wichtigsten Kompositionen, aber schon ab 1919 arbeitete er an den Clusters in *Firework*, in dem die pianistischen Figuren einen Wechsel von arpeggierten Clusters und normalen Arpeggios in sämtlichen Registern der Klaviatur wiederholen, unterbrochen von plötzlichen, spitzen Clustern, die die Klangwirkung von komplexen Akkorden bis zur maximalen Vibration und zur maximalen Spannung treiben.

In den kompositorischen Arbeiten von Henry Cowell finden wir bereits bei seinem ersten Stück *The Tides of Manaunaun* (1912), das er mit nur fünfzehn Jahren schuf, den systematischen Einsatz von Clusters, die nach einem präzisen Dimensionierungskriterium geordnet waren. Auch wenn dies zum Teil der Spontaneität und Unschuld der jugendlichen Kreativität entspringt, wird damit doch angedeutet, dass diese Klänge zu einem System werden. Sie finden geniale Schriftmodalitäten, sind eine Herausforderung für die Kontrolle der chaotischen Materien. Das gilt ebenso für die anderen zwei *Irish Legends*, für *Dynamic Motion* und vor allem für *Antinomy*, einem der *Five Encores to Dynamic Motion* aus dem selben Jahr, dem lautesten. Letzteres ist vielleicht jenes Stück, das bis heute dieses Kriterium zu den beeindruckendsten Ergebnissen führt. Die nächste von Cowell geschaffene Sammlung ist *Tiger* (1928), in der die Anordnung wiederholter Akkorde von Expansionen oder Reduktionen begleitet wird und sich so dem Cluster, der wie in impliziter Suspension verweilt, nähert oder sich von ihm entfernt.

Der Cluster bestimmt auf harmonische Weise einen Elastizitätsverlust des Konnexes ‚Bewegung – Stillstand', einer Relation, die auch in den sehr komplexen Harmonien auf irgendeine Art im Wahrnehmungsbereich verweilte. Anstelle eines dialektischen, harmonischen Spektrums bildet sich ein chaotisches Klangkrümel, dessen Modalitäten auf nur drei Typen reduziert sind; Typen, die Cowell als Erster differenzierte: Cluster auf weißen Tasten, Cluster auf schwarzen Tasten oder Cluster auf allen Tasten. Diese drei Modalitäten klingen sehr unterschiedlich und sind somit leicht erkennbar.

Aber das, was neben den drei Typen wirklich zählt, ist die oberste oder unterste Note der Range. In diesem Fall werden melodische



Fortunato Depero
Complesso plastico motorumorista e luminosità colorate e spruzzatori, 1915
Pianoforte Motorumorista, 1915

Einschnitte – ähnlich der *Klangfarbenmelodie* von Schönberg – umrissen, eine Melodie aus Timbres, die die Noten der eigentlichen Melodie unterstreicht. Diesbezüglich erscheint es äußerst signifikant, sich mit diesem Argument bei Kompositionen für Klavier auseinanderzusetzen; es kann einerseits in seiner durch die Perkussion erzeugten Charakteristik hervorgehoben werden, andererseits ist es aber auch ein Instrument, das von allen seinen achtundachtzig präzise gestimmten Höhen determiniert wird, auch wenn es nicht exakt und gemäß einem uniformen Temperament vorgegeben wird. In diesem Zusammenhang muss Cowell zuerkannt werden, dass er eine determinierende Relevanz für das gesamte kompositorische Panorama seiner Zeit hatte.

In *Tone-Clusters, attacks, transitions* (Die Reihe Nr. 5, 1959) nannte Mauricio Kagel sehr detailliert die Ausführungspraktik des Clusters und nahm die 1919 von Henry Cowell geschriebenen *New Musical Resources* (New York 1930, Alfred A. Knopf, Inc.) wieder auf. Beim Studieren der Theorien von Cowell erkannte Kagel richtigerweise, dass die Relationssysteme zwischen den Höhen in die Parameter Zeit, Rhythmus und Dynamik versetzt wurden. Schon 1927 hatte Ezra Pound von der Harmonie als temporäre Relation zwischen Klang und Klang gesprochen (*Treatise on Harmony*); die Emanzipation der Dissonanz, wie sie von Schönberg, Hauer und Alaleona genutzt wurde, hatte eine Verschiebung der Interessen von einer vertikalen Gestaltgebung der Akkordsysteme zu linearen Zeitsegmenten bewirkt.

Nach der *Wiener Schule* und vor allem der Aphasie von Webern und dem Gesamtstrukturalismus ist die Verwendung des Clusters ziemlich limitiert, und die Gründe dafür sind zahlreich. Zuallererst gibt es den Bezug zu komplexen harmonischen Strukturierungen nicht mehr, und dann gibt es eine breite Schicht der musikalischen Forschung, die zur metatonalen und vereinfachenden Sprache gefunden hat und fünfzig Jahre Geschichte als Ergebnis von zwingenden Wegen, denen die Utopie fehlt, annulliert. Die dialektische Klangforschung hingegen findet noch erkennbare und kaleidoskopische Effekte in der partiellen Tontraube, denn man braucht die Traube um nur wenige Noten zu kürzen, um einen partiellen Cluster zu erzeugen, und dieser hat wesentlich mehr weißes Gesamtgeräusch als alle Töne.

Diese Tatsache verifiziert die Trennung zwischen den möglichen semantischen Levels der musikalischen Materie, und zwar mit einer Bedeutsamkeit, die durch ihre sonore Darstellung ihre Entität preisgibt – so wie es zur gleichen ge-

schichtlichen Epoche auch in der Malerei erfolgte. Eigentlich ist es die Attitüde, die jene Materie produziert, die die kreative Energie enthüllt. Das daraus resultierende Werk ist eine virtuelle Fährte des Parcours, der in der Auseinandersetzung mit der Idee eines integralen Strukturalismus alle verbindenden Gewebe zu durchtrennen scheint; jene Gewebe, die die kompositorische Wissenschaft mit ihren mehr oder weniger starren Regeln vorgab. Man erkennt, dass ein räumliches Kriterium des sonoren Events, das durch die Idee, sichtbare Zeichen zu entwickeln, Ausdruck findet, der Gegenpol eines integralen Strukturalismus war; die Idee, auf Makrostrukturen überzugehen, auf syntaktische Weise einen kompositorischen Verlauf zu entwickeln, um den Aspekt der grammatikalischen Individualisierung der verwendeten Tonmaterie zu entlasten. In *Transicion II* entwickelte Kagel weitere Möglichkeiten für den Einsatz des Clusters: Er lässt einen Pianisten und einen Perkussionisten gleichzeitig auf dem gleichen Klavier spielen, mit Interventionen auf der Klaviatur, die mit anderen auf dem Saitenhalter koordiniert werden, und in seinem Werk aus dem Jahr 1959 illustrierte er sieben unterschiedliche Möglichkeiten, die Clusters zu erzeugen. Dieser wichtige Artikel ist nach Cowell die analytischste Abhandlung zur Verwendung der Tontraube, auch im Hinblick auf den temporären Verlauf, für den sich Kagel auf die Verwendung des Metronoms bezieht und hervorhebt, wie dieser Parameter in Relation zur Intensität und zur eingesetzten Klaviaturzone steht.

Apparitions (1958–1959) von György Ligeti ist eine Komposition für Orchester, die im selben Jahr wie *Quattro pezzi su una sola nota* von Giacinto Scelsi geschaffen wurde; ein Orchesterwerk, das auf die eine oder andere Art eine parallele Idee entwickelt. Kurz davor hatte Ligeti *Volumina* geschrieben – ein Orgelstück, das den Cluster in seiner Stärke aufnahm, und die syntaktische Entwicklung der Komposition basierte auf der Idee einer darstellenden Notation, einem modulierten Band im diagrammatischen Raum der Notation, die sich unterbrechen, sich wieder zusammensetzen und sich zuspitzen, das heißt, alle Möglichkeiten ausschöpfen konnte. Nicht weit davon entfernt sind *Volumina* von Ligeti und die Kompositionen von John Cage oder Earle Brown, wie *December 1952* oder das zwei Jahre später geschriebene *4 Systems*. Gemeinsamkeiten findet man in der Negation eines differenzierten harmonischen Spektrums und im systematischen Einsatz von durch Clusters ausgedrückten grafischen Stärken in modulierter Breite. In diesem Sinn ist der Cluster praktisch ‚Null Grad' der Intervallspannung, und seine maximale Ausdehnung diente zur sonoren Verstärkung einzelner Noten, die am extremen Rand des Range liegen – genauso wie es Cowell schon achtzig Jahre vorher gesehen hatte. An dieser Stelle ist auch zu unterstreichen, dass genau in dem Moment, als man an eine räumliche Verschiebung der sonoren Quellen durch immer unterschiedlichere Mittel dachte, eine interpretationsfähige Vernehmbarkeit aufkam. Der Zuhörer, der seinen Hörpunkt wechselte oder die in Bewegung stehenden Töne vernahm, sah sich gleichzeitigen Möglichkeiten gegenüber, was in ähnlicher Weise den Effekt der Tontraube wiedergibt: Es ist, als würde man von einem strukturierenden Mikroskop auf das Fernglas einer Musik übergehen, die viele ihrer bekannten Töne verliert und so zu einem Happening wird. Daran dachte schon Charles Ives, als er unterschiedliche Kapellen mit Echo-Effekten gleichzeitig spielen ließ; er wollte die bekannte Ordnung ‚Komponist – Notation – Aufführung – Hörer', wie sie bei traditionellen Konzerten in einem geschlossenen Raum gilt, umstoßen. Er schrieb ein großes unvollendetes Werk, *Universe Symphony*, das ein gewaltiges Orchester – Clusters und Chöre in großen offenen Räumen, auf Hügeln, in Tälern, auf Bergen – umschloss und somit eine Art futuristische Rekonstruktion des sonoren Universums ist. Man kann diese *Universe Symphony* mit der *Sinfonia per le sirene di fabbrica* in Zusammenhang bringen, die am 7. November 1922 in Baku zum Fünfjahresjubiläum der bolschewistischen Revolution aufgeführt wurde. Ives veranstaltete ein Fest der Volksmusik, das er zu einer neuen experimentellen Dimension brachte, und die Aufführung der Baku-Symphonie (Autor unbekannt) fand auch Neues, denn beide verfolgten die innovative Idee einer ‚Full Immersion', eines vom Ton gewogenen Ohrs, oder besser eines Ohrs, das auf den Wogen des Tons geschaukelt wird. Eine

strukturierende Antwort darauf wurde 1957 von Karl Stockhausen mit *Gruppen* für vier Orchester gegeben, die sich in einem extrem geballten sonoren Kontrapunkt verflochten und dadurch bewiesen, dass das Spiel zwischen Zahl und Kasus auch heute noch für die Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten offen ist. Ein weiteres Element ist der Einsatz der *mobilen Struktur*, ein für mehr oder weniger improvisierte Verläufe offenes Werk, die nichts anderes war, als eine Reise des Musikers auf der Notationskarte, interpretiert als Mega-Cluster. Die Interpretation dieser Werke ermöglicht ein normales Zuhören, aber das Projekt hält einige mögliche Verläufe zusammen, deren gleichzeitige Präsenz – wie Boulez sagte – für den Komponisten den Wert eines Stadtplans hat.

Die Geschichte der letzten fünfzig Jahre blickt auf viele Neuigkeiten in der Welt der Musik und der darstellenden Kunst zurück, und wenn man von Clusters spricht, muss man auch das Konzept berücksichtigen, dass sie nicht nur simultane Tontrauben auf der Klaviatur eines Klaviers sind. Vielleicht wurde ein neues synästhetisches Kriterium ins Leben gerufen, eine neue Fähigkeit, den Gesamtraum zu atmen, der die alten konzentrierten Hörmethoden oder die Achtung auf das Bild ablöste, die in ihrer Spezifität sicherlich intensiver waren. Andererseits war dies nach Jahrzehnten des Kinos und des Fernsehens vorherzusehen, in der neuen virtuellen Dimension, in der die Künste auf eine Weise verschmelzen, wie es Anfang des 20. Jahrhunderts noch Utopie war.

Die extreme Attitüde des Clusters repräsentiert einen sublimierenden Ritus, die Freisetzung einer Energie, ein Geräusch, das durch seinen Impuls zählt. Je nach seiner sich behauptenden, deformierten oder negierten Form stellt er ein Ritual der Zerstörung dar, das sich in einen präzisen Kontext einfügt, einen Repräsentationshintergrund, der von der Pression der Attitüde getrennt bleibt, einen Mechanismus zur Sublimation der Pression, die in der umschriebenen Aktion der eigentlichen Repräsentation liegt. Der Verlust der grammatischen Stilelemente und der historischen Gepflogenheiten der musikalischen Sprache findet einen syntaktischen Wert als Makroform in einem akustischen Feld, das als Metapher der Visualität auf räumliche Regeln verweist.

Das alles leitet sich ganz eindeutig aus dem Futurismus ab, aus der weit blickenden Erfahrung von Russolo, der es als Erster möglich machte, das Geräusch als sonore Materie, der ein ästhetischer Wert zuzuordnen ist, zu betrachten. Der polyphone, horizontale Gedanke beim Einsatz der *Intonarumori* führte in eine Dimension von Raum und Zeit, in der die harmonischen Merkmale der vertikalen Töne eine Konsequenz wurden.

Orchester mit den Geräuscherzeugern von Luigi Russolo dirigiert von Antonio Russolo, o. J.
In der Mitte erkennt man Luigi Russolo und Filippo Tommaso Marinetti

C. C. colla Posta — 11 DICEMBRE 1924 — N. 10

IL FUTURISMO

RIVISTA SINTETICA ILLUSTRATA

Abb. a 12 num.: Italia L. 6 - Estero L. 12 — Direttore: F. T. MARINETTI — ROMA (33) - Piazza Adriana, 30 — (Tiratura: 50.000 Copie)

PRIMO CONGRESSO FUTURISTA

LA MUSICA FUTURISTA

(MANIFESTO FUTURISTA)

I musicisti avanguardisti sono lontani dalle possibilità della musica futurista quanto i classici più remoti. Debussy, Strauss, Strawinsky, fanno della musica chiusa entro i modi delle vecchie forme. Debussy accentua l'elemento armonico, Strauss esaspera il procedimento polifonico, Strawinsky, reagendo a questi due, l'elemento ritmico. La musica futurista consiste in un nuovo rapporto tra ritmo, canto e armonia. Come canto e come ritmo la musica sorge da una ebbrezza improvvisatrice. Anche nella musica corrente, la necessità di attuarla, impone, a chi la eseguisce, di collaborare con l'autore, così che la esecuzione involge una necessaria integrazione della idea musicale. Ideale futurista: identificare l'esecutore con il creatore, portare l'improvvisazione nell'insieme orchestrale. Però l'orchestra non deve essere composta di famiglie di strumenti, ma di individui, differenti gli uni dagli altri, nel carattere, nel timbro, nella espressione. L'estemporaneità, elemento germinale della musica, concepita come la vera arte della eloquenza, libera la musica dalle forme e dai modi tradizionali.

Il jazz-band rappresenta, oggi, l'attuazione pratica, sebbene incompleta, dei nostri principî: la *individualità del canto* dei suoi strumenti, che riuniscono per la prima volta elementi sonori di differente carattere; *la persistenza dei suoi ritmi*, decisi e necessari, costituiscono la base della musica futurista. Diamo a ciascuna voce, nel canto, una individualità libera, improvvisatrice: dallo insieme non prevedibile, nei rapporti improvvisi ed inimitabili, avrà vita il nuovo canto, ricco e profondo come l'anima della folla. La musica è sopratutto movimento. I nostri ritmi devono essere decisi, insistenti, di netto disegno; ciascuno corrisponde ad un movimento fisiologico, meccanico, di precisa accentuazione, che è necessario sfondo ad ogni ideazione musicale. I ritmi incisivi abbisognano di nuovi mezzi di espressione: macchine e mezzi meccanici, che non rappresentino una inutile moltiplicazione di timbri orchestrali, ma che abbiano solo il compito di percussori ritmici. Con gli *Intonarumori* di Luigi Russolo, l'orchestra si è arricchita di nuove famiglie di strumenti e di una miniera inesauribile di timbri originalissimi. Con il rumorismo puro delle macchine, noi indichiamo le possenti armature ritmiche della musica futurista.

La musica, come armonia, è colore. Alla scala delle vibrazioni del colore, corrisponde la scala di vibrazioni dei suoni. Ma poichè la intensità delle vibrazioni visive è infinitamente superiore e la sensazione luminosa più rapida di quella auditiva, non dovranno corrispondere, come finora si è tentato di fare, i colori analoghi ai singoli suoni della melodia, ma alle fondamentali armoniche date dai pedali della dominante di ciascuna tonalità. Il colore viene così a costituire le atmosfere cromatiche del brano musicale. Liberata dalle strettoie convenzionali, la nostra musica non obbedisce che alle leggi elementari della unità insistente del ritmo ed alla persistenza delle basi armoniche, concepite come atmosfere cromatiche. La nostra creazione musicale sarà così eminentemente sintetica: aboliti gli sviluppi ritmici e le forme tradizionali, avrà la più completa libertà di forme e la massima aderenza allo stato di animo da cui sorge. La libertà per i tre elementi essenziali della musica, seppellirà il melodramma: prodotto delle più viete tradizionali formule.

La nuova rappresentazione scenica, oltre l'OPERA IN MUSICA, di cui fisseremo le leggi, consisterà nelle SINTESI VISIVE, nelle ATMOSFERE CROMATICHE e nelle VERSIONI SCENICO-PLASTICHE.

Franco Casavola.

Filippo Tommaso Martinetti
Manifest-Verkündigung der futuristischen Musik
„Il Futurismo: Rivista sintetica illustrata mensile", 1924

Gino Severini
Programma di „Musica contemporanea 2° concerto", Roma, 1937