

ANDRÉ RICARDO SIQUEIRA

**O PERCURSO COMPOSICIONAL DE GIACINTO SCELSI:
IMPROVISAÇÃO, ORIENTALISMO E ESCRITURA.**

**BELO HORIZONTE
2006**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANDRÉ RICARDO SIQUEIRA

**O PERCURSO COMPOSICIONAL DE GIACINTO SCELSI:
IMPROVISAÇÃO, ORIENTALISMO E ESCRITURA.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Música, área de concentração em Estudos das Práticas Musicais, sob a orientação da Prof^a Doutora Sandra Loureiro de Freitas Reis.

Belo Horizonte
2006

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. ^a Doutora Sandra Loureiro de Freitas Reis
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Doutor Oiliam Lanna.
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Doutor Renato de Mello.
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 22 de Fevereiro de 2006.

A DANIELE E PEDRO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

Aos meus pais, por me ensinarem que é possível romper a ordem estabelecida.

A Daniele, minha companheira, pela imensa paciência e apoio.

Ao meu filho Pedro, por me fazer, com um simples sorriso, acreditar.

À minha orientadora, Sandra Loureiro que, com sua calma e sapiência, aceitou me orientar, pessoa fundamental para a conclusão deste trabalho.

Aos doutores, Carlos Palombini, Fausto Borem, Maurício Loureiro e Sérgio Freire, por suas contribuições.

Aos amigos Fernando Kozu, Mário Loureiro e Paulo Estevão, motores indispensáveis de toda minha inquietação musical.

A Oiliam Lanna, Silvio Ferraz, Renato de Mello e Roberto Victório, pelas inúmeras contribuições, conversas e motivações, todas oferecidas sempre com muito carinho e desprendimento.

Aos professores do Curso de Música da Universidade Estadual de Londrina, aos quais devo grande parte de minhas concepções de mundo.

Aos professores, alunos e funcionários da Universidade Federal de Minas Gerais, em especial, Edilene de Oliveira, por todo o suporte oferecido.

Agradeço, de modo muito carinhoso, à Fundação Isabella Scelsi, de Roma, pela remessa de vários materiais utilizados nesta pesquisa e, de modo muito especial, ao senhor Luciano Martinis, que esteve sempre pronto a colaborar, no acesso aos raros textos de Scelsi.

A CAPES, pela bolsa concedida.

A todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para este trabalho.

“Há muito tempo atrás, na Pérsia, havia um flautista que tocava sempre a mesma nota. Depois de haver suportado, por vinte anos, com paciência e discrição, sua mulher ressaltando-lhe que todos os outros músicos utilizavam com sucesso diversos sons, ele lhe responde, um dia, que não o ignorava mas que já havia encontrado a nota certa, enquanto os outros ainda a estavam procurando.”

Rino Rossi

SIQUEIRA, André R. **O Percurso Composicional de Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura.** 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais.

RESUMO

Esta dissertação tem, como propósito, discutir a vida e a obra do compositor italiano Giacinto Scelsi, a partir da análise de seu pensamento estético e composicional, tendo por base seus textos e sua música. O desenvolvimento de sua obra passa pela absorção de conceitos orientais, culminando na escolha da improvisação como principal ferramenta composicional. Seu pensamento estético e composicional peculiar levou-nos à escolha de trabalhar sobre seus textos originais, na tentativa de que o processo analítico sobre o compositor fosse desenvolvido a partir de seu próprio discurso. Os conceitos de *escritura* em Roland Barthes e de *orientalismo* em Edward Said formam a base metodológica para as discussões referentes à ruptura do compositor com a vanguarda hegemônica do período pós-guerra. A teoria tripartite de Jean Molino, desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez, também tangencia a análise de seu procedimento composicional baseado no conceito de *medium*. Estas abordagens indicam novas possibilidades de interpretação da obra do compositor que, embora ainda pouco conhecido, torna-se uma importante referência dentro da música contemporânea.

Palavras-chave: Giacinto Scelsi, composição, improvisação, orientalismo, análise musical.

SIQUEIRA, André R. **The Compositional Path of Giacinto Scelsi: improvisation, orientalism and escritura.** 2006. Dissertation (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to discuss the life and the work of the Italian composer Giacinto Scelsi, on the grounds of an analysis of his aesthetic and compositional thinking taken from his texts and music. The development of his work can be traced starting from his appropriation of eastern philosophical concepts and culminating with the choice of improvisation as his main compositional tool. His peculiar aesthetic and compositional thinking led us to choose to work on his original texts, in the attempt to develop the analytical process of the composer directly from his own discourse. The Roland Barthes's concept of *writing* and the Edward Said's concept of *orientalism*, both form the methodological basis for the discussion on Scelsi's rupture with the postwar hegemonic forefront. The tripartite theory of Jean Molino, further extended by Jean-Jacques Nattiez, also permeates the analysis of his compositional proceeding based on the concept of *medium*. We believe that these approaches provide new possibilities of interpretation of his compositions, which, although not yet well known by the majority, constitutes an important reference within the modern (contemporaneous) music.

Keywords: Giacinto Scelsi, musical composition, musical improvisation, orientalism, musical analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Etapas de um percurso composicional.....	2
Relevância do estudo.....	4
Objetos de pesquisa.....	4
Problemas.....	5
1. GIACINTO SCELISI: COMPOSITOR CONTEMPORÂNEO	
1.1 Dados biográficos.....	9
1.2 Revisão bibliográfica.....	24
1.2.1 Dicionários.....	24
1.2.2 Textos biográficos e de análise.....	33
1.2.3 Textos referentes à música espectral.....	44
1.3 Metodologia de análise e seus fundamentos teóricos.....	46
2. IMPROVISACÃO	
2.1 Improvisação e <i>performance</i> musical.....	50
2.2 Improvisação como geradora da obra em Scelsi.....	54
2.3 A escolha da improvisação.....	59
3. ORIENTALISMO	
3.1 Orientalismo.....	74
3.2 Orientalismo e estilo musical.....	76

3.3 O orientalismo de Scelsi.....	81
4. ESCRITURA.....	98
5. CONCLUSÃO.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	112
ANEXOS.....	120
POSFÁCIO.....	131

**O Percorso Compositivo de Giacinto Scelsi:
improvisação, orientalismo e escritura.**

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da música no século XX apresenta-se como uma teia complexa e multifacetada de tendências dentro das quais, cada compositor parece ser um universo particular. A implosão dos sistemas que determinavam de certo modo a criação artística, não foi uma exclusividade da música. As ciências e a filosofia conviveram com as mesmas rupturas e partilharam as mesmas dúvidas e anseios. O pós-guerra, no caso da música, estilhaçou ainda mais uma matéria já pouco uniforme e o surgimento das tecnologias de gravação, processamento, análise e síntese do som, projetaram na consciência coletiva do fenômeno musical uma escuta e uma visão sem precedentes na história. Nesse terreno caótico todas as possibilidades surgem em estado latente.

Ocorre então, uma tentativa desesperada de “salvar” a música, neste caso, uma música específica, cuja tradição remonta ao surgimento da polifonia e que, nos períodos posteriores, teve na tradição germânica sua perpetuação. Relega-se, a partir disto, ao segundo plano outras tantas músicas quantas seriam possíveis dentro das constelações de compositores.

Não pretendemos, a partir deste estudo, fazer “justiça” aos que foram silenciados pelo cânone, mas, através de um compositor específico, e até pouco tempo desconhecido, tentaremos a talvez pretensiosa tarefa de apresentar outras formas possíveis de se vivenciar a música e o som. O que Scelsi nos mostra é que, em plena segunda metade do século XX, onde as estruturas e o racionalismo foram dominantes, foi possível realizar obras de arte a partir de um conceito praticamente esquecido, o de definir-se como intermediário, um *medium*, longe da pretensiosa exaltação do *ego*.

Sobre esta base espiritualista e orientalista, Scelsi conseguiu traçar uma linha de fuga às correntes hegemônicas, mesmo que isto tenha lhe custado alguns anos de anonimato, fato que, na realidade, ao que tudo indica, foi intencional. Sua obra despontou, na década de oitenta do século passado, como precursora de uma música processualmente avançada e conceitualmente voltada para seu elemento primordial, ou seja, a música feita a partir de sua matéria prima, o som e seu

espectro. O estudo de Scelsi sobre o som, ou melhor, seu procedimento de escuta atenta aos detalhes timbrísticos do som, projeta-se trinta anos à frente de seu tempo. Sua novidade não está só no tipo de controle sobre o material ou no modo improvisativo de criar suas obras, mas na atitude de tratar o som como um universo constitutivo de todas as possibilidades musicais latentes. O que mais chama a atenção, neste caso, é como o interesse de Scelsi pelo fenômeno sonoro em si levou-o a um completo reestabelecimento de suas relações com a composição musical e com a arte de maneira geral.

Este trabalho procura mostrar, a partir de textos escritos pelo próprio compositor, em que medida se operou sua ruptura com a vanguarda hegemônica e como ocorreu sua aproximação e seu interesse pelas filosofias orientais e o ocultismo. Gostaríamos de ter tido tempo para, de modo mais profundo, debruçar-nos sobre suas partituras e verificar, mais detalhadamente, nossas suposições sobre como o procedimento composicional, baseado na improvisação, interferiu na feitura das obras.

Lembramos também que, apesar de Scelsi ser conhecido como o “homem da nota repetida”, sua obra não se faz somente de sons reiterados, mas também de belíssimas melodias (no sentido tradicional), as quais remetem ao tempo encantatório e aos fluxos não mensuráveis dos mantras. A partir de sua busca espiritual, analisaremos sua obra. Mesmo sendo possível encontrar padrões de repetições e sons reiterados, esquemas numéricos e citações, o que procuramos deixar transparecer aqui, é a atitude criadora de Scelsi ao não se considerar um compositor, mas sim um intermediário entre dois mundos.

Etapas de um percurso composicional

O compositor italiano Giacinto Scelsi (1905–1988) tornou-se um caso particular dentro da música contemporânea. Até a metade do século, utilizou vários sistemas composicionais sendo que, ao final dos anos quarenta, já havia composto dezenas de obras baseadas no atonalismo livre, no dodecafonismo e nos procedimentos estilísticos de Scriabin e do futurismo. Depois de permanecer oculto por

aproximadamente trinta anos, foi "redescoberto", no final da década de 70, por um grupo de compositores que o tiveram como inspiração para uma nova escola composicional: o espectralismo.¹

Após um colapso mental sofrido na década de 40, ocorreu uma ruptura em sua vida e, conseqüentemente, em sua obra, apresentou-se uma completa reformulação de seus procedimentos composicionais, que passaram a ser baseados na escuta detalhada do som, provável reflexo de seu profundo interesse por filosofias orientais e práticas meditativas. Esta nova postura conduziu-o a uma subversão do conceito de composição como é comumente entendido. Sua tarefa não seria simplesmente a de "*componere*", ou seja, de juntar partes, mas de se transformar em um veículo, um meio para manifestações extrasensoriais que, segundo ele, atravessam o verdadeiro artista no momento da criação.

Relacionada a esta crise e ao conceito de *medium*, exposto acima, está talvez a maior ruptura causada por Scelsi: o mergulho no interior do som, através da reiteração exaustiva de uma mesma nota, desenvolvida composicionalmente pela escuta atenta de detalhes da série harmônica² e a improvisação, vista como o único meio possível de captar a força cósmica que atravessa o homem, no instante da criação artística.

As obras produzidas após os anos cinquenta surgiram a partir de improvisações gravadas em fita magnética e transcritas, posteriormente, por uma equipe de músicos. Analisaremos este procedimento à luz do conceito de escritura, desenvolvido por Roland BARTHES (2004).³ Estas improvisações são acompanhadas de um discurso de supressão do *ego*, no qual Scelsi se considera um simples intermediário entre dois mundos, um receptor. Este discurso também

¹ Sobre música espectral, ver: CASTANET (1989), ANDERSON (2000), FINEBERG (1999).

² Para Silvio Ferraz: "Suas obras são construídas a partir de repetição de uma nota, um *cluster*, um grupo de notas, sempre bastante limitado, que deixa a cada repetição transvasar suas diferenças: Scelsi trabalha como um entalhador de detalhes espectrais do material repetido. E, com isto, cada repetição revela o objeto reiterado, mas também uma série de outros objetos que estavam escondidos na leitura que o compositor faz de seu ponto de partida" (FERRAZ, 1998, p. 77).

³ A data de publicação do original francês é: 1953.

será comentado a partir do conceito de orientalismo desenvolvido por Edward SAID (1990).

Tendo sido também um tipo *sui generis* de orientalista, Scelsi traduz em seu percurso composicional a busca poética pela música oculta dentro do próprio som, onde os conceitos de forma, estrutura e organização sucumbem ao conceito de energia do som, “força cósmica do som”, nas palavras do próprio Scelsi: “é somente o som que conta, mais do que sua organização” (SCELSI, 1993).

Relevância do estudo

Esta pesquisa se desenvolve no âmbito da hermenêutica, onde os textos de Giacinto Scelsi serão analisados com o objetivo de uma melhor compreensão de sua obra musical. Não existe no Brasil nenhuma publicação de caráter monográfico relativa ao compositor, ainda pouco conhecido, mesmo dentro das Universidades e dos círculos da música contemporânea. Com este trabalho, pretende-se facilitar o acesso aos escritos de Scelsi que, além de raros, ainda não foram traduzidos para o português.

Objetos de pesquisa

A pesquisa tem como base, os textos originais de Scelsi, subdivididos em três diferentes categorias:

Textos poéticos: Scelsi escreveu ao todo seis livros de poesia: *Extraits de son journal* (Roma–Veneza, 1928), *Le poids net* (Paris, 1949), *La conscience aiguë* (Paris, 1962), *L’homme aux chapeaux* (Roma–Veneza, 1985), *Cercles* (Roma–Veneza, 1986), e *Octologo* (Roma–Veneza, 1987).

Textos de estética: São os textos enfocados de modo mais direto nesta pesquisa. Nestes textos, Scelsi explica seus procedimentos composicionais, justificando a escolha da improvisação como geradora da maior parte de sua obra e explicando sua preocupação com minúcias internas do som. Alguns destes textos se encontram publicados como livros: *Art et connaissance* (Roma–Veneza, 1953–54), *Son et musique* (Roma–Veneza, 1953–54), *Évolution de l’harmonie* (Roma, 1992), *Évolution*

du rythme (Roma, 1992). Outros como *Sens de la musique (prima stesura, 1991)*, *La forza cosmica del suono* (1993), *Due considerazioni sulla creazione artistica* (1994), *Osservazioni sulla composizione* (2001), fazem parte das publicações da revista *i suoni, le onde...*, da Fundação Isabella Scelsi de Roma.

Textos autobiográficos: O livro de maior conteúdo autobiográfico de Scelsi será publicado na íntegra, segundo informações da Fundação Isabella Scelsi, no ano de 2006. Trata-se de *Il sogno 101 – I parte*, do qual vários excertos figuram nesta dissertação. O livro, *Il sogno 101 – II parte, il ritorno* (Roma–Veneza, 1982), é de difícil classificação, já que envolve características de depoimento pessoal, com forte conteúdo existencialista. Ambos os livros foram registrados pelo autor em fita magnética e depois transcritos.

Problemas

Ao romper o conceito de composição como é tradicionalmente conhecido, Scelsi abre uma fissura na história da música, na qual o papel de criador fica subjugado a manifestações que, por não serem de ordem material, não podem ser mensuradas nem cristalizadas como um procedimento composicional fechado. Esta ruptura é baseada em dois pontos principais: o **orientalismo**, que serve de base e justificativa para toda a sua produção madura e a **improvisação**.

Muitos compositores se utilizam ou utilizaram da improvisação para criar suas obras. Podemos citar, como exemplo, Igor Stravinsky que, após a manipulação de elementos ao piano, desenvolvia suas composições. A improvisação é, neste caso, geradora dos primeiros motivos, da matéria prima da composição.

Um compositor improvisa sem direção da mesma maneira como um animal escava o terreno. Ambos vão escavando porque cedem à compulsão de procurar coisas. Que necessidade do compositor é atendida por essa investigação? A das regras que ele carrega como um penitente? Não: ele está em busca de seu prazer. Ele procura uma satisfação sabendo perfeitamente que não a encontrará se não brigar por ela (STRAVINSKY, 1996, p. 57, tradução de L. P. Horta).

Na música popular, a improvisação também é um fato corriqueiro. No Jazz, no Choro, e em músicas de culturas não ocidentais como aquelas dos hindus, árabes e balineses, a habilidade do músico é avaliada pela sua capacidade de improvisar. Há ainda a obra aberta (ECO, 1971) onde a improvisação é função do intérprete, ao reorganizar o material previamente composto.

No caso da música de Scelsi, suas improvisações também serviram de base para a construção de sua obra. Seu procedimento composicional gerava a necessidade de uma recriação, não através do desenvolvimento motivico da idéia primeira, mas da transposição material da fita magnética para a partitura. Em algumas obras, a improvisação foi fielmente transcrita, como no caso das peças para instrumentos *solo*, em outras, foram arranjadas e orquestradas posteriormente por uma equipe de músicos que, trabalhando sob a direção de Scelsi, criavam as partituras de acordo com a intenção do compositor. Esta prática rompe com aspectos não só da composição musical, como também da improvisação. A composição, neste caso, não é realizada fora do tempo⁴, como na tradição composicional do ocidente, na qual o compositor ordena, arranja os elementos, desvinculado do processo temporal de escuta da obra.

A improvisação, tradicionalmente vinculada à *performance*, através de padrões e do fator de risco, presente nas escolhas ocorrentes no tempo, não é permitida ao intérprete na maior parte da música de Scelsi, pois suas partituras são fechadas, determinadas, não possibilitando improvisos em sua execução.

Breve esboço dos capítulos:

Estas serão as questões trabalhadas a partir dos textos do compositor: a escolha da improvisação como geradora da obra e como esta se fundamenta na idéia de orientalismo. O trabalho será dividido em quatro capítulos:

⁴ “Fora do tempo” refere-se às categorias temporais de Iannis Xenakis: *hors-temps*, *en temps*, e *temporelles*. Segundo Silvio Ferraz, “essa idéia é apresentada a partir da noção de que são possíveis três tipos de abordagem composicional e, conseqüentemente, da escuta: arquiteturas *hors-temps*, arquiteturas ‘temporais’, e arquiteturas *en-temps*. A primeira é a que pensa a simultaneidade dos conjuntos de possibilidades assim que um sistema é determinado; a segunda diz respeito à

No capítulo I, serão enfocadas as características biográficas do compositor. Sendo desenvolvido de modo cronológico, serão ressaltadas as memórias da infância de Giacinto Scelsi, no castelo da família, em Valva. Sua origem aristocrática se deixará transparecer por toda sua carreira, junto ao seu título de conde e seu acesso aos círculos artísticos mais importantes da primeira metade do século XX.

As memórias de Scelsi encontram-se em textos destacados, ainda não publicados em forma de livro. A análise de seu discurso passa, necessariamente, pela consideração de sua posição social que, apesar de todo o seu desprendimento, não deixará de marcar sua produção. Deste modo, uma equipe de músicos, especializados nas transcrições de suas partituras, necessariamente devia se pontuar por um gasto financeiro considerável. Portanto, mesmo se desvinculando do ambiente mundano ao qual pertencia, e se tornando um “eremita”, após os anos cinqüenta, Scelsi, em momento algum, despreza o ritual das salas de concerto. Seu discurso atravessa um terreno fictício, no qual realiza uma opção consciente pelo tipo de escritura presente em sua música. Isto justifica o fato de que o compositor nunca esteve totalmente fora dos círculos da vanguarda, ainda que tenha sido encapsulado dentro da própria vanguarda hegemônica.

A análise de parte da bibliografia existente revela que uma biografia oficial do compositor é uma tarefa impraticável, pois, muitos dados importantes sobre sua vida não podem ser definidos com precisão e muitas obras, que figuram em dicionários e livros sobre a história da música no século XX, apresentam problemas quanto aos nomes e datas de suas composições, do mesmo modo como, muitas vezes, omitem ou ignoram conceitos importantes para a compreensão da música de Scelsi.

No capítulo II, trataremos da improvisação. Poderíamos dizer que a improvisação, em Scelsi, possui um caráter sistemático, no sentido de que funciona como um arcabouço técnico na feitura das obras. Para Scelsi, a improvisação era uma ferramenta composicional de importante valor, na medida em que a criação de sua música não passava necessariamente pelo filtro do intelecto e, muito menos, da

ocorrência real do evento; a terceira põe no tempo os elementos fora do tempo da primeira" (FERRAZ, 1998, p. 77–78).

escrita. Não lhe era possível uma apreensão do fenômeno musical de outra maneira que não a do procedimento improvisativo.

O capítulo III tem, como objetivo, discutir a influência oriental sobre a obra de Scelsi, o tipo de filosofia pela qual o compositor foi influenciado e de que modo baseou nestas filosofias seus procedimentos composicionais. Veremos que esta atitude “orientalista” tem raízes na cosmo-visão ocidental. O orientalismo de Scelsi, porém, é muito bem disfarçado por sua prática meditativa e sua idéia de supressão do *ego*. Porém, sua música, com todas as preocupações acústicas a ela subjacentes, dificilmente poderia ter surgido no Oriente. Suas preocupações com a vida interna do som aproximam-no de compositores cujas pesquisas seguiam seus mesmos pressupostos de “liberação do som”, das amarras formais que, durante séculos, caracterizaram a música do Ocidente.

No quarto e último capítulo, trataremos do conceito de *grau zero da escritura*, ou, *grau zero da escrita*, como foi abordado por BARTHES (2004). A aproximação realizada, a partir de Scelsi, tenta mostrar como a negação do artesanato do estilo se traduz em uma nova escritura. A relação com modos de criação, encontrados na antigüidade grega clássica e nas formas de escrita musical da igreja medieval, insere Scelsi, mesmo que anacronicamente, na história da arte ocidental. A descoberta, por Scelsi, de uma escritura nova, justifica-se na fuga das correntes racionalistas, as quais só lhe foi possível subverter, devido à crise que nele se instaurou, durante a segunda guerra mundial, e que não deixou outra solução ao compositor, senão a de transformar-se em um *medium*, negando a escrita e criando suas obras mais importantes, a partir da transcrição de seus improvisos. Scelsi possui, portanto, uma raiz fincada na tradicional igreja romana: podemos considerá-lo uma espécie de papa Gregório Magno, dos tempos modernos.

Em anexo, traremos dois textos originais do compositor. A tradução foi realizada com o objetivo de facilitar o acesso às idéias estéticas de Scelsi. Os textos traduzidos, *Sens de la Musique* (1985) e *Sens de la Musique (prima stesura, 1991)*, foram escolhidos por conterem uma síntese do pensamento estético e composicional de Scelsi, e por serem de fundamental importância para um primeiro contato com as idéias do compositor.

CAPÍTULO 1

1. GIACINTO SCELSEI, COMPOSITOR CONTEMPORÂNEO.

1.1. DADOS BIOGRÁFICOS.

Ao iniciarmos a biografia de Giacinto Scelsi, deparamo-nos com alguns obstáculos. Os dados sobre sua vida estão repletos de anacronismo e as fontes de referência acham-se espalhadas entre artigos de comentadores e alguns textos de sua autoria, muitos dos quais pertencentes a volumes mais amplos, ainda não publicados. Deste modo, ainda nos falta uma visão completa de seus escritos, principalmente os de caráter autobiográfico, como é o caso de *Il sogno 101 - prima parte*,⁵ ainda não editado em sua totalidade. Contendo fatos importantes sobre a vida do compositor, alguns excertos foram publicados pela revista *i suoni, le onde...*, da Fundação Isabella Scelsi, sediada em Roma e constituem a principal fonte deste capítulo.

Giacinto Francesco Maria Scelsi nasceu em La Spezia, região da Ligúria, Noroeste da Itália, no dia 08 de Janeiro de 1905, às 11:00 horas. De origem aristocrática, passou grande parte de sua infância no castelo medieval da família em Valva, província de Salerno, região Sudoeste. Proveniente de uma família siciliana, o avô de Giacinto Scelsi teve um papel importante na unificação da Itália, durante o século dezenove e seu pai, Guido, na época de seu nascimento, era Tenente da Marinha⁶. Sua mãe, Marquesa Giovanna⁷ d'Ayala Valva, era de Taranto, mas residia no castelo de Valva, na Irpínia. Scelsi, junto com sua irmã mais nova, Isabella, passava

⁵ Segundo informações da Fundação Isabella Scelsi, o livro *Il sogno 101 – prima parte*, oriundo de gravações realizadas em 1973, será publicado em 2006, como parte das comemorações dos cem anos de nascimento do compositor.

⁶ A seguinte nota ilustra a atividade do pai de Giacinto Scelsi, na marinha italiana, onde era responsável pelo teste de novas aeronaves dirigíveis: "20 de outubro de 1909: O tenente da marinha Guido Scelsi, completou um vôo sobre Roma com o dirigível n. 1-Bis, preparado em *Vigna di Valle* com a participação dos oficiais da brigada militar especialista. No dia seguinte, foi feito um vôo sobre *Civitavecchia, Porto S. Stefano e Isolda del Giglio*. Em 31 de outubro, Scelsi completará um vôo, sem escalas, de *Vigna di Valle à Napoli* e retorno" (RANOCCHIA, 2005, tradução de A.Siqueira).

⁷ Genealogia de Giacinto Scelsi: a partir de sua mãe, **Giovanna Enrichetta** (**Napoli* 29-3-1875 + Roma 25-4-1969), Nobre dos Marqueses de Valva. Casou-se com o Almirante Guido Scelsi, em Roma, em 2-4-1904. **Giacinto Scelsi d'Ayala Valva** (assume o sobrenome por expressa vontade da mãe, via decreto do *Guardasigilli* de 20-7-1951). (**La Spezia* 8-1-1905 + Roma 9-8-1988), célebre

muitos meses por ano no castelo, onde recebeu uma educação condizente com sua infância aristocrática: aulas de latim, de esgrima e xadrez.

Passei, assim, grande parte de minha infância, até os onze ou doze anos: muitos meses, talvez mais de seis por ano naquele castelo de Valva com minha irmã, alguns anos mais nova que eu, com minha mãe, meu avô e freqüentemente com o irmão dele: o tio Pietro.

As crianças do lugarejo vinham ao castelo brincar comigo e, naturalmente, se brincava de guerra. O parque era muito grande: de um lado se erguia o castelo, depois, mais acima, uma torre que constituía para nós um outro castelo: aquele dos inimigos.[...] Resumindo, era bastante divertido. Eu era naturalmente o general que comandava uma parte, depois nomeava outro general para o grupo adversário e assim fazíamos uma verdadeira guerra, que durava horas (SCELSI, 2005 p. 3, tradução de A. Siqueira).⁸

As primeiras manifestações musicais de Scelsi deram-se quando era ainda bem jovem, na idade de três a quatro anos. No castelo de Valva, havia um velho piano, no qual o pequeno Scelsi gostava de passar as horas brincando, e por que não dizer "improvisando"? O que se tornaria posteriormente uma característica fundamental de seu processo composicional parece ter sido enraizado em sua memória, durante a infância.

No castelo tinha um pequeno piano e eu freqüentemente me sentava a preludiar...assim...sem saber aquilo que fazia: com certeza não eram exercícios pianísticos. Tocava-o e nem minha mãe, nem as governantas se importavam, pelo contrário, ficavam contentes mas por outra razão: é que quando eu estava ao piano elas aproveitavam para pentear meus cabelos (possuía-os longos até os ombros, encaracolados e ficaram muito tempo assim, cortaram-no somente quando comecei a me vestir como homenzinho). E eu detestava que me tocassem na cabeça e de fato ainda detesto, por exemplo, nunca me deixo tocar por nenhum barbeiro: eu mesmo corto meu cabelo, e tenho sempre feito assim. Detesto sentir mãos sobre minha cabeça e

compositor de vanguarda (Giacinto Scelsi). Autor principalmente de obras orquestrais, de câmara e para piano (SHAMA, 2003, tradução de A. Siqueira).

⁸ Este texto pertence ao original *Il sogno 101 - prima parte* gravado em 1973 ainda não publicado na íntegra, esta citação se encontra entre as páginas 405 à 416 do datiloscrito original. *"Trascorsi così gran parte della mia fanciullezza, fino all'età di undici, dodice anni: molti mesi, forse più di sei ogni anno in quel castello di Valva con mia sorella, di alcuni anni più piccola di me, con mia madre, il nonno e spesso anche con suo fratello: lo zio Pietro. I ragazzi del paese venivano al castello per giocare con me e, naturalmente, si giocava alla guerra. Il parco era molto vasto: da una parte se ergeva il castello, poi, molto più in sù, una torre che costituiva per noi l'altro castello: quello dei nemici. [...] Insomma, era abbastanza divertente. Io, naturalmente, era il generale in capo di una parte; poi nominavo l'altro generale per la schiera avversaria e così facevamo una vera guerra che durava ore"* (SCELSI, 2005 p. 3).

desde criança não suportava que me penteassem. Porém, enquanto estava ao piano tornava-me indiferente a qualquer coisa que me fizessem – onde estava, o que pensava – se eu pensava em algo, ou não: tocava e escutava os sons que saíam de minhas mãos. E elas aproveitavam daquele meu momento de passividade para pentear meus cabelos, para escovar-me a cabeça⁹ (SCELSI, 2005, p. 6, tradução de A. Siqueira).



(Vista lateral do castelo de Valva)¹⁰

Posteriormente, sua família mudou-se definitivamente para Roma, onde Scelsi iniciou sua educação musical formal, através de aulas particulares com o maestro Giacinto Sallustio. Frequentou também a casa de Ottorino Respighi, onde era arrebatado pelas conversas com Elsa San Giacomo, compositora e pianista, esposa

⁹ Idem nota 8. *"Nel castello vi era un piccolo pianoforte e io mi sedevo spesso a preludere...così...senza sapere quello che facevo: certo non erano esercizi pianistici. Suonavo e né mia madre né le governanti vi davano alcun peso; anzi erano contente ma per altre ragioni tutti loro, e cioè che quando io stavo lì al pianoforte loro approfittavano per pettinarmi i capelli (che avevo lunghi fin sulle spalle a boccoli, e che rimasero a lungo così; me li tagliarono soltanto incominciai a vestirmi da maschietto). Ed io detestavo farmi toccare la testa e difatti ancora adesso, per esempio, non me faccio toccare mai da nessun barbieri: mi taglio i capelli da me, e ho sempre fatto così. Detesto sentirmi le mani sulla testa e già da bambino non sopportavo che mi pettinassero. Mentre invece quando stavo al pianoforte, diventavo indifferente a quel che mi facevano – chissà dov'ero, chissà cosa pensavo – se pensavo a qualcosa, oppure no: suonavo e ascoltavo i suoni che uscivano delle mie mani. E loro approfittavano di quel mio momento di passività per pettinarmi, per spazzolarmi la testa"* (SCELSI, 2005, p. 6).

¹⁰ Imagem retirada do website da *Fondazione Isabella Scelsi*.

de Respighi¹¹. Nos anos vinte, começou a participar do círculo artístico, travando amizade com grandes nomes como Jean Cocteau, Norman Douglas, Mimi Franchetti, Virginia Wolf, dentre outros, que o iniciaram nos movimentos artísticos internacionais da época. Neste período, Scelsi realizou inúmeras viagens ao exterior, principalmente para a França e Suíça. Porém, a mais importante viagem desta época foi para o Egito, no ano de 1929,¹² como hóspede de sua irmã Isabella, que havia se casado com um egípcio de origem síria, o conde Patrice de Zogheb.

Nesta viagem, "(...) ao invés da vida luxuosa que conduzia a comunidade cosmopolita daqueles anos, preferiu realizar experiências pessoais e se interessar pelos aspectos mais secretos da variada cultura, ainda presente, naquela terra milenar" (MARTINIS, 2003, p. 9, tradução de A. Siqueira).

Por sorte –além de tudo isto– encontrei um personagem realmente importante: um primo do Rei Fuhad, o príncipe Haidah Fasil, um literato, um homem cultíssimo que havia traduzido o Alcorão para o francês, e que para mim fora uma das traduções mais belas já feitas do texto sagrado muçulmano.

O príncipe mostrou-me também os conventos Coptas do deserto aos quais era vetado, ordinariamente, o ingresso; alguns destes conventos eram ainda habitados e havia coisas muito interessantes do ponto de vista histórico, assim como das cerimônias e da música religiosa. Acompanhou-me, além disso, para ver os Dervises – aqueles verdadeiros, não os que se exibem aos turistas – e devo dizer que fiquei muito impressionado com a cerimônia na qual os Dervises giravam, giravam com muita velocidade sobre eles próprios, com saias que se erguiam horizontalmente devido à força centrífuga, evidentemente muito envolvidos em um tipo de estupor místico, de êxtase, provocado mais ou menos por estas evoluções circulares, ou talvez ainda por algo mais: não sei. Certo é que considero uma verdadeira sorte poder ter assistido àquela dança ritual....

E naturalmente me falou também do Sufismo – que eu conhecia vagamente – e do esplendor de seus textos místicos, além de poéticos, seres grandes, verdadeiramente grandes. Falou-me também do *Dikir*, desta espécie de *Yoga* maometano, muçulmano,

¹¹ Há menção às aulas com Alfredo Casella (1883–1947), no verbete do *Grove Dictionary* de 1954.

¹² Existe uma pequena divergência entre os dados da biografia de Scelsi no *website* da Fundação Isabella Scelsi, e o artigo *Il "Distacco dalla terra"*, de Luciano Martinis, publicado na revista *i suoni, le onde...* n. 10, do primeiro semestre de 2004. Na biografia, a viagem data de 1927 e no artigo, 1929.

um tipo de *Mantra-Yoga*... (SCELSI in: MARTINIS, 2003, p. 9, tradução de A. Siqueira).¹³

Luciano Martinis segue relatando a continuidade da viagem que, ao que tudo indica, exerceu grande influência sobre Scelsi, em toda sua produção iniciada a partir deste ano. Sendo assim, a idéia orientalista já se faz presente, através de seu interesse pelo esoterismo e pelas culturas orientais. Este interesse parece derivar de sua própria condição pátria, do imaginário alimentado pela conquista e ocupação de territórios localizados além das fronteiras de seu país.

E sua viagem prosseguiu por todo o Oriente, atravessou o canal de Suez, em um barco a remo, visitou a Terra Santa da Palestina, o Santo Sepulcro, o Muro das Lamentações, o Monte Tabor, o Monte Carmelo, o lago de Tiberíades, onde teve uma curiosa experiência de embriaguez.

Da noite passada no Monte das Oliveiras, relatou uma impressão tão profunda que nunca mais voltou a comentá-la, atribuindo a este fato, valor iniciático.

Passou pela Síria, Turquia e, finalmente, visitou a Grécia.

Pode-se considerar esta viagem como o início do progressivo distanciamento da vida que levava até aquele momento e a escolha definitiva de dedicar-se à composição musical; e, de fato, é deste mesmo ano sua primeira obra, *Chemin du coeur*¹⁴ (MARTINIS, 2004, p. 9, tradução de A. Siqueira).

¹³ Este texto foi retirado de *Il sogno 101 – prima parte*, ainda não publicado na íntegra. "Per fortuna – oltre a tutto questo – incontrai un personaggio veramente importante: un cugino di Re Fuhad, il principe Haidah Fasil, un letterato, un uomo coltissimo che aveva tradotto in francese il Corano, una delle più belle traduzioni, pare, che mai siano state fatte del sacro testo musulmano. Il principe mi fece vedere anche i conventi copti del deserto dei quali ordinariamente era vietato l'ingresso; alcuni di questi conventi erano ancora abitati e vi erano cose assai interessanti dal punto di vista storico e anche da quello delle cerimonie e della musica religiosa. Mi accompagnò inoltre a vedere i Dervisci – quelli veri, non quelli che si esibiscono per i turisti – e debbo dire che rimasi molto impressionato dalla cerimonia nel corso della quale i Dervisci giravano, giravano vorticosamente su se stessi, con le sottane che si sollevavano orizzontalmente per la forza centrifuga, evidentemente in preda ad una sorta di stupore mistico, di estasi, più o meno provocata da queste evoluzioni circolari – e forse anche da altro: non so. Certo si è che considero una vera fortuna aver potuto assistere a quella danza rituale. [...] E naturalmente mi parlò anche del Sufismo – che io conoscevo solo vagamente – e dello splendore dei loro testi mistici, oltreché poetici: grandi esseri, veramente grandi. E mi parlò anche del Dikir, di questa specie di Yoga maometano, mussulmano, una sorta di Mantra-Yoga..." (SCELSI in: MARTINIS, 2003, p. 9).

¹⁴ Para violino e piano, segundo Todd McComb, não existem gravações desta obra (McComb, 2000).

Sua primeira obra de projeção internacional foi *Rotativa*,¹⁵ poema sinfônico para três pianos, sopros e percussão, executada na sala *Pleyel*, em Paris, sob a regência de Pierre Monteux, em 1930. "Apesar da insatisfação do jovem compositor, muito rigoroso no resguardo da própria obra, a execução de *Rotativa* atraiu para ele a atenção da crítica e do mundo musical" (MARTINIS, 2000, tradução de A. Siqueira).

Nos anos trinta, Scelsi teve uma interessante atividade criativa, apesar de problemas com a saúde, de períodos boêmios e constantes viagens ao exterior. Vários intérpretes de destaque no mundo musical italiano interessavam-se por sua música e, em 1937, organizou às suas próprias custas uma série de quatro concertos de música contemporânea, em Roma, com a colaboração de Goffredo Petrassi.¹⁶ Foram executadas obras de compositores ainda desconhecidos na Itália, entre eles: Kodaly, Hindemith, Schoenberg, Stravinsky, Schostakovitch e Prokofief. Estes concertos, porém, tiveram vida breve: o início da vigência da lei racial, na Itália, proibiu a execução de obras de compositores judeus, fato que Scelsi não aceitou, forçando-o a um gradual distanciamento de seu país.



(Página inicial de *Rotativa*)¹⁷

¹⁵ De 1929. *Poema sinfônico*. Para 3 pianos, metais, e percussão. Existe uma versão para dois pianos e percussão, datada de 1944–45. Duração: 6 minutos.

¹⁶ Goffredo Petrassi, compositor e maestro italiano, nascido em 1904 (Latina) e falecido em 2003 (Roma).

¹⁷ Idem, nota 10.

Data desta época o interesse de Scelsi pela teoria de Rudolf Steiner,¹⁸ pela Teosofia,¹⁹ bem como pelo curioso grupo do *Monte Verità*.²⁰ Neste período, surge também o contato com o sistema composicional de Scriabin e o dodecafonismo, respectivamente aprendidos com Egon Koehler²¹, em Genebra, e Walter Klein, em Viena.

Alguns comentários de Scelsi sobre Koehler e Klein revelam as orientações estéticas de cada um deles e como estas o afetaram. Neste primeiro excerto, é colocada sua relação com a obra de Scriabin, através de Koehler e seu desinteresse pelos compositores que ensinavam na Itália, na década de 30.

Koehler foi seguidor de Scriabin, assim como Sallustio foi de Debussy. Mas (ele seguiu) Scriabin não (somente) como um músico, mas também pelas concepções que Scriabin tinha do mundo, da filosofia e, particularmente, da Teosofia. Parecia inacreditável, para ele, ter um pupilo como eu em Genebra, especialmente porque também tenho grande admiração por Scriabin, que representa o oposto da extrovertida e, muitas vezes, provinciana estética de Respighi e do neoclassicismo de Casella.

Como Pizzetti e Malipiero, sua música não esteve em posição de ter qualquer influência duradoura, infelizmente, sobre seus alunos.²² Este era o quarteto que então ensinava na Itália, em absoluto não era o que eu estava procurando.

Com Koehler eu falei principalmente de música, particularmente da teoria, em parte atribuída a Goethe e Steiner, da pré-existência de

¹⁸ Steiner é o criador da Antroposofia, método de conhecimento que aborda o ser humano em seus níveis físico, vital, anímico e espiritual, e mostra como essas naturezas, absolutamente distintas entre si, atuam em constante inter-relação.

¹⁹ Estabelecida, em 1875, com a fundação, em Nova Iorque, da Sociedade Teosófica, a Teosofia se apresenta como uma “sabedoria dos deuses”, “sabedoria universal” ou “ética divina”. Tem o objetivo declarado de investigar cientificamente fenômenos ditos “espiritistas” e prega: a fraternidade humana, sem distinção de raça, cor, religião ou condição social; o estudo de religiões antigas do mundo para fins de comparação e a compilação de uma moral universal; o estudo e desenvolvimento dos poderes divinos latentes no homem. Em 1921, a Sociedade Teosófica contava 40.572 membros espalhados por 35 Sociedades Nacionais, dos quais 7.092 haviam ingressado naquele ano (vide BLAVATSKY, 1892).

²⁰ Comunidade fundada no final do século XIX em Ascona, Suíça, pelo casal alemão Henri Oedenkoven e Ida Hofmann, que procuravam um terreno fértil para implantar uma cooperativa vegetariana individualista.

²¹ Segundo Gregory Natan Reish, Koehler foi quem introduziu Scelsi na Antroposofia e na Teosofia (REISH, 2001, p. 5).

²² Ottorino Respighi (1879–1936), Alfredo Casella (1883–1947), Ildebrando Pizzetti (1880–1968) e Gian Francesco Malipiero (1882–1973) são todos membros da *generazione dell’ottanta*, assim chamada pelo fato de terem nascido por volta de 1880.

sons e cores, que podem se manifestar sob certas condições, mas não são causadas por estas. Uma teoria metafísica, certamente, mas fascinante²³ (SCELSI in MARTINIS, 1992, p. 9, citado por REISH, 2001, p. 5, tradução de A. Siqueira).

Scelsi aprendeu as técnicas do sistema dodecafônico com Walter Klein, um discípulo de Schoenberg, "Existem varias citações na bibliografia, indicando que Scelsi estudou com Klein, em 1935 'e' 1936, mas Luciano Martinis, que foi próximo de Scelsi, ressalta que foi em 1935 'ou' 1936. Scelsi lhe contou que o período de estudo foi somente de três dias" (REISH, 2001, p. 5, tradução de A. Siqueira).

Eu até mesmo estive em Viena para estudar o dodecafonismo com Walter Klein, que era um dos alunos de Schoenberg. Fiz isso e depois fiquei doente. Claro. É a consequência normal. Quando alguém consegue permanecer horas ao piano, sem saber o que faz, mas ainda assim fazendo algo, é porque ele é animado por uma força fora do comum que o atravessa. Mas se você a impede pensando em um contraponto ou em uma resolução de sétima não se chega a nada. Eu pensava demais. Desde aquele momento, não pensei mais. Toda minha música e minha poesia foram feitas sem pensar (SCELSI in MARTINIS, 1993, p. 9, tradução de A. Siqueira).²⁴

Quando a Itália entrou na guerra, em 1940, Scelsi estava na Suíça e lá permaneceu até o final do conflito. Casou-se com Dorothy Kate Ramsden, uma parente da família real britânica e, apesar da dificuldade, durante os anos de guerra, teve uma profícua atividade como compositor e poeta, desenvolvendo, neste período, o início da base teórica de seus futuros trabalhos. Ajudou vários amigos, perseguidos pelo nazismo, a encontrar refúgio: um deles, Pierre-Jean Jouve,²⁵ conseguiu escapar de Paris ocupada, graças a um golpe, o de que sua esposa necessitava de cuidados psiquiátricos que somente a esposa do embaixador chinês, em Genebra, poderia providenciar (FREEMAN, 1991, p. 9).

²³ Este excerto foi traduzido do inglês, da tese de Gregory N. Reish (REISH, 2001). O original italiano se encontra no texto de Luciano Martinis, *Art de musique*, em: *i suoni, le onde...*, revista da Fundação Isabella Scelsi n. 3 (1992, p. 9) e se trata de mais um trecho de *Il sogno - 101 – prima parte*.

²⁴ "J'ai même été à Vienne étudier la dodécaphonie avec Walter Klein, qui était l'un élève de Schoenberg. J'ai fait ça et plus je suis devenu malade. Bien sûr. C'est la conséquence normale. Lorsque quelqu'un peut rester des heures au piano sans savoir ce qu'il fait, mais en faisant quand même quelque chose, c'est qu'il est animé d'une force hors du commun, qui passe à travers lui. Mais si vous la bloquez cela en songeant à un contrepoint ou à une résolution de septième, on n'arrive à rien. Je pensais trop. Depuis ce moment-là, je n'ai plus pensé du tout. Tout ma musique et ma poésie ont été sans penser" (SCELSI in MARTINIS, 1993, p. 9).

²⁵ Poeta francês nascido em 1887 e falecido em 1976, fortemente influenciado pela psicanálise, sua poesia carrega forte conteúdo espiritualista. <www.pierdelune.com/jouve.htm>

Durante seu refúgio na Suíça, foram executados o Trio para cordas²⁶, dirigido por Edmond Appia e várias peças para piano, executadas por Nikita Magaloff. Ao final do conflito, retornou à Itália, estabelecendo-se em Roma, onde viviam também sua mãe, seu pai e sua irmã Isabella. Scelsi retorna da Suíça, com uma forte crise psíquica, o que não o impediu de terminar dois trabalhos já iniciados: o Quarteto 1²⁷ (1944), executado pelo Quarteto de Paris, em Paris no ano de 1949 e a cantata para coro misto e orquestra, *La nascita del verbo*,²⁸ executada também em Paris, em 1950, sob a regência de Roger Désormières.²⁹

Existe um aspecto lendário, envolvendo Scelsi, no que diz respeito à estranha doença que atacou o compositor, no final dos anos quarenta. Contudo, segundo Scelsi, este mal já o perturbava desde antes da guerra, em 1939 e agravou-se, consideravelmente, durante o conflito.

[...] Esta minha misteriosíssima doença teve início já antes da guerra, em 1939, com manifestações que se acentuaram, naturalmente, durante a guerra, com todas as dificuldades, inclusive psicológicas daquele tempo. Escrevi o *Quarteto 1* com grande dificuldade, mas naquele momento os deuses estavam perto de mim e consegui – creio – fazer algo de bom. Depois, as coisas pioraram e para *La Nascita del Verbo* complicaram-se de modo incrível, sendo que podia escrever, compor, só por alguns minutos e depois, precisava parar e ficava estagnado, estagnado, sendo vítima de distúrbios nervosos que me controlavam. Esta obra foi escrita com meu próprio suor de sangue e à fúria da firmeza de vontade, uma vez que sabia bem que, a cada vez que me concentrava e escrevia, pagava as conseqüências de modo muito doloroso: verdadeiramente com suor de sangue. De fato, a um certo ponto caí e não escrevi mais, nem – como já havia dito – fui capaz de escrever por alguns

²⁶ Para violino, violoncelo e piano, Scelsi escreveu dois trios para esta formação, este de 1936 e um segundo de 1939.

²⁷ Para quarteto de cordas convencional.

²⁸ De 1948. Para coro misto e orquestra: flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetas Bb, clarineta baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba baixo, piano, 2 harpas, vibrafone, xilofone, celesta, glockenspiel, tímpanos, 3 percussionistas e cordas. Duração: 42 minutos.

²⁹ Há uma divergência na data de composição da cantata. Scelsi afirma, na nota do programa do XXIV Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, realizado em Bruxelas, no ano de 1950, que a cantata foi composta em Roma entre 1946–48. Esta informação não seria questionada se não discordasse com outra, Scelsi afirmou ter voltado para a Itália com o Quarteto 1 e grande parte da cantata já composta. Voltou para a Itália em 1945 e, devido às dificuldades da época, viajou somente com o essencial e portanto com suas últimas composições. Este fato foi providencial, já que as malas deixadas em depósito num albergue de Lausanne, se perderam definitivamente Conforme MARTINIS (2004, p. 4).

anos. Quando *La Nascita del Verbo* foi executada, em 1951 [sic], estava em um estado deplorável, tanto que, depois de um almoço, fiquei em estado de semi coma por quinze dias [...] ³⁰ (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 4, tradução de A. Siqueira).

Scelsi ficou internado em um sanatório na Suíça e, ao que tudo indica, após este período de profunda crise, surgiu o procedimento focado na escuta de um som apenas, procurando revelar as minúcias ocultas dentro deste. Sobre o período em que ficou internado não existem muitos detalhes, mas, o texto seguinte pode ser esclarecedor:

Blanche Jouve, a psicanalista, me disse um dia: “O senhor não é tratável, seu tratamento é o de curar os outros”. Talvez tivesse razão: com efeito, algumas vezes, tenho podido ajudar as pessoas (podem crê-lo ou não, mas é assim). Dentre os cento e vinte seis médicos com os quais me tratei, muitos eram psiquiatras, o que me deixou meio louco, mas não mais do que antes. Um deles me disse: “Como faço para curá-lo, se o senhor nasceu pela metade!? O senhor ainda está no ventre do qual provém!”. Em um certo sentido, penso ter razão: eis porque tocava o piano com a idade de quatro anos, sem pensar. Tive tudo: nunca trabalhei, nunca pensei, isto já estava interiorizado quando nasci – não quero parecer descortês dizendo isto. Sou uma metade, mas esta metade é suficiente ³¹ (SCELSI *apud* MALLETT in: CISTERNINO, 2004, tradução de A. Siqueira).

Enquanto estava internado, Scelsi encontra um meio de viajar dentro do som, ou seja, de conseguir ouvir as propriedades acústicas do som, o que o tornaria um dos precursores da música espectral.

³⁰ “[...] Questa mia misteriosissima malattia ebbe inizio già prima della guerra, nel 1939 con maniezioni che si accentuarono naturalmente durante la guerra e con tutte le difficoltà, anche psicologiche, di quel tempo. Scrisi il Quartetto n.1 con grande difficoltà, ma in quel momento gli dèi erano vicini a me e riuscii – credo – a fare qualcosa di buono. Poi le cose peggiorarono e per *La Nascita del Verbo* si complicarono in modo incredibile, nel senso che potevo scrivere, comporre, solo per qualche minuto e poi dovevo fermarmi e restavo spossato, spossato e in preda a disturbi nervosi. Quest’opera fu scritta proprio con sudor di sangue e a furia di fermezza di volontà, poiché sapevo bene che ogni volta che mi concentravo e scrivevo ne avrei pagato le coneguenze in modo assai spiacevole: veramente con sudor di sangue. Infatti a un certo punto crollai e non scrissi più, nè – come vi ho già detto – fui in grado di scrivere per alcuni anni. Quando *La Nascita del Verbo* fu eseguita, nel 1951 [sic], ero in uno stato deplorable, tanto che dopo un pranzo rimasi in stato semicomatoso per ben quindici giorni [...] (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 4).

³¹ “ Blanche Jouve la psicanalista, mi disse un giorno: ‘lei non è curabile; la sua cura è di guarire gli altri.’ Forse aveva ragione: in effetti talvolta ho potuto aiutare delle persone (potete crederlo o no, ma è così). Tra i centoventisei medici con cui ho avuto a che fare molti erano psichiatri, il che mi ha reso mezzo pazzo, ma non più di prima. Uno di loro mi disse: ‘Come faccio a curarla, lei è nato a metà! Lei è ancora nel pancione da cui proviene!’. In un certo senso penso avesse ragione: ecco perché suonavo il pianoforte dall’età di quattro anni, senza pensare. Ho avuto tutto: non ho mai lavorato, non ho mai pensato, c’era già un contatto inserito quando sono nato – non vorrei apparire scortese

Eis como se deve escutar um som. Fiz esta experiência sozinho, sem conhecer a história,³² quando estava na clínica, enfermo. Na clínica existem sempre uns pequenos pianos escondidos, que quase ninguém toca; um dia, me pus a tocar: dó, dó, ré, ré, ré... Enquanto tocava, alguém disse: "Aquele é o mais louco de nós!" Rebatendo durante longo tempo uma nota, esta se torna ampla, tão ampla que se ouve ainda mais a harmonia, e essa nos engrandece interiormente, o som nos envolve. Asseguro que tudo é uma outra coisa: o som contém um universo inteiro, com harmônicos que nunca se escutam. O som preenche o lugar no qual nos encontramos, cerca-nos, pode-se nadar dentro dele. Mas o som é tanto criador, quanto destruidor, é terapêutico, pode curar como pode destruir. A cultura tibetana nos ensina que com um só grito pode-se matar um pássaro e não sei se o som possa fazê-lo reviver. Na época da eletrônica e do *laser*, os tibetanos podem ser o simples grito que mata. Por fim, quando se entra em um som, é-se envolvido, tornando-se parte do som, pouco a pouco é-se engolido por ele e não se tem necessidade de nenhum outro som. Hoje, a música se tornou um prazer intelectual – combinar um som com outro etc. – inútil. Tudo está lá dentro, o universo inteiro preenche o espaço, todos os sons possíveis estão contidos neste. A concepção atual da música é fútil – relação entre os sons, trabalho contrapontístico: deste modo, a música se torna um jogo.

Sinto-me mais próximo aos filósofos orientais, que são contra a violência, contra as manifestações práticas da vida terrestre, prefiro viver sobre outros planos; de outro modo, corro o risco de destruir meu sistema nervoso. É um risco que se precisa correr³³ (SCELSI *apud* MALLETT in CISTERNINO, 2004. Tradução de A. Siqueira).

Durante este período de crise, encontrou uma via de escape na poesia, nas artes visuais e no interesse pelo misticismo oriental e esoterismo. A profunda amizade

dicendo questo. Ci sono a metà, ma questa metà è sufficiente" (SCELSI *apud* MALLETT, in CISTERNINO, 2004).

³² A história à qual se refere é o conto Zen de um piolho, do qual o jovem discípulo deve ver pulsar o coração para alcançar a iluminação.

³³ *"Ecco come si deve ascoltare un suono. Ho fatto questa esperienza da solo, senza conoscere la storia, quando ero in clinica, malato. Nelle cliniche ci sono sempre dei piccoli pianoforti nascosti, che quasi nessuno suona. Un giorno mi misi a suonare :do, do , re, re , re... Mentre suonavo qualcuno disse: 'Quello è più pazzo di noi!'. Ribattendo a lungo una nota essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia ed essa vi si ingrandisce all'interno, il suono vi avvolge. Vi assicuro che è tutta un'altra cosa: il suono contiene un intero universo, con armonici che non si sentono mai. Il suono riempie il luogo in cui vi trovate, vi accerchia, potete nuotarci dentro. Ma il suono è creatore tanto quanto distruttore; è terapeutico: può guarire come distruggere. La cultura tibetana ci insegna che con un solo grido si può uccidere un uccello e non so se il suono lo possa far rivivere. Nell'epoca dell'elettronica e dei laser, i Tibetani possono essere il semplice grido che uccide. Per finire, quando si entra in un suono ne si è avvolti, si diventa parte del suono, poco a poco si è inghiottiti da esso e non si ha bisogno di un altro suono. Oggi la musica è diventata un piacere intellettuale – combinare un suono con un altro ecc. – inutile. Tutto è là dentro, l'intero universo riempie lo spazio, tutti i suoni possibili sono contenuti in esso. La concezione odierna della musica è futile – rapporti fra i suoni, lavoro contrappuntistico: così la musica diventa un gioco." (...) Mi sento più vicino ai filosofi orientali, che sono contro la violenza, contro le manifestazioni pratiche della vita terrestre; preferisco vivere su altri piani, altrimenti rischio di distruggere il mio sistema nervoso. E' un rischio che bisogna correre"* (SCELSI *apud* MALLETT in: CISTERNINO, 2004).

com Henri Michaux também serviu de estímulo para sua pesquisa musical que coincidirá com o aprofundamento e a prática das filosofias orientais, da doutrina Zen, da Yoga e da problemática do inconsciente. Isto resultará em novas pesquisas e experimentações sonoras, utilizando processos aleatórios³⁴ na instrumentação das obras, como em *Maknongan*,³⁵ onde a instrumentação se inscreve, para instrumentos graves, sendo possível várias leituras timbrísticas da linha melódica.

A improvisação gera todas as obras de Scelsi, após o período de crise, algumas delas literárias, como *Il sogno 101 - Il parte – il ritorno*³⁶, que também foi realizada a partir da transcrição de gravações. Impossibilitado de escrever as partituras, delega esta função a um grupo de ajudantes que, supervisionados por ele, transcrevem as improvisações gravadas. Além de instrumentos tradicionais, utilizados de forma não ortodoxa, Scelsi utilizou um instrumento eletrônico, denominado ondiola, que permitia ao compositor uma grande gama de recursos, como quartos e oitavos de tom, vibratos de várias velocidades e saltos rápidos de oitava. Conceitualmente, o que chama mais a atenção, nesta nova fase do compositor, não é a improvisação em si, mas o simbolismo que ela carrega, ao vincular o ato de manipulação do instrumento à idéia de transe ou, como Scelsi definiu seu modo de compor, em lúcida passividade.

Scelsi encontrou, nesta fase, o mundo sonoro que tanto buscava. A partir deste período, teve início um ocultamento de suas obras precedentes, consideradas muito acadêmicas. Esta nova fase se mostra com a execução das *Quattro pezzi su una nota*³⁷, no Teatro Nacional Popular de Paris, em dezembro de 1961, sob a regência de Maurice Leroux. Seu sucesso sempre foi maior no exterior. Na Itália, o meio acadêmico o condenava, talvez por operar tantos processos de ruptura com a

³⁴ Aqui não fazemos distinção entre os termos “acaso” e “aleatório”, levando em conta a dicotomia entre as concepções de Pierre Boulez e John Cage. Este assunto será retomado no capítulo referente à improvisação. Sobre estes conceitos em Boulez e Cage, ver: (TERRA, 2000).

³⁵ De 1976. Duração: 4 minutos.

³⁶ A inscrição no livro é a seguinte: *Este relato foi registrado pelo autor diretamente sobre fita magnética na noite de 27/28 de dezembro de 1980 e depois transcrito fielmente por R.S. (SCELSI, 1982).*

³⁷ De 1959. Para flauta em sol, oboé, corne inglês, 2 clarinetas em si bemol, clarone, fagote, 4 trompas, saxofones contralto em mi bemol e tenor, 3 trompetes em dó, 2 trombones, tuba baixo,

composição musical, talvez pelo conservadorismo presente em seu país.³⁸ Neste período, as poucas execuções de suas obras, na Itália, foram devidas ao compositor Franco Evangelisti e realizadas no âmbito do festival *Nuova Consonanza*.

Esta incapacidade de escrever as próprias partituras, tarefa que parece ser tão cara aos compositores, rendeu muitas críticas e uma desavença autoral, após sua morte. Um de seus colaboradores, maestro Vieri Tosatti, reclamou para si a autoria de todas as obras de Scelsi escritas após os anos cinqüenta. O trabalho em parceria com intérpretes também deve ser considerado, muitos chegaram a ser seus hóspedes, com o intuito de desenvolver e pesquisar as interpretações de suas peças. Seu sistema de orquestração consistia em defasar linhas melódicas de instrumentos similares, em quartos e oitavos de tom, produzindo batimentos e qualidades sonoras imprevisíveis. As transcrições das improvisações não terminavam com a escrita das linhas melódicas, os signos mais importantes de suas partituras são os que indicam detalhes de timbre e que são minuciosamente escritos de acordo com o resultado sonoro desejado. Alguns detalhes de suas orquestrações incluem o uso da voz, como elemento de ruptura da estrutura sonora, instrumentos de corda tratados como percussão, *Ko-tha*;³⁹ surdinas especiais para cordas, Quarteto 2,⁴⁰ *Khoom*,⁴¹ Trilogia,⁴² *Voyages*;⁴³ sobreposição de execução ao vivo

flexatone, tímpanos, percussão (2 bongôs, conga, pratos suspensos, tantã pequeno e tantã grande) e cordas (2 violas, 2 violoncelos, e contrabaixo). Duração: 13 minutos.

³⁸ Até hoje, Scelsi ainda é pouco conhecido na Itália, sendo totalmente boicotado pelas instituições musicais notavelmente a RAI, que se recusa a tocar suas obras. Isto ocorre, provavelmente, por resquícios de seu refúgio na Suíça, durante a guerra, tendo se tornado um tipo de “*persona non grata*” (ANDERSON, 1995).

³⁹ De 1967. Para violão *solo*, deitado sobre as pernas, afinação convencional. Primeira execução em 1973, Áquila, por Gianluigi Gelmetti. Versão para contrabaixo de Fernando Grillo e, para violoncelo (6 cordas), Frances-Marie Uitti. Duração 9 minutos.

⁴⁰ De 1961. Primeira execução em Roma, 1972. Duração: 17 minutos.

⁴¹ De 1962. "Sete episódios de uma história de amor e de morte não escrita, em um país distante." Para soprano e seis instrumentos (2 violinos, viola, violoncelo, 2 percussões). Para a execução desta obra são necessárias as mesmas surdinas do segundo quarteto. Primeira execução em Roma, 1963, soprano Michiko Hirayama. Duração: 20 minutos.

⁴² De 1957–65. "Os três estados do homem." Para violoncelo *solo*, na execução desta obra é necessária a mesma surdina utilizada no Quarteto 2 e em *Khoom*. *Triphon* (1957) *Juventude-Energia-Drama*. Duração: 13 minutos e 30 segundos. *Dithome* (1957) *Maturidade-Energia-Pensamento*. Duração: 13 minutos. *Igghur* (1965) *Velhice-Memória-Purificação-Liberação*. Duração: 14 minutos. Primeira execução, *Como*, 1976, por Frances-Marie Uitti.

⁴³ De 1974. Para a execução desta obra é necessária uma surdina especial diferente da utilizada no Quarteto 2, *Khoom*, e *Trilogia*. *Il allait seul*. Duração: 5 minutos. *Le fleuve magique*. Duração: 3 minutos. Primeira execução em Paris, 1977, por Frances-Marie Uitti.

com fita magnética, *Pranam I*,⁴⁴ *Litanie*;⁴⁵ amplificação dos instrumentos, *Aitsi*,⁴⁶ *Hurqualia*,⁴⁷ *TKRDG*⁴⁸ e instrumentos eletrônicos: ondas Martenot, *Uaxuctum*⁴⁹ e órgão eletrônico *Riti*,⁵⁰ e *Pranam II*.⁵¹

Scelsi passou os últimos anos de sua vida em sua casa na *Via San Teodoro*, 8, frente ao antigo fórum romano. Neste período, a editora *Le Parole Gelate* iniciou o processo de publicação de seus escritos musicais e literários e a editora *Salabert*, de Paris, inicia a publicação de sua obra musical. Nestes anos, Scelsi viajou muito pouco, saindo de Roma apenas para comparecer aos concertos a ele dedicados. O último concerto em sua presença ocorreu no dia 01 de abril de 1988, em *La Spezia*, sua terra natal, onde nunca havia retornado desde sua infância.

⁴⁴ De 1972. "À memória de Jani e Sia Christou." Para voz, 12 instrumentos e fita magnética (flauta, corne-inglês, clarineta, fagote, sax alto, trompa, trompete, trombone, 2 violinos, viola e violoncelo). Primeira execução em Roma, 1972, sob direção de Gianluigi Gelmetti. Duração: 7 minutos e 30 segundos.

⁴⁵ De 1975. Para 2 vozes femininas em uníssono e voz feminina com fita magnética. Primeira execução em Roma, 1980, por Brenda Hubbard. Duração: 4 minutos.

⁴⁶ De 1974. Para piano amplificado. Primeira execução em Roma, 1982. Duração: 6 minutos.

⁴⁷ De 1960. "Um reino diferente." Para 4 percussionistas, timpanista e orquestra (flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas Bb, clarineta baixo, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 2 trombones, tuba baixo, tuba contrabaixo, cordas sem violinos), mais instrumentos amplificados. Primeiro microfone: oboé corne-inglês, clarineta, flautim. Segundo microfone: trompa, sax tenor, serra, viola, contrabaixo. Terceiro microfone: 2 trompetes, trombone. Duração: 6 minutos.

⁴⁸ De 1968. Para 6 vozes masculinas, violão amplificado e 2 percussionistas. Duração: 14 minutos.

⁴⁹ De 1966. "A lenda da cidade Maia que se auto-destruiu por razões religiosas." Para 7 percussionistas, timpanista, coro e orquestra: (clarineta Eb, clarineta Bb, clarineta baixo, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba baixo, tuba contrabaixo, sistro, vibrafone, ondas Martenot, 6 contrabaixos. Duração: 20 minutos.

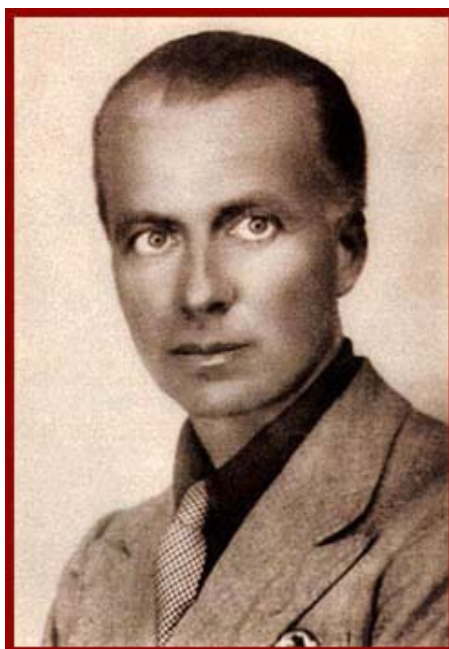
⁵⁰ De 1962. "O funeral de Alexandre Magno" (323 a.c.). *Marcha ritual*. Para órgão eletrônico, contrafagote, tuba, contrabaixo, e percussionista (bumbo, tímpanos e tam-tam). Primeira execução em Amsterdã. Duração: 7 minutos e 45 segundos.

⁵¹ De 1973. Para 9 instrumentos: 2 flautas, trompa, clarineta baixo, órgão eletrônico, violino, viola, violoncelo, e contrabaixo. Primeira execução em Roma, 1975, sob direção de De Barnard. Duração: 6 minutos.



(Vista do Fórum romano, foto tirada da casa de Scelsi na *Via San Teodoro*, 8, que abriga hoje a sede da *Fondazione Isabella Scelsi*)

Nos últimos anos de sua vida, Scelsi tinha uma premonição de que, quando os 8 se alinhassem, número que certamente ele associava à idéia de infinito, ele partiria. Esta fixação pelo número 8 pode ser relacionada à maneira como o tempo, em sua música, se torna encantado, parecendo não ter começo nem fim. A percepção dos eventos sonoros fica congelada no presente, como se suspensa por um tipo de transe. Scelsi, de fato, cessou suas comunicações neste mundo, no dia 08/08/1988, vindo a falecer no dia seguinte.



1.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste primeiro momento, faremos com que os verbetes dos dicionários, principalmente as edições de 1954, 1980 e 2001, do *Grove Dictionary of Music and Musicians*, junto aos autores que, de algum modo, se remetem a Scelsi, falem a respeito da vida e obra do compositor. Ao lado da inexatidão das datas, as informações, muitas vezes contraditórias sobre os acontecimentos, reforçam a idéia de que Scelsi nunca se preocupou com uma biografia oficial, o que dificulta o trabalho de quem se lance em tal empreendimento.⁵² Esta revisão da literatura se dividirá em três partes: dicionários, textos biográficos e de análise e textos referentes à música espectral.

1.2.1 Dicionários

Começamos, então, com os verbetes dos dicionários *Grove*, que se tornarão mais elaborados a partir da versão de 1980, quando, então, as análises englobam a característica metafísica de sua obra. Todos os verbetes, com exceção do primeiro, se referem a uma primeira fase próxima às tendências futurista, atonal, dodecafônica, surrealista,⁵³ além da influência sofrida pelos procedimentos composicionais e estéticos de Scriabin.⁵⁴ A ruptura dos anos 50, que instaura novos procedimentos composicionais e novas perspectivas para sua arte, é enfocada somente nos verbetes mais recentes, 1980 e 2001. A música de Scelsi sofreu, talvez como a de nenhum outro compositor do século XX, a influência das filosofias

⁵² As obras com datas errôneas serão indicadas no corpo do texto com a data trazida pelo autor do verbete e a data correta trazida em nota. As obras sem problemas de data serão trazidas somente com o nome no corpo do texto, sendo que todas as outras informações estarão presentes em nota.

⁵³ Scelsi se remete aos concertos futuristas organizados por Russolo (este fato é comentado mais adiante). A estética futurista prevê a “arte dos ruídos”; esta estética aponta a ineficiência da orquestra tradicional na criação de sons que, no início do século, já habitavam a paisagem sonora das cidades. Os futuristas invocavam os “sons-ruídos” rompendo com o círculo restrito dos sons puros. Scelsi também foi influenciado pelas idéias de André Breton, sendo que, depois, especificamente em *Art et connaissance* (SCELSI, 1982), irá criticar também esta estética, dizendo que a maioria dos trabalhos surrealistas não conseguiram romper com as camadas superficiais do subconsciente e do sonho.

⁵⁴ As semelhanças entre Scelsi e Scriabin são inúmeras: o misticismo, a influência da teosofia, o eclipse pelo qual suas obras passaram e a busca de uma nova sonoridade, no caso de Scriabin, tentando romper com o tonalismo e os preceitos composicionais de Wagner e, no caso de Scelsi, rompendo com a estética da segunda escola de Viena e tudo o que ela representava. Para maiores detalhes sobre os materiais e técnicas utilizados por Scriabin ver (COOPER, 1973, p. 229), (DALLIN, 1974, p. 99), (KOSTKA, 1990, p. 62), (PERSICHETTI, 1985, p. 61, 81, 85, 222).

orientais e a consumação do conceito de *medium* no qual baseou todo seu pensamento composicional após os anos 50.

Em 1954, na quinta edição do dicionário *Grove of Music and Musicians*, Felix Aprahamian iniciou o verbete sobre Giacinto Scelsi, ressaltando que o avô do compositor foi um dos heróis do ressurgimento italiano⁵⁵, no século dezenove e seu pai, um dos pioneiros da aviação na Itália. Comenta também que Scelsi, desde muito cedo, com apenas cinco anos de idade⁵⁶, mostrou aptidão musical, tocando piano e improvisando com facilidade. Aprahamian relata viagens de Scelsi pela Europa, principalmente França, Inglaterra e Suíça e ressalta os estudos de composição em Roma com Giacinto Sallustio e as instruções recebidas de Ottorino Respighi e Alfredo Casella,⁵⁷ não se tornando discípulo de nenhum deles.

Esta afirmação de Annibaldi faz com que nos lembremos de que Scelsi, na realidade, nunca foi discípulo de ninguém. O que ocorreu, devido às suas viagens a Paris, Genebra e Viena, foi a absorção, por parte do compositor, de inúmeras tendências composicionais em voga na época. A partir disto, seu estilo se tornou uma mistura de impressionismo, neo-classicismo, mecanicismo e atonalismo da Segunda Escola de Viena. A produção deste período, em sua maioria, é para piano. Os materiais utilizados na Suíte 6 e na Sonata 2, por exemplo, ambas de 1939, incluem: reiteraões de *clusters*, figurações de segundas menores e já neste período, a repetição de uma mesma nota. O uso de técnicas impressionistas, como o pandiatonismo e acordes de terças estendidos, com movimento paralelo, aparecem em *Chemin du coeur* e *Dialogo*.⁵⁸ Esta influência da música francesa em Scelsi, também é encontrada nas canções de 1933 e 1937, sobre poesia francesa.⁵⁹ Seu contato com o impressionismo se deu a partir da convivência com a música de

⁵⁵ Processo de unificação da Itália, ocorrido entre 1815 e 1861, e que resultou na expulsão dos franceses e austríacos que governavam províncias italianas, principalmente *Bologna* e *Ancona*.

⁵⁶ Scelsi menciona a idade de 3 a 4 anos, o que conota, portanto, extrema precocidade.

⁵⁷ Os três compositores trabalhavam sob uma estética neo-clássica, enraizados na tradição germânica. Casella chegou a sugerir que a música italiana deveria resistir ao que ele chamou de “sirene além dos Alpes”, referindo-se ao impressionismo francês.

⁵⁸ De 1932, peça para violoncelo e piano.

⁵⁹ *L'Amour et le crâne*, de 1933, sobre poema de Charles Baudelaire. Primeira execução em Roma, 1934. *Perdus*, de 1937. Poema de Jaan Wahl. Primeira execução em Paris, 1949. Duração: 4 minutos.

Scriabin, que, aliás, possui influência mais forte sobre o tratamento harmônico usado por Scelsi, como a harmonia quartal, presente em algumas de suas peças para piano da década de 30.

Seu primeiro sucesso ocorreu em 1931⁶⁰, com a peça orquestral *Rotative*, executada por Pierre Monteux. Após este período, realizou viagens ao Oriente e África e estudou em Viena com Walter Klein,⁶¹ sendo influenciado pela escola de Schoenberg.⁶² Em 1937, organizou, em colaboração com Goffredo Petrassi, uma série de concertos de música contemporânea, em Roma. Em 1943–1945, na Suíça, compôs seu primeiro quarteto de cordas e *Balade*⁶³, para Violoncelo.

Durante este período, Scelsi escreveu muitos ensaios musicais e contribuiu com a revista *La Suisse Contemporaine*.⁶⁴ Sua mais importante composição deste período é *La nascita del verbo*, terminada em maio de 1948. Esta imensa obra, para coro (incluindo partes *solo*) e orquestra, é baseada num poema do próprio compositor. Um livro de poesia, em francês, foi publicado em Paris, em 1950.⁶⁵

Claudio ANNIBALDI (1980)⁶⁶ comenta a educação recebida por Scelsi, durante sua infância aristocrática, remetendo-se ao título de Conde d'Ayala Valva.⁶⁷ Annibaldi ressalta a excepcional musicalidade do compositor quando ainda criança, sem que tivesse estudado música sistematicamente. O que Annibaldi destaca é que Scelsi aprendeu com Sallustio os rudimentos da harmonia tradicional e, durante o período entre guerras, viajou para Genebra, onde estudou com Koehler que o iniciou no

⁶⁰ Há uma discordância entre as datas, a data correta é 1930.

⁶¹ Walter Klein foi um discípulo de Schoenberg.

⁶² A influência de Schoenberg, via Walter Klein, apresenta-se de modo claro em algumas peças, principalmente a cantata *La nascita del verbo*, na qual Scelsi comenta a utilização de uma série dodecafônica.

⁶³ De 1943, *Balatta* é, na realidade, uma peça para piano e violoncelo. Primeira execução em Losane, 1945, por Paul Burger, violoncelo e Denise Bidal, piano. Duração: 15 minutos.

⁶⁴ *Le sens de la musique* in *Suisse Contemporaine* n. 1, Losane, janeiro de 1944.

⁶⁵ Trata-se de *Le poids net*, publicado em Paris, no ano de 1949. Há uma versão em inglês do mesmo livro, traduzido por Robin Freeman, sob o nome *Summit of fire*, publicado em 1984, por *Bran's Head Books* e uma versão da editora *Le parole gelate*, de 1988, na língua original.

⁶⁶ No verbete da edição do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁶⁷ A educação recebida por Scelsi, no castelo da família em Valva, constituía-se em aulas de xadrez, esgrima e latim. Para a genealogia da família, ver nota 7.

sistema composicional de Scriabin. Depois, em Viena, entrou em contato com a técnica dodecafônica, através de Klein, um discípulo de Schoenberg, em 1935–36.⁶⁸ Voltou para Roma, em 1951⁶⁹, onde participou, como membro do grupo *Nuova Consonanza*,⁷⁰ da organização de concertos de música contemporânea, como já havia feito em 1934–35. Escreveu ensaios filosóficos e musicais, muitos não publicados⁷¹, exceto aqueles que contribuíram para *La Suisse Contemporaine* em 1943 e 45. Annibaldi ressalta, ainda, que para Scelsi:

A música é uma forma de ligação intuitiva com o transcendental o que implicaria numa anulação da individualidade criativa e explicaria as suas inúmeras mudanças de estilo, contribuindo para a característica não profissional de sua vasta produção, podendo ser vista meramente como um fenômeno que incorpora um processo espiritual substancialmente imutável.

As características dos trabalhos realizados até o início da década de 50, embora de aparente dificuldade, como na Sonata para violino de 1934,⁷² foram apreendidas da tradição musical européia. Estes trabalhos empregam geralmente o atonalismo livre, com estilos que vão da "*machine music*" em moda nos anos 20, como em *Rotative* para conjunto de câmara, ao neo-romantismo com influências de Scriabin, como em *Poemi*⁷³ de 1937, ou na difícil *Balatta* de 1945.⁷⁴ O serialismo emerge nas *Variações e Fuga* para piano de 1941, uma pequena homenagem a Webern, e na cantata *La nascita del verbo* (ANNIBALDI, 1980, p. 581, tradução de A. Siqueira).

⁶⁸ Scelsi diz que estudou com Klein, em 1935 ou 1936, sendo o período de estudo de apenas 3 dias. (REISH, 2001, p. 5).

⁶⁹ Scelsi retornou a Roma de seu refúgio na Suíça, com o fim da guerra em 1945. Na data citada por Annibaldi, Scelsi estaria retornando da clínica (Suíça) onde ficou internado.

⁷⁰ Grupo composto pelos compositores Domenico Guàcero (1927–1984) e Franco Evangelisti (1926–1980). "As inclinações políticas de esquerda do grupo geraram certa animosidade com relação a Scelsi, principalmente por causa de seu dinheiro, seu título e seu refúgio na Suíça durante a guerra. Porém, Evangelisti e alguns outros admiradores da obra de Scelsi insistiam em sua contínua participação conseguindo algumas execuções esporádicas de suas peças" (REISH, 2001, p. 9, tradução de A. Siqueira).

⁷¹ Os ensaios aos quais Annibaldi se refere, provavelmente são "*Art e connaissance*" (arte e conhecimento) e "*Son et musique*" (som e música), publicados entre 1981 e 82, pela editora *Le Parole Gelate*, Roma e Veneza.

⁷² A Sonata de 1934 é para violino e piano. Primeira execução em Roma, 1984, por Massimo Coen, violino, e Richard Trythall, piano.

⁷³ Obra para piano de 1934. Primeira execução em Roma, 1935, por Nikita Magalof.

⁷⁴ A obra foi composta em 1943.

Annibaldi chama a atenção para a imensa capacidade de síntese demonstrada por Scelsi na *cantata*, ao opor várias tendências da música ocidental, inclusive o dodecafonismo, a um texto poético puramente metafísico.

A partir dos anos 50, conforme Annibaldi, Scelsi abandonou os títulos convencionais de suas obras e passou a usar termos exóticos ou esotéricos, como veremos no decorrer do texto, voltando-se para o ascetismo da arte oriental. Isto envolveu uma mudança técnica significativa dos procedimentos que caracterizavam sua música, procedimentos estes já existentes no Quarteto 1. Engenhosamente, Scelsi enfatizou a abertura harmônica⁷⁵, para desenvolver a tensão de toda a obra, como na envolvente *Quattro pezzi per orchestra*, onde cada peça é baseada em uma única nota, com a atenção focada em pequenas variações de ritmo, dinâmicas e alturas que, de certo modo, sugerem a comparação com práticas meditativas. Além disso, a escrita micro-intervalar tão fortemente explorada nesta obra e, posteriormente, desenvolvida principalmente nas composições para cordas, como em seus últimos três quartetos,⁷⁶ e em *Xnoybis*⁷⁷ e *Natura Renovatur*,⁷⁸ permitiu a inclusão de material sonoro fora do sistema temperado, como o emprego de *clusters* e de recursos da *musique concrète*, respectivamente em *Action music*⁷⁹ e *Prânam*.⁸⁰

Tendo rompido com a atitude esotérica "fora de moda" de seus primeiros trabalhos (uma atitude com antecedentes nos interesses teosóficos de Scriabin e Schoenberg), o desenvolvimento de Scelsi nos últimos vinte anos tem revelado uma profunda simpatia pela tendência anti-racional da nova música. Termina, assim, uma longa vida de isolamento que ajuda a explicar a ausência de qualquer

⁷⁵ "A potência com a qual os blocos de acordes de ritmo pontuado, na introdução *Quasi Lento*, vão de fato, explodir, para penetrar nos mistérios e profundidade do som" (ZENCK, 1983).

⁷⁶ Scelsi compôs ao todo cinco quartetos de cordas: Quarteto 1 de 1944, primeira execução em Paris, 1950, pelo *Quatour* de Paris, duração: 28 minutos; Quarteto 2 de 1961, primeira execução em Roma, 1962, pela *Società Cameristica Italiana*, duração: 17 minutos; Quarteto 3 de 1963, primeira execução em Roma, 1976, pelo *Quartetto di Nuova Musica*, duração: 16 minutos; Quarteto 4 de 1964, primeira execução em Atenas, 1966, pelo *Quartetto di Nuova Musica*, duração: 10 minutos; Quarteto 5 de 1984–85, "À memória de Henri Michaux", primeira execução em Roma, 1985, pelo *Arditti String Quartet*.

⁷⁷ Para violino *solo*, de 1964. Primeira execução em Paris, 1964, por Devy Erlih. Duração: 14 minutos.

⁷⁸ Para 11 instrumentos de arco, de 1967. Primeira execução em Veneza, 1969, sob direção de Claudio Scimone. Duração: 10 minutos e 30 segundos.

⁷⁹ De 1965. Para piano *solo*. Duração: 15 minutos.

⁸⁰ Trata-se de *Pranam I* de 1972, vide nota supra 44.

escrito sobre ele (ANNIBALDI, 1980, p. 581, tradução de A. Siqueira).

O verbete, escrito por David OSMOND-SMITH para a segunda edição do *New Grove* (2001, p. 420–21), acrescenta várias informações sobre o nascimento aristocrático de Scelsi, lembrando-nos o título de conde do compositor e enfatizando a recepção de seu casamento no palácio de Buckingham.⁸¹ A música de Scelsi atraiu grande número de músicos, principalmente em Paris, onde Pierre Monteux regeu a estréia de *Rotative*. Osmond–Smith lembra que, após o sucesso inicial como compositor, Scelsi sofreu um devastador colapso mental entre a composição de *La nascita del verbo* e a suíte 8 *Bot-ba*.⁸²

Sobre as primeiras composições de Scelsi, o autor do artigo repete as mesmas informações de Annibaldi. Osmond-Smith ressalta que os trabalhos posteriores à década de 50 revelam a preocupação com a obsessiva reiteração de sons individuais, um legado do longo período de reabilitação de sua doença. Scelsi descreve como tocava persistentemente, por vários dias, uma mesma nota ao piano, desenvolvendo assim um novo tipo de escuta intensamente focado. As formas, com vários movimentos de suas peças subseqüentes, podem ser ouvidas como extensão da exploração reiterativa de um mesmo som. O artigo indica que, apesar de sua música continuar atraindo *performances* nos anos 50 e 60, a carreira de Scelsi foi eclipsada pela emergência dos compositores italianos do pós-guerra, tendo sido, a partir disto, marginalizada. Isto ocorreu até os anos 70, quando sua obra começou a ser reconhecida por uma nova geração de compositores, entre eles, Alvin Curran, Tristan Murail, Gerard Grisey e Horatiu Radulescu. O interesse destes compositores pela música de Scelsi reside, particularmente, na concentração de transformações graduais do timbre.

Ainda de acordo com Osmond–Smith, nos anos 60, muitos compositores da vanguarda iniciaram a exploração da vida interna dos sons, escrevendo obras que

⁸¹ Sua esposa Dorothy, cujo apelido "Ty" figura em dois títulos de composições de Scelsi, seria parente da família real britânica.

⁸² Suíte para piano de 1952. "Uma evocação do Tibete com seus monastérios sobre altas montanhas. Rituais tibetanos – Preces e danças." Primeira execução em Middelburg, 1977, por Geoffrey Wladge. Duração: 25 minutos.

focam pequenas flutuações sobre aglomerados sonoros que se estendem no tempo. A distinção entre as peças do italiano e os trabalhos de György Ligeti ou Frederich Cerha é a profunda subjetividade do engajamento de Scelsi com o material, engajamento do qual a abstração parece não fazer parte.⁸³ Em sua maioria, as características de timbre, registro e dinâmica são ouvidas como potencialidades expressivas, inerentes a cada som. Scelsi, intuitivamente, compôs obras que podem ser ouvidas como antecipação de desenvolvimentos sistemáticos, não só da música espectral, mas também da exploração do contínuo altura–timbre na música eletroacústica.

O mundo espiritual dos trabalhos maduros de Scelsi é enraizado em uma mistura exótica de panteísmo e teosofia,⁸⁴ derivada de Gurdjieff, Blavatsky e Sri Aurobindo, mas também estimulado por suas visitas à Índia e Nepal. Scelsi viu seu trabalho como uma ponte entre as estéticas do Oriente e Ocidente, utilizando os recursos instrumentais do Ocidente em uma música em que o foco meditativo em sons individuais possui uma ligação com ambas as tradições monásticas, do Budismo Tibetano e do princípio isonômico do culto ortodoxo bizantino.⁸⁵ Os títulos de suas obras oferecem várias evidências: *Aiôn*,⁸⁶ *Anahit*,⁸⁷ *Pwyll*,⁸⁸ *Konx-om-pax*.⁸⁹

⁸³ Os detalhes sobre os procedimentos composicionais e a escrita das obras de Scelsi serão tratados nos capítulos subseqüentes.

⁸⁴ No capítulo relativo ao orientalismo, trataremos maiores detalhes sobre as influências destas doutrinas na vida e obra de Scelsi.

⁸⁵ Este “princípio isonômico” provavelmente se refere ao canto bizantino, no qual notas longas de igual duração são sustentadas enquanto ocorrem “floreios” sobre estas.

⁸⁶ De 1961. "Quatro episódios de uma jornada de Brahma." Para 6 percussionistas, timpanistas e orquestra (2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas Bb, clarineta baixo, 3 fagotes, contrafagote, 6 trompas, 3 trompetes, 4 trombones, 4 tubas, harpa, 4 violoncelos, 4 contrabaixos). Primeira execução em Colonia, 1985, sob a regência de Zoltan Pesko. Duração: 19 minutos.

⁸⁷ De 1965. "Poema lírico dedicado a Vênus." Para violino e 18 instrumentos (2 flautas, flauta baixo, corne-inglês, clarineta Bb, clarineta baixo, 2 trompas, trompete, saxofone tenor, 2 trombones, 2 violas, 2 violoncelos, 2 contrabaixos). Primeira execução em Atenas, 1966, violino: Devy Erlih. Duração: 11 minutos.

⁸⁸ De 1954. *Pwyll* é um termo druídico gaulês. Para flauta *solo*. Primeira execução em Roma, 1957, por Severino Gazzelloni. Duração: 6 minutos.

⁸⁹ De 1969. O título traz a palavra "paz", em assírio antigo, sânscrito e latim. "Três aspectos do som: enquanto primeiro movimento do Imutável, enquanto Força Criativa, enquanto a sílaba *Om*." Para coro e orquestra (2 oboés, 2 clarinetas Bb, 2 clarinetas baixo – 2ª também como 3ª clarineta Bb – 4 trompas, 2 trompetes, 4 trombones, 2 tubas baixo – uma delas também tuba tenor – 2 harpas, tímpanos, sistro, 2 percussionistas, órgão de três teclados, cordas. Primeira execução – não reconhecida pelo autor – no 32º Festival Internacional de Música Contemporânea, na Bienal de

Osmond-Smith faz referência a um "método não usual", dependente da transcrição de improvisações tocadas em estado quase meditativo e que se relaciona ao processo composicional híbrido de Scelsi, para o qual a música não é um meio de comunicação, mas algo imanente revelado através do processo criativo. Sua relutância em descrever seu método criativo como composição, advém da crença de que a música "passa" através dele e não é "organizada" por ele. Como recurso para estas improvisações, o compositor utilizou uma ferramenta eletrônica, a ondiola.⁹⁰ Esta serviu como meio para vários improvisos, permitindo inflexões microtonais.

Scelsi também convidou intérpretes que tinham afinidade com sua música para sessões de improvisação, aplicando seus refinados recursos instrumentais na busca do mundo sonoro procurado por ele. Trabalhos, como *Canti del capricorno*⁹¹ ou Trilogia para violoncelo, tornaram-se intimamente associados a seus intérpretes, a cantora Michiko Hirayama e a violoncelista francesa Frances-Marie Uitti. As improvisações eram gravadas e as mais bem sucedidas vinham transcritas e finalizadas em partituras. Excepcionalmente, algumas improvisações foram utilizadas em mais de uma obra: Quarteto 5 e *Aitsi* são transcrições da mesma gravação. As reais partituras das obras de Scelsi foram feitas por um assistente que trabalhou sob a direção do compositor.

Após a morte deste, seu mais freqüente colaborador, Vieri Tosatti, revelou a extensão de seu envolvimento com as obras de Scelsi, clamando para si a autoria de tudo o que foi produzido desde 1947. A descoberta de que Scelsi não era o único autor de suas partituras incomodou muitos críticos, que o acusaram de diletantismo e de todo o tipo de fraude artística. Em uma sociedade musical, na qual o que BARTHES (2004) chama de "artesanato do estilo" é tão valorizado, não é de se estranhar que, pelo simples fato de Scelsi não ter ele próprio elaborado suas partituras, se diga imediatamente que este compositor é uma "fraude". Isto nos leva

Veneza, 1970 e em Frankfurt, 1987, no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, sob a regência de Hans Zender. Duração 17 minutos.

⁹⁰ Sobre o funcionamento da ondiola, ver nota: 136.

⁹¹ De 1962-72. Vinte cantos para voz feminina ou voz com instrumento(s): um canto para voz e gongo (tocado pela cantora), um canto para voz e flauta doce (tocada pela cantora), dois cantos para voz *solo* com dois percussionistas, 2 cantos para voz *solo* e saxofonista, os outros canto são para voz *solo*. Não é necessário cantar todo o ciclo. Duração: 45 minutos.

à discussão, desenvolvida posteriormente nesta dissertação, sobre as questões de escrita e escritura. Seria importante pensar em Scelsi, como um compositor (nos moldes especiais que ele apresenta) que rompe com uma ordem estabelecida, um crítico severo das tendências composicionais que supervalorizam a abstração da partitura em detrimento do próprio som. A abordagem colaborativa de Scelsi foi condizente com sua filosofia composicional, como o foi sua relutância em comparecer em execuções públicas de suas obras e deixar-se fotografar. Desde sua morte, este compositor e sua música têm alcançado uma distinção que resolutamente sempre rejeitou.

Alguns outros dicionários e enciclopédias das décadas de 50 e 60 citam seu nome. A enciclopédia *Larousse de la Musique* (1957, p. 322) indica que os estudos musicais de Scelsi se iniciaram na Academia Santa Cecília, em Roma, informando sobre uma série de concertos de música de vanguarda, organizados junto com Petrassi, em 1937. Finaliza, citando a execução de *La nascita del verbo*, no vigésimo quarto festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, realizado em Bruxelas, no ano de 1950. A *Encyclopédie de la Musique Salvat* (1967, p. 238) dedica maior espaço ao compositor, discípulo de Salustio, Respighi e Casella, mencionando-o como um dos representantes da escola serial na Itália. Também faz menção aos concertos organizados junto a Petrassi e indica algumas obras, entre elas, *La nascita del verbo*, *Notturmo*,⁹² de 1931, *Rapsodia romantica*,⁹³ do mesmo ano, *Poema romano*,⁹⁴ *Prima obertura*,⁹⁵ *Symphonietta*, de 1934,⁹⁶ *Preludio arioso e fuga*,⁹⁷ *Introduzione e fuga*,⁹⁸ *Rotative*, de 1931,⁹⁹ *Ballata*, de 1945.¹⁰⁰

⁹² Esta obra não aparece em nenhum catálogo dos trabalhos de Scelsi, provavelmente trata-se de um erro do autor do verbete.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ De 1932. Primeira execução em Genebra, 1938. Regência de Edmond Appia.

⁹⁷ De 1936. Primeira execução em Roma, 1938. Regência de Carlo Maria Giulini.

⁹⁸ De 1945.

⁹⁹ A data correta da composição é 1929.

¹⁰⁰ A data correta da composição é 1943.

Segundo o verbete da *Salvat*, Scelsi foi um dos primeiros italianos a se utilizar da técnica dodecafônica, antes mesmo de Dallapiccola. Em 1967, porém, quando o artigo foi publicado, Scelsi estava no auge de sua investigação sonora. O Quarteto 4, por exemplo, é de 1964 e mostra a prevalência da busca de relações opostas àquelas derivadas da série, como a busca de sons resultantes, batimentos e mutações tímbricas, ocorridas dentro de uma estreita faixa de frequência. Estas características revelam que, quando o verbete foi escrito, Scelsi já não se preocupava mais com as amarras formais dos sistemas da primeira metade do século, tendo abandonado, há muito, o dodecafonismo.¹⁰¹

1.2.2 Textos biográficos e de análise

As fontes secundárias desta dissertação compreendem, além dos dicionários citados acima, textos de autores que trabalharam junto a Scelsi, como Frances-Marie Uitti e Robin Freeman. Alguns trazem análises de obras do compositor. Devido à falta de informações sobre a vida de Scelsi, todos abordam, mesmo que resumidamente, aspectos biográficos.

Les révolutions musicales (BOSSEUR, 1979)¹⁰² ressalta o caráter meditativo da música de Scelsi e traz o conceito de *medium*, onde se estabelece sua *anti-composição*. "Para Scelsi a palavra 'compor' deriva de '*componere*' que em Latim significa: ajuntar, arranjar, que é próprio do trabalho artesanal. Ele se considera simplesmente um intermediário entre dois mundos, uma espécie de mensageiro" (BOSSEUR 1990, p. 198, tradução de M. Machado).

Paul GRIFFITHS (1995), em *Modern music and after: directions since 1945*, dedica aproximadamente duas páginas a Scelsi, comparando-o a Nancarrow e Lou Harrison, no que se refere ao reconhecimento tardio das obras destes compositores e indicando a necessidade de reavaliação da história da música recente. Assim, como nos artigos acima referidos, (BOSSEUR e OSMOND-SMITH, 1990 e 2001),

¹⁰¹ Na data de publicação desta enciclopédia, Scelsi já abandonara o dodecafonismo há aproximadamente 20 anos.

¹⁰² Utilizo aqui a tradução para o português, *Revoluções musicais: a música depois de 1945*. Lisboa: Caminho, 1990.

Griffiths discorre sobre as influências da Teosofia e das religiões orientais e se atém aos procedimentos composicionais de Scelsi, posteriores à década de 50, porém, de modo menos extenso que o verbete da segunda edição do *New Grove* (2001).

Sem citar a improvisação como principal ferramenta utilizada, inclui um excerto da partitura do *Quarteto 4*, atribui a Scelsi sua escrita, indicando detalhes da partitura, como a escrita das partes de cada instrumento, divididas em pentagramas individuais para cada corda. Esta afirmação é problemática, pois sabe-se que não foi Scelsi o responsável pela escrita desta partitura e sim, seu assistente, Vieri Tosatti. A técnica de *escordatura*¹⁰³ que Tosatti desenvolveu, assim como a escrita de cada uma das cordas do quarteto, separadas em pentagramas diferentes, é responsável pela inteligibilidade das obras, facilitando a execução das mesmas e permitindo que a sonoridade pensada por Scelsi fosse fielmente reproduzida. Este tipo de contradição é encontrado, freqüentemente, nos escritos sobre Scelsi, pois o material impresso, original, do autor, é raro e, muitas vezes, as datas são confusas.

Todd McComb (MCCOMB, 2000) divide a produção musical de Scelsi em quatro períodos. No primeiro, de 1929 a 1950, encontram-se obras de caráter mais convencional, com influências do surrealismo, do futurismo e do dodecafonismo. No segundo, de 1952 a 1959, estão composições de movimentos amplos em estilo improvisatório. O terceiro, de 1959 a 1969, apresenta a música mais característica de Scelsi, expansiva e elegante, marcada pela exploração de notas simples como as famosas *Quattro pezzi su una nota sola*, de 1959, na qual o timbre assume papel estrutural e outros critérios de percepção são minimizados. Em seu quarto período, de 1970 a 1988, a música de Scelsi se torna mais severa e ascética: são trabalhos muito curtos e mais melódicos, num retorno ao estilo improvisatório do segundo período, porém, com nova perspectiva timbrística. A passagem do primeiro ciclo, iniciado em 1929 e concluído em 1948,¹⁰⁴ ao segundo, iniciado em 1952 com a *Suite*

¹⁰³ Técnica que consiste em afinar os instrumentos de corda, de modo diverso do convencional, possibilitando alterações no timbre e a execução de passagens impossíveis de se obterem com a afinação convencional.

¹⁰⁴ Há muita confusão em torno da datação das obras de Scelsi: MCCOMB (2000) cita um *Trio* (para vibrafone, marimba e percussão) que ele data de 1950 e esta informação é ratificada no *website* da Fundação. Segundo Julian Anderson "(...) de qualquer forma, nenhuma peça nova foi composta (se as datações erráticas de Scelsi podem ser levadas em conta) entre 1949 e 1952" (ANDERSON, 1995, p. 22).

8, para piano, é particularmente importante. Ela é sucedida por um colapso mental que marca a ruptura de Scelsi com o atonalismo e de um certo confinamento, em determinada medida, voluntário, do compositor.

Em *Tanmatras: the life and work of Giacinto Scelsi* (FREEMAN, 1991), Robin Freeman inicia seu texto do seguinte modo:

Giacinto Scelsi, último conde de Ayala Valva e um dos mais extraordinários compositores deste século, morreu em Roma, no dia nove de agosto de 1988, aos 85 anos, no Policlínico Gemeli, depois de um ataque cardíaco em pleno verão sufocante de Roma. [...] Durante sua vida, recusou-se a ser fotografado, fez o máximo para evitar notas de programa e dava informações sobre sua vida, somente quando escolhia esquecer de si próprio em conversação. Muitos de nós cuidavam para não se violarem estas regras, reconhecendo que para um homem que ditou as memórias de sua vida futura, elas representavam um tipo de defesa contra decisões impostas de fora (FREEMAN 1991, p. 8, tradução de A. Siqueira).

O texto de Freeman é muito rico em detalhes sobre a vida do compositor, são várias as informações sobre as atividades do jovem Scelsi, como seu comparecimento aos concertos futuristas organizados por Russolo e seu círculo, sobre os quais, diria mais tarde, que jamais experimentara tamanha excitação e novidade.¹⁰⁵ "Este entusiasmo está presente em seu primeiro *ballet*, *Rotative*, para três pianos, sopros e percussão, estreado pela primeira vez em Paris no ano de 1931, por Pierre Monteux" (FREEMAN, 1991, p. 8).

O interesse de Scelsi pelo radicalismo musical não cessou com os futuristas, ele foi a Viena estudar com Walter Klein, um desconhecido discípulo de Schoenberg¹⁰⁶. Este estudo da técnica serial levou-o a ser o primeiro compositor italiano a fazer música, utilizando o sistema dodecafônico, mas esta abordagem abstrata de composição, baseada no sistema temperado e direcionada ao neoclassicismo, não lhe interessaria por muito tempo. Quando Scelsi foi a Paris e Londres, levou uma vida brilhante e sofisticada, perseguindo seus interesses no surrealismo e esoterismo. Musicalmente, continuava a

¹⁰⁵ Os concertos de Russolo não atraíam grande público e aconteceram em Modena, Milão e Gênova, enquanto Scelsi passava sua infância em Roma e Valva. Além disto, os concertos ocorreram entre 1913–15, quando Scelsi tinha somente de 8 a 10 anos. É mais provável que Scelsi tenha assistido ao concerto de Russolo com seu rumorarmonio em Paris, em 1929 (REISH, 2001, p. 4, tradução de A. Siqueira).

¹⁰⁶ Scelsi, no entanto, foi muito mais interessado na música de Alban Berg do que na de Schoenberg; algumas de suas partituras possuem dedicatória a Berg, segundo FREEMAN (1991).

se desenvolver, sob a dupla influência de Scriabin e Berg, escrevendo mais para seu próprio instrumento, o piano e, em 1937, organizou uma série de concertos, em Roma, em colaboração com Petrassi. Também iniciou suas viagens para fora da Europa, sobretudo para a Índia e Tibete. Deste período conheço pouco, já que, raramente, Scelsi falava sobre isto em detalhes (FREEMAN, 1991, p. 9, tradução de A. Siqueira).

Freeman relata o abandono de Scelsi pela esposa que, sendo inglesa, passou a detestar a vida com um italiano que, segundo sua opinião, não podia ajudá-la, por ser cúmplice de um regime inimigo. Com relação à música de Scelsi, Freeman salienta que as primeiras peças que se utilizaram do novo pensamento composicional, baseado na improvisação, surgiram no início dos anos 50, sob a influência da música grega antiga e da *aulodia*, melodia tocada no *aulos*, antiga flauta grega. Isto explicaria, segundo a autora, o porquê das primeiras peças do novo caminho serem para instrumentos de sopro, sendo que os materiais utilizados, glissando, vibrato e microtons, são mais difíceis de serem obtidos nos sopros do que, por exemplo, nas cordas. O artigo se conclui, com duas breves análises da *Suite 10, Ka*,¹⁰⁷ e das *Quattro pezzi per orchestra*.

Preserving the Scelsi improvisations (UITTI, 1995), Frances-Marie Uitti foi a responsável pela conversão das fitas, contendo as improvisações de Scelsi para formato digital. Ela relata detalhes importantes sobre o modo de Scelsi trabalhar e sobre as influências esotéricas em seu processo criativo. Uitti trabalhou juntamente com Scelsi, transcrevendo suas improvisações e participando das mesmas em algumas ocasiões. Giacinto Scelsi improvisava a maior parte de suas obras, estas improvisações eram gravadas em fita e depois, transcritas para vários instrumentos, por uma equipe de músicos. Ele criou centenas de horas de música, através deste método. Utilizava freqüentemente um instrumento eletrônico chamado ondiola, que consistia em um teclado de, aproximadamente, 3 oitavas, com recursos que permitiam a obtenção de glissando, quartos de tom, vibrato, timbres pré-determinados e pedais que controlavam oitavas adicionais e dinâmicas.

¹⁰⁷ De 1954. "A palavra "Ka" tem significados diversos, mas o principal é 'essência'." Primeira execução em Roma, 1977, por Frederic Rzewski. Duração: 19 minutos.

Uitti relata ainda que, a partir da década de 40, Scelsi se envolveu profundamente com religiões orientais, estudou os escritos de Blavatsky, Gurdjieff, Sri Aurobindo e La Mere. Estava convicto de que, através da meditação e da improvisação, tornar-se-ia um canal para as forças maiores que poderiam realizar, através dele, trabalhos impossíveis de serem obtidos com a composição ordinária. Ele não se considerava um compositor, mas um receptor. Gravava tudo o que tocava e considerava que a subsequente tarefa de transcrição das fitas era função do artesão, não do artista. Mesmo assim, acompanhou de perto o trabalho dos músicos que escreveram suas partituras.

Deixou grande quantidade de material musical, trabalhos de arte, escritos e gravações que datam desde 1950. Estas gravações estão sendo passadas para o formato digital, como uma forma de preservação. Segundo Uitti, as gravações têm, em média, de 3 a 5 minutos e foram executadas ao piano, na ondiola, no violão, utilizando-se também de vários instrumentos de percussão. Estas pequenas peças são, muitas vezes, agrupadas em suítes ou movimentos de grandes formas. Em uma de suas últimas peças para piano, diz Uitti, utilizou um microfone para distorcer e prolongar os sons do instrumento. A ondiola, contudo, foi a ferramenta para um pensamento mais radical. As obras realizadas neste instrumento exibem um senso de assimetria único; somente as improvisações nela realizadas eram transcritas para outros instrumentos. Existe também um grande número de trabalhos monódicos, alguns bastante ornamentados sobre a linha melódica. Suas últimas peças, muitas vezes, utilizaram uma única nota estendida com múltiplas vozes em oitavas. Esta “única nota” era desenvolvida, composicionalmente, por vibrato de várias velocidades, pulsações, glissando e microtons. Os últimos trabalhos, se analisados, possuem longa duração e exploram um timbre mais rico. Muitas destas obras foram combinadas junto às fitas pré-gravadas na ondiola, tocadas normalmente ou, ao contrário, produzindo uma textura de timbre áspero, cheio de harmônicos e acentos súbitos. Scelsi deixou muitos tratados sobre harmonia e ritmo, bem como discursos sobre a natureza da religião, arte e uma fantasia baseada na vida *pos mortem*,¹⁰⁸ conforme UITTI (1995).

¹⁰⁸ Uitti se refere ao livro *Il sogno 101- Il parte - Il ritorno*. Roma e Veneza: Le parole gelate, 1982. Gravado pelo autor, em fita magnética, na noite de 27 e 28 de dezembro de 1980 e depois transcrito fielmente.

Mieko Kano, em *Giacinto Scelsi and multiplicity of representation* (KANO, 1999), aborda as questões analíticas sobre as obras de Scelsi, referindo-se ao problema de nos debruçarmos sobre uma partitura que não traz, nitidamente, os traços do autor em sua confecção. Na nossa opinião, Kano quer dizer que estes traços, até mesmo caligráficos, indicam uma disposição ordenada pelo compositor e que permitem, talvez, uma análise da gênese da obra, fato esse muito discutível. Porém, poderíamos dizer que a negação da escrita, por parte de Scelsi, não traz maiores problemas à execução de suas obras do que sua própria estética, ou seja, a dificuldade encontrada nas partituras de Scelsi, ou melhor, de seus assistentes, é inerente à própria concepção de sua obra musical. Isto traz à tona questões sobre a manufatura dos sons pelos instrumentistas que, talvez, não encontrem, comumente, os procedimentos utilizados por Scelsi em obras de outros compositores.

A análise dos parâmetros tradicionais de altura e ritmo, nas suas partituras, nos dão a impressão de que suas composições são primitivas e rudes já que, em sua maioria, consistem em somente uma ou duas notas sustentadas, com variações, durante a peça. Quando ocorrem articulações rítmicas, estas somente dividem a duração total do trabalho em grandes segmentos estruturais. Sua música parece ter poucos recursos composicionais no sentido tradicional: noções como tema, contraponto, exposição e desenvolvimento parecem ser totalmente irrelevantes (KANO, 1999, p. 1, tradução de A. Siqueira).

Para Kano, faz-se necessário uma crítica que expresse adequadamente o significado de sua música, uma crítica que também explique sua importância no recente desenvolvimento da nova música. As partituras das composições de Scelsi são resultantes da tentativa desesperada de expressar a obra em notação musical comum. Segundo Kano, ao tentar analisar as partituras, nos confrontamos com um problema maior: na falta de uma “autoridade” na escrita, que material musical pode ser visto como uma fonte genuína para o entendimento da obra? A *performance* de uma composição que tem a “bênção” do compositor é geralmente considerada a manter-se como a representação modelo para a obra. As gravações da música de Scelsi têm ajudado a disseminar suas obras mais do que as partituras sozinhas poderiam fazê-lo. Contudo, estas gravações não são fontes materiais no sentido em que a fita o é para a música eletroacústica; o que resta são sinais da obra, muito mais do que o sentido integral do próprio trabalho.

Esta afirmação de Kano é problemática por sabermos que Scelsi utilizou o recurso de fita magnética e execução ao vivo em algumas obras. Certo é que a maioria de suas peças deriva, realmente, da transcrição de improvisos gravados. No entanto, as transcrições dos improvisos obedecem a um rigoroso acompanhamento do compositor que, em hipótese alguma, permitia a aleatoriedade (vide as próprias partituras que indicam, de modo preciso, tudo o que deve ser tocado pelo intérprete).

Estas gravações, assim como os comentários feitos pelo compositor durante as sessões de gravação, são referências importantes, mas não acredito que possam ser consideradas como fontes materiais, acredito que as especificações feitas por Scelsi, nas partituras, são a mais genuína fonte material para nós. Só precisamos descobrir como interpretá-las (KANNO, 1990, p. 2, tradução de A. Siqueira).

O autor do artigo ressalta, ainda, que o método de notação de Scelsi é único, muitas de suas peças para cordas são escritas em um sistema de quatro pentagramas, uma para cada corda.¹⁰⁹ Sua notação articula ações que devem ser realizadas individualmente nas cordas, como flutuações de altura, variações dinâmicas e de timbre. No papel, a composição se mostra polifônica; contudo, estas linhas são raramente audíveis porque, na maior parte do tempo, tocam a mesma nota com pequenas variações de microtons entre elas. O que ouvimos é a multidão de propriedades acústicas produzidas pelo uníssono. O som não é somente um agregado de notas, mas um agregado que inclui todos os acontecimentos acústicos incidentais das próprias notas, bem como das suas relações umas com as outras. Deste modo, diz Kano, a qualidade inerente ao som de cada instrumento e o modo como é articulado para produzir esse som são mais importantes do que simplesmente a nota escrita. Os materiais escolhidos, assim como a instrumentação ou a escolha da corda, por exemplo, são as informações mais importantes contidas em suas partituras. Podemos descrever este aspecto do som como fornecendo profundidade às notas. A densidade, proporção e distribuição de propriedades acústicas interiores ao som tornam-se estruturas musicais nas composições de Scelsi. Movemo-nos, então, para a questão de como uma estrutura pode ser articulada, sem nenhuma nota ou ritmo para se articular.

¹⁰⁹ Lembramos que o criador deste sistema de notação foi, segundo Uitti, o maestro Tosatti. (UITTI in: MARTINIS, 2004).

Uma *performance* bem sucedida das composições de Scelsi recai sobre a manipulação de dois parâmetros: o timbre e a duração. O parâmetro duração nos dá o contorno dentro do qual a energia acústica se articula nestas obras. Existe uma preferência por formas orgânicas como aquelas baseadas na seção áurea¹¹⁰ e em formas palíndromes. A escolha da estrutura temporal é limitada pela linguagem da própria energia (KANNO, 1999, p. 4, tradução de A. Siqueira).

Para Kano, a variabilidade do timbre nos trabalhos de Scelsi corresponde à espontaneidade da energia e esta espontaneidade é a característica vital de sua obra. As características de sua música estão em constante mudança, mas a identidade da obra é sempre percebida, porque nada representa a espontaneidade de energia melhor que o fluxo das propriedades acústicas. O significado de sua música é visto no fato de que a multiplicidade da estrutura é auto-referencial: precisamos simplesmente ouvir cuidadosamente a própria natureza do som. A estrutura se identifica com o que é apresentado, mais do que funcionando como um conjunto de características fixas.

Esta prática é encontrada em muitas culturas tradicionais não ocidentais, bem como na música europeia de períodos anteriores à cultura escrita. Isto não sugere que a música de Scelsi seja retrógrada, mas sim que ele reintroduz o poder expressivo do som no contexto da nova música, poder este que eleva a própria existência da música (KANNO, 1999, p. 4, tradução de A. Siqueira).

Esercizio e disciplina (CISTERNINO, 2004) é um texto de Nicola Cisternino que aborda Scelsi e Cage, pelo viés do Zen-Budismo. De caráter biográfico, apresenta algumas citações de Scelsi entre as quais uma espécie de Koan scelsiano: "Minha música não é nem esta, nem aquela, não é dodecafônica, não é pontilhista, não é minimalista...Que coisa é então? Não se sabe." (SCELSI in: MALLET *apud* CISTERNINO, 2004, tradução de A. Siqueira). Esta pergunta poderia ser respondida do seguinte modo: sua música é a expressão da energia sonora do universo, filtrada

¹¹⁰ Ou, "número de ouro", 0.618, que indica uma relação de proporcionalidade, na qual, dividido o todo em duas partes, a parte maior está para a menor, na mesma proporção que o todo está para a parte maior. Encontramos exemplos musicais desta utilização, na obra de Béla Bartók, na qual a dinâmica, o adensamento, o material melódico e alguns acordes obedecem à proporção áurea. Uma aproximação da seção áurea é a série de Fibonacci que se desenvolve do seguinte modo: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... (O número seguinte corresponde à soma dos dois anteriores). Para maiores detalhes sobre a utilização da seção áurea na obra de Bartók, ver TACUCHIAN (1994).

pelo compositor, através da improvisação, transcrita por sua equipe de músicos, tocada pelos intérpretes e, finalmente, se reconstruindo na audição do público.

Em *Giacinto Scelsi: (Ohne Titel)*, Michela MOLLIA (1983) faz uma explanação sobre o conteúdo de dois livros de Giacinto Scelsi, lançados pela editora *Le parole gelate* de Luciano Martinis. Estes livros são: *Art et connaissance* e *Son et musique*, ambos baseados em conversas gravadas entre Scelsi e amigos, nos anos de 1953-54 e posteriormente transcritas.

Adriano CREMONESE (1987), em *Il allait seul*, realiza uma introdução à obra de Scelsi. Trata-se de mais um texto biográfico com a citação de várias obras do compositor, porém, sem análises musicais detalhadas.

Em *Suono e processo nei Quattro Pezzi per Orchestra (ciascuno su una nota sola)* (1956), Giulio CASTAGNOLI (1987) desenvolve uma análise detalhada desta obra, talvez a mais famosa de Scelsi. Enfocando aspectos formais, a análise se desenrola através dos quatro movimentos, identificando aspectos formais, a partir de zonas de maior ou menor mobilidade rítmica e melódica. O conceito de *Klang*, utilizado por Castagnoli, é o mesmo citado por Martin ZENCK (1985), no texto abaixo.

Em *Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde*¹¹¹, Martin ZENCK (1983) apresenta uma análise do Quarteto 4. Seu texto é elucidativo, não apenas para o Quarteto, mas para o pensamento de Scelsi como um todo.

Scelsi não define nenhum som único, não estabelece nenhum início e nenhum fim, não realiza nenhuma progressão dinâmica: antes, o som não representa uma entidade fixa, a sua amplitude é, como na música da Ásia oriental, ilimitada; por meio de vibrações, este se funde sempre em um som mais vasto e complexo, em um *Klang*.¹¹² Deste modo, é abolida a diferenciação entre som e *Klang*, que vale

¹¹¹ Utilizei-me da tradução italiana de Adriano Cremonese sob o título: *L'irriducibilità come criterio dell'avanguardia: riflessioni sui quattro Quartetti per archi di Giacinto Scelsi*. In: *Giacinto Scelsi*. Roma e Veneza: Le parole gelate, 1985.

¹¹² *Klang* representa o som, como entidade complexa, em comparação à fixidez do termo *Tom* que remete a um conjunto de características estáticas, como, por exemplo, uma nota escrita na partitura. Isto representa, em Scelsi, a sedimentação de uma concepção do som original que se traduz sobre o plano concreto em múltiplas intervenções sobre o Tom, reconsiderado na técnica de produção do som e no emprego de quartos de tom, semitons, três quartos de tom, batimentos, glissandos etc... O som, o *Tom*, perde assim sua fixidez e conquista profundidade e amplitude, tornando-se *Klang*.

para a música da Europa ocidental. Além disto, à parte o preenchimento de um espaço sonoro nem sempre limitado, não parece haver limite entre início e fim, porque o Quarteto nos deixa a impressão que seu movimento vem do longínquo e vai para o infinito (ZENCK, 1985, p. 76, tradução de A. Siqueira).

Em *Das unbekannte in der muzik*,¹¹³ texto de duas transmissões radiofônicas,¹¹⁴ Heinz-Klaus METZGER (1983) repete a maioria das informações descritas acima sobre os dados biográficos de Scelsi. O interesse no seu texto recai sobre as conexões entre a música de Scelsi e a de outros compositores da segunda metade do século. Seus comentários sobre as *Quattro pezzi per orchestra*, por exemplo, são tecidos de modo a se contraporem à estética de Karlheinz Stockhausen. Segundo Metzger:

Uma vez, o jovem Stockhausen postulou que são necessários pelo menos três elementos para com-por uma obra de arte de valor, pois operar com somente dois elementos não pode dar outro resultado senão um primitivo dualismo e com este raciocínio não mencionou nem o fato banal pelo qual, como é óbvio, com um só elemento não se pode com-por nada, tão absurdo deveria parecer-lhe este simples pensamento. Scelsi, ao invés, percebe o elemento singular — (pretende) explorá-lo, dar-lhe voz, com uma autenticidade sem compromissos, tornando, ainda hoje, sua missão incomparável — não como elemento a se combinar em uma composição, com outros elementos, mas, como um mundo estruturado pelo lado interno, contendo centros e periferias que vão ao infinitamente pequeno, um mundo que, graças à própria decomposição, promete articular a coisa mais sublime que hoje — para render homenagem a uma figura linguística programática de Adorno — *se possa com os ouvidos pensar*. Trata-se, portanto, — e que acontecimento seria mais político? — da negação do mundo real que "penteia" todos nós (METZGER, 1985, p. 20, tradução de A. Siqueira).

Metzger segue, comentando os *Venti Canti del Capricorno*, ressaltando as impressões orientais, sobretudo aquelas advindas da liturgia copta que podem ter influenciado Scelsi a idealizar este canto extraordinariamente excêntrico. Isto pode ser verdadeiro do ponto de vista empírico, mas se torna irrelevante quanto ao conceito, pois ele todo se constitui, na verdade, de uma invenção de Scelsi.

¹¹³ A versão que utilizei foi traduzida do alemão para o italiano por Adriano Cremonese com o título: *L'ignoto nella musica*. In: *Giacinto Scelsi*. Roma e Veneza: Le parole gelate, 1985.

¹¹⁴ Estas transmissões foram realizadas, nos dias 13 e 20 de abril de 1983, pela Hessischer Rundfunk, estação regional de Essen.

Cage e Scelsi também são comparados por Metzger. Entre os dois compositores inspirados pelo Budismo, apesar de semelhanças superficiais no conceito de transcendência, existem aspectos que causam uma fissura total. Cage admitiu, por assim dizer, o acaso na composição, aceitando também os sons do ambiente como pertencentes à obra e transmitindo grande parte da função de criador à percepção do ouvinte. Scelsi, ao contrário, passou uma noite encerrado em um armário, fugindo de um ruído persistente. Sua música é estritamente determinada como fenômeno acústico intencional. A poesia do *Canto del Capricorno XVI* remete ao solitário vento das profundezas, destruindo a ordem dos perpétuos obstáculos de onde surgem, à altura do homem, o esplendor, que a passagem dos demônios curvos provoca.

Solitaire
le vent
des profondeurs
détruit
l'ordre
des perpétuels
obstacles
d'où surgissent
à hauteur d'homme
les éclats
passage
des démons
courbes (SCELSI, 1988, p. 13).

Em *Das Ensemble der Soli*¹¹⁵, Hans Rudolf ZELLER (1983) aponta que a obra musical e literária de Scelsi está se delineando, muito lentamente e com isso, também o seu passado, que agora se deixa reconstruir desde o final dos anos vinte. Este artigo apresenta análises de várias obras: *Quattro pezzi per orchestra*, *Sonata 2*, *Xnoybis*, *Suite 6*,¹¹⁶ *Suite 8*, *Suite 10*, *Pwyll*, *Preghiera per un'ombra*,¹¹⁷ *Divertimento 2*,¹¹⁸ *Divertimento 3*,¹¹⁹ *Tre pezzi*,¹²⁰ *Quattro pezzi*¹²¹ *Coelocanth*,¹²² *Tre*

¹¹⁵ A versão aqui utilizada foi traduzida do alemão para o italiano por Adriano Cremonese, sob o título: *L'ensemble dei "soli"*, in *Giacinto Scelsi*. Roma e Veneza: Le.parole gelate, 1985.

¹¹⁶ De 1939. "Os caprichos de Ty." Para piano. Duração: 25 minutos.

¹¹⁷ De 1954. Para clarineta em Bb. Duração: 7 minutos.

¹¹⁸ De 1954. Para violino *solo*. Primeira execução, em Paris, 1957, por Devy Erlih. Duração: 10 minutos.

¹¹⁹ De 1955. Para violino *solo*. Primeira execução, em Genebra, 1958, por Devy Erlih. Duração: 12 minutos.

¹²⁰ De 1957. Para trombone *solo*. Primeira execução, em Roma, 1963, por Giancarlo Schiaffini. Duração: 9 minutos.

studi,¹²³ *Triphon*, *Dithome*, *Taiagarú*,¹²⁴ *Hô*,¹²⁵ *Wo-ma*,¹²⁶ *CKCKC*,¹²⁷ *SAUH I e II*.¹²⁸

Estas análises, em sua maioria, são de peças *solo* ou para pequenas formações. Zeller se utiliza de uma lógica comparativa, que indica certos padrões composicionais de Scelsi e sugere analogias motivicas entre estas obras.

A partir destes textos, podemos tecer relações entre elementos essenciais, na música de Scelsi, com outras culturas e com outras tendências composicionais na vanguarda musical, palavras-chave, como microtons, energia acústica, batimentos, harmônicos, sons resultantes, fazem ligação com várias correntes da música contemporânea, entre elas a música espectral da qual Scelsi é considerado um dos progenitores, sendo citado, obrigatoriamente, na bibliografia relativa ao assunto.

1.2.3 Textos referentes à música espectral

A seguir, veremos as interpretações feitas por vários autores fora do contexto biográfico, entre eles alguns estudiosos da música espectral, da qual certas aproximações nos permitem dizer que Scelsi foi um dos precursores.

Julian Anderson relaciona aspectos da influência de Scelsi sobre os espectrais:

A seqüência de trabalhos realizados após os anos 50, como as *Quattro pezzi per orchestra*, reduz tão completamente as alturas, que o ouvinte é forçado a examinar minúcias ocultas do som, como os harmônicos, batimentos e sons resultantes. Apesar de Scelsi não investigar o espectro em seu pensamento harmônico, as texturas extremamente sustentadas de sua música resultam muitas vezes em

¹²¹ De 1956. Para trompete *solo*. Duração: 6 minutos

¹²² De 1955. Para viola *solo*. Duração: 10 minutos.

¹²³ De 1956. Para viola *solo*. Duração: 7 minutos.

¹²⁴ De 1962. *Cinco invocações para soprano solo*. Primeira execução, em Roma, 1962, por Michiko Hirayama. Duração: 12 minutos.

¹²⁵ De 1960. *Cinco melodias para soprano solo*. Primeira execução, em Roma, 1960, por Michiko Hirayama. Duração: 12 minutos.

¹²⁶ De 1960. Para baixo *solo*. Duração 9 minutos.

¹²⁷ De 1967. Para voz e bandolim (1 intérprete). Primeira execução, em Paris, 1979, por Geneviève Renon. Duração: 4 minutos.

¹²⁸ De 1973. *Duas liturgias para 2 vozes femininas ou 1 voz com fita magnética*. Primeira execução, em Roma, 1975, por Michiko Hirayama e Ille Strazza. Duração: 6 e 8 minutos.

um fascínio, envolvendo continuamente processos que poderiam sugerir ser de Murail, entre outros (ANDERSON, 2000, p. 10, tradução de A. Siqueira).

"Desconhecida por mais de trinta anos, sua música começou a ser executada e gravada e ele (Scelsi) se tornou uma figura cultuada por jovens compositores, como Tristan Murail, Gérard Grisey, Alvin Curran, Horatiu Radulescu e muitos outros" (ANDERSON, 1995, p. 25, tradução de A. Siqueira).

Para Pierre Albert Castanet, Scelsi foi: "O primeiro viajante ao interior do som, defensor da análise do som por si, prospector de novos horizontes elementares: dos conceitos de grão liso ou rugoso, de densidade, de dinâmica, de posição espacial, de composição espectral, apóstolo da fusão sintética dos parâmetros, primeiro dos cientistas da geração dos computadores" (CASTANET, 1989, p. 5, tradução de A. Siqueira).

Joshua Fineberg também considera que "a idéia de olhar para uma nova dimensão harmônica, dentro dos sons, combinada com a micro-escuta e processos formais de evolução lenta, tornaram-se características centrais da música espectral" (FINEBERG, 1999, p. 10, tradução de A. Siqueira).

Segundo Martin Zenck, citado por Augusto de Campos: "Scelsi elabora o novo material sonoro de modo intrassônico: o conceito de harmonia torna-se como que espectral. Os sons que se movem no espaço, assim como sua sintaxe, são aqui referidos ao espaço dos harmônicos superiores, às relações espectrais" (ZENCK *apud* CAMPOS, 1996, p. 180).

Silvio Ferraz, em *Música e Repetição*, mesmo não tratando especificamente de Scelsi, aponta importantes considerações: "Em um circuito mais restrito, outras experimentações envolviam diretamente a repetição, como a obra de Giacinto Scelsi. Nesse caso, a repetição, praticada como reiteração direta, era também acompanhada de uma preocupação com uma escuta localizada de pequenos detalhes timbrísticos, que só veio a ser melhor conhecida anos mais tarde, já na década de 80" (FERRAZ, 1998, p. 24).

1.3 Metodologia de análise e seus fundamentos teóricos.

A principal preocupação deste trabalho foi realizar uma análise da estética composicional de Scelsi, não só a partir do que foi dito sobre ele, mas, principalmente, a partir dos textos do próprio compositor. A quantidade de citações no trabalho e a inserção dos originais, em italiano e francês, no pé de página, deve-se ao fato de que seus textos não pertencem ao corpo da literatura sobre música, já consagrada e disponível nas Universidades ou livrarias. A bibliografia de Scelsi ainda é pouco conhecida, mesmo na Itália e, por isso, minha idéia foi apresentar as traduções junto aos originais, para que o leitor tivesse, não apenas minha tradução, mas também, acesso aos próprios textos do compositor, na língua em que foram escritos.

O material que recebemos da Fundação Isabella Scelsi, de Roma, se constitui, em sua maioria, de livros raros com tiragem limitada. Com este material foi possível realizar uma pesquisa, não só a partir dos comentadores de Scelsi, mas também avaliar o que já foi escrito sobre ele, a partir do que ele próprio escreveu. No decorrer do trabalho, serão sublinhadas algumas incongruências presentes na história das obras e do próprio compositor. Muitas datas são conflitantes e muitas obras citadas por alguns dicionários, por exemplo, nem sequer existem. Isto mostra que ainda não há uma literatura sobre Scelsi que seja acessível, como o é para outros compositores do século XX. Este fato é confirmado pela sua própria biografia, que mostra um compositor pouco preocupado com sua canonização e, até mesmo, determinado em obscurecer qualquer possibilidade de descrição biográfica.

Recapitulando, aprofundando e ampliando o comentário dos capítulos desta dissertação, já realizado na Introdução, observamos que o capítulo 2 trará uma introdução sobre improvisação e uma breve análise de algumas obras de Scelsi, assim como suas relações com seu processo composicional, este também baseado na improvisação. Veremos que grande parte das obras para instrumentos *solo*, de Scelsi, desenvolve-se a partir de características muito próximas. Estas são marcadas pela repetição de certos padrões rítmicos e melódicos. Consideramos que a utilização de um instrumento específico, no caso de Scelsi, a ondiola, determinou grande parte dos perfis melódicos presentes em suas partituras. Esta análise,

sobreposta aos textos do compositor, mostra que o discurso de Scelsi, com relação ao seu processo criativo, é um tanto ingênuo por não prever que o hábito motor, relacionado à improvisação, fosse determinante na caracterização de seu processo composicional.

No capítulo 3, sobre orientalismo, procuramos descrever a fundamentação encontrada por Scelsi, para concretizar sua obra. Toda a sua justificativa da improvisação, como único meio possível para a captação da música cósmica, passa, necessariamente, pelas doutrinas e filosofias orientais, ou orientalistas.

Paradoxalmente, o que seus textos parecem demonstrar é que sua música, apesar de ser considerada precursora de uma das correntes composicionais mais atuais, o espectralismo, originou-se de uma base puramente metafísica e espiritualista. Seus escritos parecem querer desmentir a idéia de que Scelsi tinha total controle sobre os acontecimentos acústicos de suas obras. Aparentemente, o que ocorre é um ocultamento deste saber, pois, em algumas citações, o compositor deixa-nos clara a impressão de que, mesmo sem realizar cálculos matemáticos ou utilizar computadores em seu processo de composição, tinha extrema consciência do resultado acústico desejado e dos meios para consegui-lo. Esta hipótese, por exemplo, eliminaria qualquer vestígio de aleatoriedade em sua obra. Sua produção, pois, estaria “mascarada” pela idéia de orientalismo.

Esta hipótese, de certo modo, é corroborada no capítulo seguinte, que discorre sobre o conceito de escritura. Scelsi, ao negar a escrita das próprias obras, após os anos 50, favorece o surgimento de uma "escritura" de uma música que é recebida e que é sagrada. Esta opção de escritura se realizou em uma época na qual o *artesanato do estilo* era a característica mais valorizada. A obra musical possuía um critério de valoração, dependente do trabalho manual exaustivo, de um artesanato. Esta obra valeria mais, quanto maior fosse o tempo “gasto” em sua elaboração. Ao improvisar, Scelsi inverte este conceito, realizando a obra dentro do tempo, ou a obra é valorada por outros critérios, que não os do trabalho manual. Este artesanato é deixado para seus “empregados” que realizavam a tarefa de transcrição de seus improvisos. Novamente, um paradoxo: mesmo se colocando na posição de um *medium* e fundamentando toda sua produção no orientalismo e na supressão do

ego, Scelsi não abandona o caráter aristocrático e, até mesmo clérigo, a partir do momento em que possui vassalos responsáveis pelo trabalho manual, reforçando a idéia de que sua música é "sagrada".

A quantidade de citações presentes no texto justifica-se pela tentativa de avaliar o *nível material* do seu discurso. Não nos preocupamos excessivamente em conduzir a percepção do leitor, mas tentamos fazer com que este avalie o comprometimento social e estético do compositor, a partir do mosaico de citações apresentado. Esta "estratégia" se baseia, também, na teoria tripartite de Jean MOLINO (s/d), e especialmente na concepção de Jean-Jacques NATTIEZ (2002), que nos indica a análise *poiética indutiva*, neste caso, utilizada como ferramenta para questionar o grau de "consciência" de Scelsi com relação ao seu processo composicional, ao lado da *poiética externa*, pensada aqui como importante ferramenta no confronto da produção literária de Scelsi em relação à sua música.

Dentro desta teoria, Nattiez nos demonstra que uma forma simbólica é constituída por três níveis, sendo eles: a dimensão *poiética*, na qual é-nos possível descrever e/ou reconstituir um processo criativo, segundo Nattiez, "na maioria das vezes o processo *poiético* se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor." A dimensão *estésica* se refere à rede de significações atribuídas pelos receptores, quando em contato com uma forma simbólica. Estes receptores atribuem múltiplos significados a esta forma, eles constroem a significação da mensagem, "num processo ativo de percepção." O nível *neutro*, chamado por Nattiez de nível *imane*nte ou *material*, diz respeito ao vestígio material deixado pelo compositor. No caso de Scelsi, não só suas partituras mas, também, as gravações de seus improvisos. Neste ponto, a colocação de Nattiez de que "o processo *poiético* não é imediatamente inteligível nele (no nível *neutro*)"¹²⁹, não se aplica, pois sabemos que várias peças de Scelsi foram transcritas das gravações, fielmente, para a partitura, sendo, deste modo, idênticas aos improvisos gravados (desconsiderando as modificações tímbricas ocorridas ao se alterar o meio instrumental). Portanto, se considerarmos suas gravações como nível *neutro*, elas dizem muito a respeito do processo criativo do compositor. A análise do nível *neutro*, segundo Nattiez,

¹²⁹ (NATTIEZ, 2002, p. 16, tradução de L. P. Sampaio).

"descreve a forma simbólica, independente das estratégias de produção e das estratégias de percepção do *objeto estudado* que lhe são agregadas. Juntamente com a análise *poiética* e a análise *estésica*, a análise do nível *neutro* é uma das três operações analíticas propostas no âmbito da concepção tripartite da semiologia" (NATTIEZ, 2002, p. 16, tradução de L. P. Sampaio).

No caso analisado nesta dissertação, há um total comprometimento entre as duas situações analíticas, a *poiética indutiva* e a *poiética externa*, pois se reforçam mutuamente. O *nível material* das obras musicais (improvisações gravadas e, partituras posteriormente transcritas), mesmo não tendo sido realizado, em parte, pelas mãos de Scelsi, reforça sua produção literária, que parece nascer da necessidade do compositor em justificar seu procedimento composicional, a partir de textos estéticos. A produção literária do compositor, por sua vez, indica que a improvisação e a posterior transcrição constituiriam o único modo de atingir o patamar de *medium*, proposto como fuga do racionalismo presente na música de seu tempo.

CAPÍTULO 2

IMPROVISAÇÃO

2.1 Improvisação e *performance* musical

O termo improvisação começou a ser utilizado, no ocidente, a partir do século XV, para designar qualquer tipo ou aspecto da *performance* musical não determinado por parâmetros fixos. A precisão desta definição depende da estabilidade e identidade do que é percebido, musicalmente, como parâmetro fixo, variável de acordo com a cultura musical e com o período histórico. Até o século XV, na música ocidental, as práticas de composição e improvisação se imbricavam. A partir deste período, há uma gradual necessidade de determinação do texto musical que leva a um distanciamento gradual entre o intérprete e o compositor, chegando à sua extremidade, no final do século XIX e início do XX.

A improvisação musical está relacionada, de modo íntimo, à *performance* e, em várias culturas, a habilidade do músico é medida pela capacidade de improvisar. De modo geral, a improvisação apresenta dois elementos essenciais: o primeiro destes elementos é o modelo que deve ser utilizado pelo improvisador e que deve funcionar como uma “amarra” no sentido do que se improvisa. Os modelos de improvisação garantem a coerência e permitem a inteligibilidade dos códigos musicais utilizados pelo improvisador. Em vários tipos de execuções improvisativas, os modelos se fazem presentes, seja nas ornamentações e no baixo cifrado do período barroco, seja na música indiana, na música iraniana, no Jazz e na música contemporânea, que se utiliza das estéticas da indeterminação.¹³⁰

Estes modelos de improvisação são formas, estilos, materiais utilizados, permutações, etc., todos variáveis de acordo com o estilo ou contexto e, de certo modo, aproximam-se das ferramentas utilizadas pelos compositores (*strictu sensu*)

¹³⁰ "Denominamos 'estéticas da indeterminação' a configuração artística que se produziu no campo da música, a partir da segunda metade do século XX. O termo se refere a produções artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis da obra musical – desde os materiais até a forma e a interpretação" (TERRA, 2000, p. 19).

para criarem seus trabalhos. O outro aspecto envolvido na improvisação é o risco presente nas escolhas. O que determina a improvisação, de modo efetivo, é o “fator de risco” que lhe é inerente. O intérprete é levado a tomar decisões importantes em frações infinitesimais de tempo, o que torna imprescindível a este intérprete a experiência necessária para tomar estas decisões, ao lado de um profundo conhecimento dos modelos de improvisação.

Estes modelos são muitas vezes construídos pelo compositor, como nas “operações do acaso” de John Cage,¹³¹ na qual o intérprete reorganiza os materiais previamente determinados pelo compositor. Os modelos de improvisação podem também ser consolidados com o passar do tempo, como forma ritual do fazer musical. Em ambos os casos, não se pode fugir do material ou da idéia primordial que é escolhida pelo compositor, ou pela sociedade à qual ele pertence. Dentro destas “limitações” o músico irá atuar. Nenhuma improvisação está livre de uma base estilística ou composicional.

O fator de risco é o conceito que gera o improviso enquanto tal. É a partir do risco que se pode considerar um fazer musical improvisativo. Este risco está vinculado totalmente ao ato de manipulação do instrumento: improvisar é antes de tudo correr riscos. Sendo o risco a característica principal da improvisação, esse sugere um fator temporal, pois um improviso só pode ocorrer no tempo,¹³² diferindo de uma composição, na qual os parâmetros são experimentados e escolhidos fora do tempo, independentemente da execução da obra. Esta seria uma primeira fissura entre composição e improvisação, tendo como objetivo, nesta diferenciação, o processo criativo particular de cada uma delas.

O conceito clássico de composição deriva do latim *componere*, que significa juntar partes. Entretanto, até o século XV, estes dois conceitos, composição e

¹³¹ "As operações de acaso constituem, assim, processos inteiramente casuais de que John Cage se utiliza para compor, de modo a possibilitar ao músico a identificar-se com qualquer eventualidade. Ao se referir aos processos composicionais empregados pela música experimental, Cage esclarece: 'Eu próprio utilizo operações de acaso, algumas derivadas do I-Ching, outras da observação das imperfeições do papel sobre o qual eu me encontro escrevendo'. O primeiro processo é utilizado pela primeira vez em *Music of Changes* (1951); o segundo, em *Music for Piano* (1952)" (TERRA, 2000, p. 80).

¹³² Vide nota 4.

improvisação eram imbricados, não separando, de modo claro, o que seria composição e o que seria improvisado. Esta ruptura diferencial se inicia com a necessidade de determinação do texto musical, chegando ao seu extremo, no século XIX.

No século XX, muitos compositores viram, na abertura e na indeterminação,¹³³ uma alternativa aos rígidos esquemas formais do serialismo, o que gerou novas tendências no conceito de composição, resultando em uma nova aproximação entre compositores e intérpretes.

Os problemas levantados pela aplicação demasiado rigorosa dos princípios do serialismo integral, dispersão do material sonoro, nivelamento da audição..., levaram os compositores seriais a desejar uma *abertura* a tudo o que não se submetesse necessariamente a uma sistematização; o seu objetivo seria, para o futuro, o de tentar conciliar a necessidade de melhoramento do rendimento formal das organizações seriais com a vontade de preservar tudo o que se mantém irredutível a esse desejo de eficácia; é nesse sentido que Umberto Eco, avaliando a questão da obra aberta já inscrita no projeto serial, pôde estabelecer um elo entre as técnicas seriais pós-veberianas e a poética de Joyce em *Finegan's Wake*. O contributo dos escritores, Mallarmé, Joyce, Char, Michaux..., é inegável e, insensivelmente, as preocupações estritamente musicais encontram-se confrontadas com outros modelos, vias abertas para uma maior flexibilidade ao nível da própria estruturação da obra (BOSSEUR, 1990, p. 43).

Toda a escrita musical contém, em maior ou menor grau, uma imprecisão que lhe pertence. Portanto, é questionável a idéia de que, determinando todos os parâmetros na partitura, o compositor conseguirá o controle total sobre sua obra. Alguns parâmetros musicais, pela sua própria constituição física, são fugazes na tentativa de sua repetição exata já que não são absolutos. As modificações ocorridas na notação musical no decorrer dos séculos, em especial no século XX, refletem uma busca, por parte dos compositores, de um máximo entendimento pelos intérpretes de suas intenções criadoras. Quando se aceita que elementos não pré-determinados ocorram na execução de uma obra, sejam eles em relação à forma, ao tempo, aos timbres, ou mesmo às intervenções do ouvinte, a notação musical se faz portadora de um outro papel: o de transmitir roteiros; indicar possíveis caminhos;

¹³³ BOSSEUR (1990, p. 43–50).

servir de guia para a execução. Deste modo, a música assume uma característica mais aberta, livre do aprisionamento determinista do texto.

A introdução de elementos indeterminados na música apresenta-se como uma solução para o problema da dissolução do sistema tonal, enfrentado pela música erudita neste século. O problema surge a partir do momento em que são recusados os princípios organizadores do discurso musical do ocidente, fundamentados, desde a época do Renascimento, em estruturas harmônicas. Estas estruturas haviam assegurado, durante séculos, a construção de formas temporais dirigidas a um fim instaurador da ordem desse discurso: o tom. Ao negá-las, impunha-se sua substituição por novos princípios de estruturação musical.

Sem os recursos da construção tonal, os sons se organizam e se movem dentro do tecido musical em um espaço que assume múltiplas direções. A concepção da obra musical como um objeto que se desenvolve no tempo de modo progressivo, com um início, meio e fim, rui junto com os princípios de estruturação tonal. A nova forma musical, buscada pelos compositores, caracteriza-se pela mobilidade (TERRA, 2000, p. 21).

A aproximação de culturas não ocidentais e o surgimento do Jazz levaram ao desejo, por parte dos compositores, de experimentar procedimentos composicionais diversos daqueles até então utilizados, muitos dos quais haviam sido rechaçados pelo cânone histórico e, naquele momento, surgiam como alternativas à “dureza” das correntes formalistas e seriais, tendências estéticas quase absolutas até a segunda grande guerra.

A idéia de abertura ou indeterminismo na música se fundamenta, muitas vezes, a partir de dois pólos aparentemente opostos: filosofias não ocidentais, que propõem a supressão do *ego*; e processos matemáticos complexos, como os procedimentos estocásticos, onde a randomização define as estruturas e como estas se organizam na obra. Lembramos que mesmo estes processos estocásticos envolvem uma determinação. A indeterminação, pela sua própria essência, não pode ser aprisionada, sistematizada.

Não pode haver equilíbrio entre determinismo e indeterminismo, porque a indeterminação não é por definição passível de ser aprisionada; não é possível opor determinação e indeterminação; pelo contrário, podemos combinar diferentes tipos de determinação, imaginar determinações negativas, isto é, escolher elementos de forma diferente do que é habitual, por exemplo, com a ajuda de

técnicas “estocásticas”, através do recurso aos computadores [sic]; não se trata de indeterminação, mas de outras formas de determinação, muito próximas das que temos o costume de utilizar, simplesmente ao contrário; ao relacionar diversos modos de determinação, consegue-se deduzir outros a partir destes; não se trata de um equilíbrio, mas de um ultrapassar dos antigos métodos de determinação. Explorando até seus limites certos métodos de determinação, alcançam-se outros modos de determinação, novos, capazes de nos dar uma outra abertura sobre o mundo, sobre a linguagem, qualquer que ela seja; dando-nos, com efeito, uma outra abertura sobre a linguagem que constitui, invariavelmente e para todos os efeitos, uma abertura para o mundo e para nós próprios (BUTOR *apud* BOSSEUR, 1990, p. 96).

O processo de improvisação contido na interpretação das músicas indeterminadas baseia-se na abdicação, por parte do compositor, de determinar precisamente na partitura a ordem dos eventos e, muitas vezes, os próprios eventos. O intérprete participa de um processo onde execução e composição se confundem já que as escolhas de interpretação ou recriação da obra devem ser tomadas no ato da *performance*, promovendo uma reorganização dos materiais empregados pelo compositor, a partir da improvisação. No entanto, ressaltamos que, em relação ao ouvinte, estas obras só podem ser percebidas como improvisações se houver conhecimento prévio das estruturas utilizadas, ou se a escuta da mesma se realizar mais de uma vez em seqüência, caso contrário, a “mágica” da improvisação ficará restrita, na maior parte dos casos, ao próprio intérprete e ao compositor.¹³⁴

2.2 Improvisação como geradora da obra em Scelsi

A concepção “scelsiana” de improvisação é bem diversa. Tendo sido influenciado, assim como Cage, pelo ideal Zen-Budista de supressão do *ego*, Scelsi se diferenciou do compositor norte-americano pelo modo como a doutrina Zen afetou seu procedimento composicional. Scelsi não permitia o acaso, suas partituras são extremamente determinadas e, mesmo fundamentando-se na idéia de *medium*, a partir da qual se considerava um simples intermediário entre dois mundos, ou uma espécie de mensageiro, não abdica da feitura das obras, mesmo que estas não

¹³⁴ Outro ponto de vista que sustenta nossa afirmação é oferecido por Jean-Jacques NATTIEZ (1990, p. 84–85). Nattiez relata que o sentido de intercâmbio das partes, em sua maioria, não pode ser verificado perceptivamente. Nattiez segue, comentando que tocou algumas peças consideradas “abertas” para alunos de semiologia (não músicos) e estes não perceberam as obras como abertas, sem que houvesse uma explicação anterior à audição, sobre o que seria “abertura”.

tenham sido escritas de seu próprio punho. Scelsi procurou determinar, precisamente, em suas partituras, todos os detalhes que devem ser ouvidos.

A improvisação, em Scelsi, é a geradora da obra. Diferente do conceito de improvisação descrito mais acima, que se relaciona à *performance* propriamente dita, a improvisação para Scelsi tornou-se um meio e um fim. Um meio, na medida em que era a única ferramenta possível para captar a “força cósmica” que o atravessava no instante da criação, e um fim em si mesma por serem as improvisações as próprias obras. Estas improvisações determinaram não apenas melódica ou ritmicamente as obras, mas também seu aspecto tímbrico. Mesmo que as gravações dos improvisos funcionassem como uma ferramenta para gerar a obra em um primeiro nível, como se fossem um rascunho que, posteriormente, seria redesenhado e aprimorado, a partir das escolhas de instrumentação e articulação, os improvisos carregam em si todas as informações que deveriam estar presentes na partitura escrita. Este processo de transcrição e transcrição permitiu que a instrumentação de várias obras fosse também variável, o que talvez represente a abertura da obra de Scelsi, sem maior importância já que esta é uma função prática de sua música. O caráter deste tipo de criação se aproxima muito da oralidade, sendo mais importante a mensagem recebida pelo compositor no instante da criação.

As composições, portanto, surgem das improvisações de Scelsi.¹³⁵ Os elementos sonoros reiterados ganham vida e sugerem uma outra dimensão de tempo e espaço, o tempo se torna “encantatório” e o desenvolvimento do material sonoro ocorre em mínimas proporções, como se desejasse uma suspensão perceptiva e um estado de contemplação.

O objeto principal do trabalho composicional deriva do que Scelsi nomeia a profundidade do som, entendendo naturalmente com isto o trabalho sobre o próprio timbre na sua concepção mais ampla, o timbre da orquestra em sua totalidade. A atenção do compositor se concentra conseqüentemente sobre andamentos, sobre a densidade, sobre registros, sobre o dinamismo interno, sobre variações e microvariações do timbre dos instrumentos: modos de ataque, de diálogo, modificações espectrais, modulações de frequência ou de

¹³⁵ É importante ressaltar que este procedimento se instaura a partir de 1952.

intensidade. As cordas são evidentemente o objeto predileto deste trabalho, pela grande maleabilidade e controle minucioso do timbre que permitem (sem maiores problemas de homogeneidade). Esta obsessão do som inscreverá Scelsi, ainda uma vez, em um grande movimento da música ocidental, no qual o timbre, uma vez insignificante com relação à escrita, vem recuperado, reconhecido como fenômeno autônomo primordial e, sucessivamente, como categoria para todos os fins – terminando por submergir, ou melhor absorver, as outras dimensões do discurso musical: é assim que as microflutuações do som (glissando, vibrato, mudanças de espectro, trêmulos...) passam do plano de ornamento para o plano principal (MURAIL *apud* LISA, 1999. Tradução de A. Siqueira).

A improvisação é um meio extremamente eficaz para “receber” a música, pois a verdadeira inspiração nem sempre pode ser apreendida através da composição ordinária, escrita. Segundo Scelsi:

Aqueles que podem compor qualquer coisa em dois ou quinze minutos, podem não ter a possibilidade de fazê-lo em quinze dias, em um mês ou dois.

Existe uma velocidade de percepção interna, quando as forças superiores nos atravessam, que é desproporcional às reações físicas do controle mental.

Dito tudo isto, fica evidente que seja necessário fazer uma escolha: ou operamos no modo consciente, ou no modo inconsciente, Zen ou outro¹³⁶ (SCELSI, 2001, p. 9, tradução de A. Siqueira).

Estas improvisações eram realizadas ao piano, instrumentos de percussão, violão, e em um instrumento eletrônico chamado ondiola,¹³⁷ que consiste de um teclado de

¹³⁶ Excerto de *Il sogno 101 – prima parte, il ritorno*, publicado pela primeira vez em 2001. “*Ora colui che può comporre qualcosa in due o quindici minuti, può non avere la possibilità de farlo in quindici giorni, in un mese o due. Vi è una velocità di percezione interna quando le forze superiori ci attraversano, che è sproporzionata alle reazioni fisiche di controllo mentale. Detto tutto questo è evidente che bisogna fare una scelta: o operiamo nel modo consueto, oppure operiamo in modo inconsueto, Zen o altro*” (SCELSI, 2001, p. 9).

¹³⁷ A ondiola é a versão italiana da clavioline, um teclado portátil inventado, em 1947, pelo francês Constant Martin. A ondiola foi originalmente concebida para música de baile, graças à sua capacidade de reproduzir sons de instrumentos de arco e de sopro. “Seu circuito é constituído de um oscilador, dois condensadores, um amplificador e uma série de filtros que agem sobre os harmônicos do som fundamental, modificando o timbre e garantindo um vasto espectro dinâmico; este instrumento é um predecessor do sintetizador analógico, no qual o som é produzido por um oscilador (que gera uma forma de onda periódica elementar), um gerador de onda quadrada e um sub-oscilador (divisor de oitava), que enfatiza as frequências graves. A forma de onda resultante passa por uma série de filtros analógicos que atenuam ou amplificam uma certa área de frequência interior ao espectro do som e é controlada pelo executante através de uma série de interruptores localizados na frente do teclado. É possível, através destes recursos, modular a onda sonora, tocar glissando e

aproximadamente 3 oitavas onde, através de potenciômetros, de chaves e de pedais, são obtidos vários recursos tímbricos: vibratos de várias velocidades, microtons, mudanças de oitava e controles de dinâmica.¹³⁸ Existem, aproximadamente, setecentas horas de gravações feitas por Scelsi. Este material consiste em improvisos, conversas, execuções de obras suas e de amigos compositores. Todas as fitas magnéticas foram catalogadas e convertidas para o formato digital, sendo que as fitas originais e as cópias em DAT encontram-se na Fundação Isabella Scelsi, em Roma.



(Foto de uma ondiola)

Um dos problemas que este procedimento composicional apresenta é a necessidade de transcrição. Como já foi dito, no caso de Scelsi, as improvisações eram gravadas em fita e depois, transcritas por uma equipe de músicos, o que gerou problemas autorais após sua morte. Conforme ressaltamos anteriormente, o maestro Vieri Tosatti, um dos principais responsáveis pelas transcrições das improvisações de Scelsi, reclamou para si a autoria de todas as obras do compositor, realizadas a partir do final dos anos 40. Como relata Freeman: "Tosatti começou a escrever cartas a vários jornais na Itália, após a morte de Scelsi, afirmando haver escrito toda a música ele próprio, mas que, de qualquer forma, não importava, uma vez que se tratava de puro lixo" (FREEMAN, 1995, p. 17, nota 5). Este acontecimento ficou conhecido como o "caso Scelsi". A autoria de Scelsi ficou comprovada, ao se compararem as obras de Tosatti com suas transcrições dos improvisos de Scelsi.

A improvisação é, portanto, o único modo possível de captar a energia cósmica e operar sua transmutação. A partir da ação desta energia sobre o artista, a obra de arte surge. Este conceito não é uma invenção de Scelsi: está fundamentado em

obter micro-intervalos, além de um constante controle de vibrato" (CARBONI, 2004, p. 12-13, tradução de A. Siqueira).

¹³⁸ Segundo Frances-Marie UTTI (1995), somente os improvisos realizados na ondiola eram transcritos para outros instrumentos.

seus estudos sobre filosofias orientais, Antroposofia e Teosofia. A idéia de “força cósmica”, fundamento estético da maior parte da obra de Scelsi, a se manifestar na improvisação, é colocada nos seguintes termos:

Em um determinado conhecimento oculto, de origens antiqüíssimas, encontra-se a idéia de que a Energia — a força cósmica — seja um fenômeno totalmente acústico, ou seja, sonoro. Esta energia acústica é, então, aquela força cósmica criativa que raças antigas parecem ter conseguido, em parte, dominar e utilizar, inclusive com fins práticos, como a construção de imensos edifícios ou mesmo para o vôo dos próprios homens¹³⁹; e é esta a razão pela qual certos cantos, ainda hoje, têm o objetivo de reforçar o ritmo dos indivíduos, dos combatentes, dos guerreiros. A força destes guerreiros vem aumentada, precisamente, por determinados cantos, por ritmos particulares (SCELSI, 1993, p. 31, tradução de A. Siqueira).¹⁴⁰

A biografia do compositor revela que seu treinamento musical formal foi escasso e sua primeira práxis musical iniciou-se com o hábito de improvisar durante horas ao piano. Esta postura autodidata, oriunda de brincadeira de infância, passou ao importante papel de “salvar” sua vida, enquanto estava internado em uma clínica psiquiátrica na Suíça. Portanto, a improvisação não surgiu apenas como escolha consciente do compositor para fugir do aprisionamento das estéticas utilizadas, mas, principalmente, pela incapacidade física de escrever minuciosamente suas partituras. Há uma dupla medida em sua ruptura com o cânone histórico ao qual pertencia. Esta ruptura não se opera simplesmente por um esforço intelectual, mas, de modo proeminente, por ser sua única saída para a crise que o atacou nos anos quarenta.

¹³⁹ Como afirma Marin Mersenne, no segundo volume do tratado *Harmonie universelle* (1636): "O poder do uníssono imprime seus efeitos não só no espírito e na alma, mas também em corpos inanimados; pois quando quer que se toque uma corda do alaúde ou da viela ou de algum outro instrumento, ela coloca em vibração as outras cordas que estão predispostas e tendem ao uníssono, fazendo-as vibrar. Conseqüentemente, o uníssono pode servir para fazer mover todos os tipos de máquinas e disparar um canhão: De modo que se pode assediar-se cidades por meio do uníssono, como se diz que Orfeu as construiu com o som de sua harpa" (Citado de LIPPMAN, 1986, p. 108).

¹⁴⁰ *"In una determinata conoscenza occulta, dalle origini antichissime, se riscontra l'idea che l'Energia — la forza cosmica — sia addirittura un fenomeno acustico, cioè sonoro. Questa energia acustica è poi quella forza cosmica creativa che razze antiche, sembra siano riuscite in parte a dominare ed utilizzare anche a scopi pratici come per la costruzione d'immensi edifici od anche per il volo degli uomini stessi; ed è questa la ragione per la quale certi canti ancora ora hanno lo scopo di rinforzare il ritmo degli individui, dei combattenti, dei guerrieri. La forza di questi guerrieri viene aumentata appunto da determinati canti, da particolari ritmi."* (SCELSI, 1993, p. 31).

2.3 A escolha da improvisação

A escolha da improvisação, como ferramenta composicional, surgiu a partir dos anos cinqüenta, após uma crise psíquica que colocou Scelsi em um estado de absoluta prostração.

Esta prostração psicofísica coincide com um período particularmente feliz para sua música; de fato era mais e mais requisitada e, especialmente na França, despertava muito interesse. O seu Primeiro Quarteto, nem bem impresso e executado, imediatamente entrara nos projetos de estudo da Sorbonne, e personalidades, como Pierre Souvtchinsky, se interessavam por sua obra. Mas, paradoxalmente, sua condição o impedia por completo de escutar a execução da própria obra, quase como se sua própria música se revoltasse contra ele (MARTINIS, 2004, p. 4, tradução de A. Siqueira).

A impossibilidade de escrever música, após adoecer, abriu uma fissura em sua vida, sua orientação criadora mudou de sentido e, conseqüentemente, sua música passou a refletir pensamentos estéticos diferentes, distanciando-se dos moldes pregados pelas escolas composicionais, entre os quais, os da Segunda Escola de Viena, com a qual se identificou até 1948.

Esta "misteriosa doença", como ele próprio a descreve, teve início em 1939 e se agravou durante a guerra, pelas dificuldades da época. Em uma súplica manuscrita de Scelsi, datada de 1949/50, lê-se o seguinte:

G.S., músico e escritor, depois de haver tentado inutilmente os tratamentos de quase 100 médicos de todas as áreas, afetado por uma estranha e misteriosa, talvez diabólica doença progressiva, condenado a não poder mais trabalhar, nem ler, nem quase escrever e se comunicar, pede ajuda a "Padre Pio" – restabelecimento ou iluminação"¹⁴¹ (SCELSI *apud* MARTINIS, 2004, p. 9, nota 4, tradução de A. Siqueira).

Isto o impossibilitou de terminar a *cantata* para coro misto e orquestra, *La nascita del verbo*, sua última peça composta sob a égide do serialismo dodecafônico, concluída

¹⁴¹ "G.S. musicista e scrittore dopo aver inutilmente tentato le cure di quasi 100 medici in tutto campo affetto da strana e misteriosa forse diabolica malattia progressiva, ridotto a non poter più lavorare, né leggere né quasi scrivere e sentir parlare – chiede l'aiuto a Padre Pio – guarigione o illuminazione" (SCELSI *apud* MARTINIS, 2004, p. 9, nota 4).

com a ajuda de um amigo¹⁴² e estreada em Paris, no ano de 1950, por Roger Désormière.

O *Quarteto 1* foi a penúltima peça composta deste modo e nestas condições. A última foi a *cantata* para coro e orquestra: *La nascita del verbo*, que me custou anos de tempo e de sofrimento, que não vos posso contar e que não me foi possível terminar. Para a redação instrumental da última parte, precisei recorrer à ajuda de um amigo, porque as câibras nas costas eram quase constantes e minha mão não me obedecia mais. Pois, por cerca de três anos, não escrevi mais uma nota; por pouco, não tenho o fim de Schumann, por mais de uma vez, disse a mim mesmo: "Deus meu! Quando terminará este sonho?"¹⁴³ (SCELSI *apud* MARTINIS, 2004, p. 3–4, tradução de A. Siqueira).

Em nota escrita para o programa do Vigésimo Quarto Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, realizado na cidade de Bruxelas, em 1950, o compositor esclarece os procedimentos técnicos e estéticos utilizados na *cantata*:

La nascita del verbo é uma *cantata* em quatro partes, composta em Roma, de 1946 a 1948.

A primeira parte inicia-se com uma atmosfera de acordes de estilo preponderantemente dodecafônico e serial: assiste-se à formação de sonoridades polarizadas sobre todas as vogais destacadas do coro que se fragmentam em oito partes; no final, um possante *crescendo* resulta em um uníssono que se torna agudo e envolvente pelo grito dos *sopranos*. Este efeito fora preparado, anteriormente, por síncopes dramáticas.

Uma série de batidas sustenta a declamação e são precedidas por um pedal executado pelo vibrafone, sustentado sobre notas agudas, servindo de ponte entre a primeira e a segunda parte.

Esta se inicia com uma seqüência dodecafônica que aparecerá também em seu acorde final e que pontuará os acentos sonoros sobre as sílabas das palavras "Deus", "Amor", "Lux".

¹⁴² Há incertezas sobre este dado, mas a hipótese mais provável é que este "amigo" seja Nicola Costarelli, segundo MARTINIS (2004).

¹⁴³ Trata-se de mais um excerto de *Il sogno 101 – prima parte*, ainda não publicado na íntegra. "*Il Quartetto n. 1 fu il penultimo pezzo composto in questo modo e in queste condizioni. L'ultimo fu la cantata per coro ed orchestra: La Nascita del Verbo, che mi costò anni di tempo e di sofferenza che non vi sto a raccontare e che non mi fu possibile portare a termine. Per la redazione strumentale dell'ultimo tempo doveti ricorrere all'aiuto di un amico, perchè il crampo alla schiena era quasi costante e la mia mano no mi obbediva più. Poi, per circa tre anni, non scrissi più una nota; per un pelo non feci la fine di Schumann, ma più di una volta mi dissi: Dio mio! quando finirà questo sogno?*" (SCELSI *apud* MARTINIS, 2004, p. 3–4).

A terceira parte é uma grande fuga com dois sujeitos, que são apresentados e, freqüentemente, reapresentados nos metais, cujo motivo é o mesmo das palavras "Deus", "Amor", "Lux", presente na segunda parte.

Na quarta parte, o coro, em atmosfera meditativa, murmura, *falando*, uma invocação latina à fraternidade. Mais vozes dele se libertam, uma a uma, cantando uma melodia muito simples, composta de três ou quatro notas, que se alarga, pouco a pouco, até se juntarem num vasto *tutti*. Uma série dodecafônica, nas cordas, marca o retorno à complexidade. Reaparece a melodia de três notas, iniciando um crescendo polifônico que chegará a seu ponto culminante, em um cânone de 47 vozes em 12 tonalidades.

Enfim, uma segunda invocação, "*Domine in te speravi*", reintroduz, no espírito da primeira parte, uma nova formação de acordes pelas vogais e as sílabas, mas desta vez, em função das três palavras com as quais vai terminar a obra: "*Amor*" — "*Lux*" — "*Domine*"¹⁴⁴ (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 3, tradução de A. Siqueira).

O texto acima¹⁴⁵ mostra a identidade estética de Scelsi até 1948, prevalecendo um pensamento formal muito próximo daquele da Segunda Escola de Viena, cuja influência, ao lado de outras, Scelsi sofreu, de fato, em sua primeira fase, que se encerra com a *cantata*.

¹⁴⁴ "*La Nascita del Verbo*" è una cantata in quattro parti composta a Roma dal 1946 al 1948. La prima parte inizia con un'atmosfera di accordi di stile prevalentemente dodecafonico e seriale: si assiste alla formazione di sonorità polarizzate su tutte le vocali scandite dal coro che si frammenta fino a otto parti infine un possente 'crescendo' si risolve in un 'unisono' reso acuto e coinvolgente dal grido dei soprani. Questo effetto era stato precedentemente preparato da sincopi drammatiche. Un'ondata di batterie sostiene la declamazione e precede un pedale di vibrafono, tenuto su toni elevati, che serve da ponte fra la prima e la seconda parte. Questa inizia con una sequenza dodecafonica che sfrutterà fino al suo accordo finale e che puntualizzerà gli accenti sonori sulle sillabe delle parole 'Deus', 'Amor', 'Lux'. La terza parte è una vasta fuga a doppio soggetto, manifestata e frequentemente riproposta dagli ottoni, il cui motivo è quello delle parole 'Deus', 'Amor', 'Lux', presente nella seconda parte. Nella quarta parte, il coro, in un'atmosfera meditativa, mormora 'parlando' una invocazione latina alla fraternità. Più voci si disimpegnano a loro turno e cantano una melodia molto semplice composta da tre note che si allarga poco a poco fino a aggiungere un vasto 'tutti'. Una serie dodecafonica delle corde scandice un ritorno alla complessità. Riappare la melodia di tre note quale inizio di un "crescendo" polifonico che trova il suo culmine in un canone di 47 voci e 12 tonalità. Infine una seconda invocazione. "*Domine in te speravi*", riintroduce, nello spirito della prima parte, una nuova formazione di accordi per le vocali e le sillabe ma, questa volta, in funzione delle tre parole con le quali va a terminare l'opera: 'Amor' – 'Lux' – 'Domine'." (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 3).

¹⁴⁵ "Esta descrição aparece no programa de concerto da segunda execução desta obra, ocorrida em Bruxelas, em 1950. É legítima, manuscrito do próprio Scelsi; atende, realmente, ao pedido de um dos organizadores do concerto, R. Wangermée, que, em uma carta de 10 de maio de 1950, solicita-lhe uma nota biográfica, uma descrição da peça e uma fotografia para inserir no programa. *La Nascita del Verbo* pode ser considerada como obra conclusiva do primeiro ciclo produtivo de Scelsi, ciclo que compreende meia centena de obras, e iniciado no remoto 1929" (MARTINIS, 2004, p. 3, tradução de A. Siqueira).

Um colapso mental impediu-o de compor por, aproximadamente, três anos, período em que Scelsi dedicou-se à literatura e às artes visuais. Quando retornou à música, distanciou-se da estética de seu primeiro ciclo e desenvolveu críticas à música serial, enfatizando nesta o excesso de preocupação com aspectos formais e a pouca importância dada aos elementos internos do som. Esta crítica, porém, serviu para toda a sua produção de 1929 a 1948, o que talvez explique o ocultamento, por Scelsi, de algumas peças do seu primeiro período. Nestes anos de colapso, emergiram conceitos fundamentais para toda a produção do compositor até a sua morte, refletindo novos modelos composicionais e estéticos. Scelsi propõe uma escuta focada em aspectos internos do som, que ele apreende como multidimensional:

O som é também esférico: quando o ouvimos, acreditamos existir somente duas dimensões, altura e duração. Sabemos que uma terceira, a profundidade, existe, mas, de certo modo, esquiva-se.[...] ¹⁴⁶ Eu poderia dizer que a música clássica ocidental tem comumente devotado toda a sua atenção à estrutura musical, à tão falada forma musical.

Ela tem esquecido de estudar as leis de energia do som, para compreender a música como energia ou vida... As melodias caminham, nota a nota, mas os intervalos entre elas são como abismos vazios, porque estão desprovidos da energia do som (SCELSI, 1981, *apud* THEIN, 1997, p. 13, tradução de A. Siqueira).

Esta análise do som de Scelsi está relacionada também com a análise feita por outros compositores e tratadistas. No século XX, Varèse também indica, conforme FERRAZ (2002), a estaticidade como forma de se fazer ouvir o som e se remete, ao dizer isto, a Rameau, em seu *Tratado de Harmonia*, que diz: "quanto mais uma harmonia durar, mais tempo ela terá para atingir a alma e afetá-la no ponto em que se propõe". A obra de Scelsi, após sua crise, se compõe de notas repetidas, utilizadas obcecadamente. Isto ocorre nas peças *solo* da década de 50, como também nas obras, onde o foco de seu processo se torna *spectral*. Encontramos este *spectralismo*, em sua obra para orquestra e nas peças de câmara. Nestas, a sobreposição de timbres desenvolvidos a partir de microtons, vibrato e dinâmica, constituem uma imagem de seu discurso sobre o som, como energia provinda do cosmos. Encontramos também, em peças mais recentes, da década de oitenta, a

¹⁴⁶ Corte de Thein.

construção de belíssimas melodias, nas quais não há nada que envolva o procedimento de repetição de uma mesma nota, mas sim, a construção de *mantras*.

A ruptura de Scelsi com os procedimentos composicionais derivados da Segunda Escola de Viena, acompanha-se de uma inclinação marcada por filosofias orientais ou orientalistas, como a Yoga, o Zen-Budismo e a Teosofia.¹⁴⁷ A *Suite 8*, para piano, de 1952, intitulada *Bot-Ba*, com a epígrafe "uma evocação do Tibet com seus monastérios, nas altas montanhas — Rituais tibetanos — Preces e danças", indica o fim do colapso. A ela se segue, em 1953, no auge da revolução serial (METZGER, 1988), a *Suite 9*, intitulada *Ttai*, com a epígrafe: "uma sucessão de episódios que exprime, alternadamente, o Tempo — ou, mais precisamente, o Tempo em movimento; e o Homem, como simbolizado por catedrais ou monastérios, com o som do "Om" sagrado", ressaltando-se também: "esta *suite* deve ser tocada na maior calma interior; os agitados que se abstenham."

A escuta interna do som passa aqui para o primeiro plano, em detrimento de relações intervalares baseadas no sistema temperado. É como se o campo das alturas fosse ouvido pelo lado interno, através do espectro harmônico.

É o som que importa, mais que sua organização, a qual surge e muda a cada época, os povos e as latitudes e no âmbito da mesma Europa.

A música não pode existir sem o som. O som existe por si, sem a música.

A música ocorre no tempo.

O som é atemporal (SCELSI, 1993, p. 31, tradução de A. Siqueira).¹⁴⁸

Este procedimento de escuta atenta a todos os detalhes do som será a grande contribuição de Scelsi que, junto a outros compositores, como Edgar Varèse,

¹⁴⁷ Scelsi viaja ao Egito em 1928 e, ainda na década de vinte, sofre influência dos esotéricos René Guénon, Fernand Ossendowsky e Jacques Maritain, sendo levado a estudar religiões orientais.

¹⁴⁸ "È 'il suono' ciò che conta, più che la sua organizzazione, la quale avviene e cambia secondo le epoche, i popoli e le latitudini e nell'ambito della stessa Europa. La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica. La musica evolve nel tempo. Il suono è atemporale." Publicado pela primeira vez em 1993, o excerto acima provavelmente faça parte de *Il sogno 101 – prima parte* (SCELSI, 1993, p. 31).

propuseram a "liberação do som",¹⁴⁹ fundando no material sonoro seu alicerce composicional. O termo "escuta microfônica" pode ser útil para a compreensão deste procedimento, este termo designa a escuta de qualidades perceptivas relacionadas ao envelope de parciais de um som, sua "vida interior", fundamentado a partir do excerto de Pierre Schaeffer, *Notes sur l'expression radiophonique*, escrito em 1946 e publicado, pela primeira vez, em 1970:

Qual é, portanto, *essencialmente*, o efeito do microfone?

Ele é demasiado simples para que nos tenhamos dado ao trabalho de apercebê-lo, demasiado evidente para que tenhamos tido a originalidade de notá-lo: o microfone fornece uma versão *puramente sonora* do evento, seja concerto, comédia, arruaça ou desfile. Sem transformar o som, ele transforma a escuta. Tanto quanto alcança a memória, nunca se teve o costume de ouvir sem ver. Há vinte anos, os homens ouvem diariamente vozes sem face, músicas sem orquestra, passos sem corpo, alvoroços sem multidão. Eles mal reconhecem estas vozes, acham estas músicas desencarnadas, estes ruídos e rumores estranhos. Questionam o instrumento, o acusam ou glorificam: enganam-se. O instrumento não exerce mais que um poder *separador*. Vocês não vão acreditar em mim. Tampouco eu, de imediato, acreditei em meu professor de física quando este me explicou o princípio do telescópio. Foi preciso tempo para me convencer de que um simples tubo de papelão, porque ele circunscreve uma porção da calota celeste e elimina o brilho do vasto céu, pode fazer-nos ver estrelas em pleno dia. Do mesmo modo, o microfone obtém detalhes, contrastes, uma profundidade sonora que a visão mascarava. Uma analogia estreita se pode estabelecer aqui entre o rádio e o cinema mudo. Tampouco a câmara acrescenta o que quer que seja à imagem, não lhe subtrai nada. Mas este sorriso silencioso diz mais que um longo discurso, este olhar ou este tique traem uma inquietude cujas palavras nos teriam distraído, a vaidade deste orador, cujo verbo talvez nos tivesse subjugado, reluz em sua gesticulação. Em ambos os casos, há magia: ruptura da ordem estabelecida, quebra de hábito e renovação, percepção diversa dos elementos dissociados (SCHAEFFER, 1970, p. 89–118, tradução de C. Palombini).

A partir deste quadro, desenhou-se a escolha de Scelsi pelo procedimento improvisativo e esta escolha não pode ser desvinculada de um outro conceito a ser discutido no capítulo seguinte, o orientalismo. A ruptura com o cânone o liberta para buscar a vida interna do som por meio da improvisação e da mediunidade. As obras realizadas com este procedimento possuem características estáticas e extáticas.

¹⁴⁹ "Eu me recuso a ser algemado por intervalos e frequências pré-determinadas" Varèse sonhou com um retorno à música de origens primitivas, uma música universal, mágica e religiosa, de revelação, de

O ato de criação, em música, acontece numa situação de tensão dinâmica entre forças que se opõem; matéria e forma, abstração e imaginação, liberdade e controle. Quando existe muito controle e pouca liberdade, a forma se impõe à matéria, a abstração predomina sobre a imaginação e os resultados são rígidos. Quando existe muita liberdade e pouco controle, a matéria se impõe à forma, a imaginação se sobrepõe a abstração e os resultados são vagos, sem unidade e sem profundidade musical. O equilíbrio entre estas duas forças funciona como o magnetismo da ação criadora, como a referência tácita que caracteriza e diferencia o equilíbrio dessa tensão dinâmica. A maneira mais adequada e musical de buscar, de construir ou de aprender este equilíbrio é a improvisação (MARTINS, 1992, p. 47).

Nas peças para instrumento de sopro da década de cinquenta, o controle de Scelsi sobre o material musical é realizado a partir de reiterações de notas ou grupos de notas bastante reduzido, os melismas realizados entre os sons principais da melodia funcionam como controle do fluxo temporal, provocando retrações e expansões. É comum nestas obras, em certos trechos, períodos de menor mobilidade rítmica e melódica, com um relativo repouso sobre uma única nota repetida que, posteriormente, volta a se movimentar com padrões intervalares específicos, principalmente segundas e quartas. Porém, a música de Scelsi não é construída de modo que possamos avaliar notas ou material escalar no sentido tradicional. O compositor, a partir deste período, se aproxima da tradição oral, improvisando e buscando na profundidade do som seu encantamento. Portanto, remeter-nos-emos ao termo “nota” com uma outra concepção, pois as notas na obra de Scelsi tornaram-se “sons” (*Klang*), num sentido peculiar e profundo. Estas notas, ou sons, gravitam em torno de um centro que se afirma pela polarização¹⁵⁰ com sons

timbres que buscam o infinito (VARÈSE *apud* RUSSCOL, 1972, p. 47).

¹⁵⁰ Sobre o termo “polarização”, utilizamos o conceito de Edmond Costère, que considera como sons polares os intervalos de quinta (superior e inferior) e os intervalos de segunda. Este tipo de classificação é considerado por Costère como uma “Lei de Atração Universal”. Segundo Marisa RAMIRES (2001, p. 30), em níveis diferenciados, o princípio adotado nessa lei é o do *caminho mais curto*. Os intervalos harmônicos de quinta e de quarta, isto é, de quinta justa acima e abaixo, expressam a menor distância do ponto de vista da série harmônica (Costère justifica o intervalo de quinta justa abaixo através da adoção da série harmônica invertida), e os intervalos de segunda menor acima e abaixo, a menor distância do ponto de vista linear. “As relações recíprocas de afinidade se ligam, por um lado, entre dois sons distantes dos intervalos harmônicos de quinta e de quarta e, por outro, entre dois sons imediatos, distantes por um intervalo unitário próprio da escala adotada” (COSTÈRE *apud* RAMIRES, 2001, p. 30). A preocupação principal de Costère parece ser com o sistema tonal e com a escala temperada; porém, sua pesquisa pode ser útil para uma análise da música de Scelsi. Embora os dois discursos pareçam distantes, estas atrações ou polarizações sugeridas por Costère encontram-se, de modo claro, na obra do compositor italiano; porém, nessa, as análises não partiriam de um ponto de vista fundado no sistema tonal.

próximos e gera, a partir de um controle rítmico específico, uma característica temporal circular.

A imprevisibilidade dos acontecimentos e a circularidade das melodias fazem com que estas não se desprendam do "centro do som" e de seu "encantamento". Várias obras deste período (início dos anos 50) possuem perfis melódicos recorrentes, o que lembra, de certa forma, um hábito motor. Isto nos leva à suspeita de que o estado de transe no qual Scelsi improvisava, definido por ele como *in lucida passività*,¹⁵¹ era determinado fortemente pelo meio em que realizava a improvisação. Todas as peças para instrumento *solo*, exceto as peças para piano, violão, percussão e aquelas realizadas em parceria com os intérpretes, foram improvisadas na ondiola; portanto, o hábito motor de Scelsi (em transe), sobre o teclado do instrumento, provavelmente exerceu influência sobre os perfis rítmicos e melódicos de grande parte das peças para instrumentos *solo*.

¹⁵¹ "Em lúcida passividade". Este conceito "scelsiano" remete à atitude Zen que, segundo Vera TERRA (2000, p. 78), diferentemente da filosofia ocidental onde se procura um fundamento *a priori*, absoluto e verdadeiro, para o conhecimento, o Zen afirma a ausência de fundamento. Essa diferença é assinalada por Umberto Eco: "(...) o passo seguinte [à crítica] não será a experiência empírica e a pesquisa de novas idéias, mas a meditação sobre o 'koan', portanto, uma ação nitidamente terapêutica." O *koan* propõe uma meditação sobre um paradoxo. Eco o caracteriza por uma circularidade aporética "(...) a resposta propõe novamente a pergunta e assim por diante até o infinito, até a razão assinar um ato de rendição aceitando o absurdo como textura do mundo." (ECO *apud* TERRA, 2000, p. 78).

2

PWYLL

for Solo Flute

GIACINTO SCELISI
(1954)

$\text{♩} = 120$

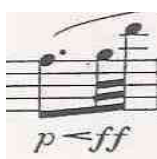
p \leftarrow $sub. ff$ 5 p \leftarrow ff
 p \leftarrow ff sfp \leftarrow ff pp \leftarrow *poco*
 p \leftarrow f 5 f
 mp *simile* $sub. ppp$
 ff p
 f \leftarrow p ff sfz \leftarrow p ff mf
 ff 5 p f
 mf 7 ff \leftarrow p \leftarrow ff \leftarrow p \leftarrow ff \leftarrow f ff

(Trecho inicial de *Pwyll*, de 1954)

As alturas deste trecho se encontram polarizadas¹⁵² sobre a nota G5, esta nota é "movimentada" por inflexões de segundas superiores e inferiores e de quintas superiores, sendo que toda a primeira parte da peça, com poucas exceções, gira em torno das notas G5 – Ab5 – F5 – D6. O perfil melódico, que irá reincidir durante todo o trecho, é movimentado ritmicamente a partir do intervalo F5 – Ab5:



Este motivo será fragmentado e entrecortado por outro menor:



A partir do compasso 19, ocorre um significativo aumento na movimentação rítmica, a nota G5 é reiterada e deste momento em diante os silêncios irão se reduzindo, dando lugar a uma maior mobilidade rítmica:



REISH (2001, p. 214–215) ressalta, em uma breve análise, que o material escalar da peça é basicamente constituído de uma escala de fá menor melódica (com algumas poucas notas cromáticas) e vários trechos são baseados na tríade de fá menor com a nona (G) adicionada. Porém, é importante ressaltar que a análise do material escalar nesta peça, no trecho em questão, deve levar em consideração que o foco está sobre a nota G e não sobre a tônica sugerida, F.

Existe um fluxo importante que deve ser observado, mais do que as notas ou o material escalar em si. O controle rítmico desenvolvido por Scelsi segue um padrão sugerindo uma expansão no âmbito da melodia, junto a um gradual aumento da

¹⁵² Segundo Florivaldo MENEZES (2002), "na terminologia original de Costère, encontramos, ao invés de intervalos 'polares', o termo intervalos cardinais. Por 'cardinalidade', Costère entende 'o potencial atrativo' de um determinado intervalo.

mobilidade e da dinâmica. Em todos os grupos em que a nota G é sustentada, ocorre uma expansão em que esta se amplia para as notas F e Ab, ao mesmo tempo em que ocorre uma aceleração rítmica e um aumento gradual da intensidade.



Em *Ixor*¹⁵³, os procedimentos são parecidos, notas reiteradas e fugas do centro, a partir de uma maior mobilidade rítmica e dinâmica, porém o material escalar utilizado na peça é mais amplo. Se o ordenarmos, partindo da nota mais grave, no trecho inicial apresentado abaixo, teremos: C – Db – G – A – Bb – B. Assim como em *Pwyll*, o aumento da mobilidade rítmica é acompanhado de uma expansão no âmbito da melodia e de um aumento da dinâmica.

IXOR
Clarinete Sib
ou autre instrument à anche

G. SCELISI (9)

SOSTENUTO (♩ = 58)

The image shows a page of musical notation for the piece 'IXOR' by G. Scelsi. It is for Clarinet in B-flat or other reed instrument. The tempo is marked 'SOSTENUTO' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The score consists of three staves of music. The first staff has dynamic markings ppp, mp, mf, p, mf. The second and third staves have markings fpp, ppp, p, f, sf, ppp, ppp, f, sf. The piece ends with a 'mor.' (more) marking and a final dynamic marking ppp.

Os motivos que causam ruptura dos centros estão sempre acompanhados de alterações na dinâmica que se ligam aos trechos estáticos com pouca amplitude e aos trechos de maior mobilidade, com um aumento desta amplitude. A idéia de aceleração e repouso é acompanhada de maior ou menor amplitude dinâmica. No

¹⁵³ Para clarineta Bb, de 1956. Primeira execução, em Roma, por Bill Smith. Duração 4 minutos.

exemplo seguinte, temos um excerto das *Quattro pezzi* (1956)¹⁵⁴, para trompete, que apresentam características das outras peças, com um detalhe já encontrado em *Ixor*: o intervalo de segunda menor inverte-se, gerando uma sétima maior.

Neste próximo excerto, temos novamente a reiteração de uma mesma nota e a fuga desta, a partir de um movimento intervalar específico, tendo o E5 como âncora, figuração melódica parecida com a desse trecho de *Ixor*, que se segue:

Nos *Tre studi*¹⁵⁵, ocorrem mudanças graduais de altura (novamente segundas), em movimento ascendente, com a inserção de quartos de tom. Segundo REISH (2001, p. 219), após 1956, Scelsi inicia a utilização de microtons, em suas obras para instrumentos de sopro, possível desenvolvimento da exploração técnica na escrita para esses instrumentos. No excerto abaixo, temos um trecho dos *Tre studi*, onde notamos que os microtons têm característica de adorno, funcionando como notas de passagem entre dois sons da escala temperada.

¹⁵⁴ Este excerto foi extraído da tese de REISH (2001 p. 221).

¹⁵⁵ De 1954, para clarineta em Eb. Duração 7 minutos.

Maknongan (1976) apresenta uma característica um pouco diferente com relação ao uso do material em comparação às obras dos anos 50. Não existe nesta peça a indicação de uma instrumentação específica, visto que sua indicação é “para instrumentos graves”. Isto gera a produção de um amplo espectro harmônico que se diferenciará em relação ao número de parciais produzido de acordo com o instrumento utilizado. As articulações ocorrem de forma semelhante às outras peças, porém com um material escalar ainda mais reduzido, o que indica que, nesta obra, o plano principal se constrói sobre as articulações de timbre a partir de acentos dinâmicos, vibrato e alterações de intensidade que irão interferir em seu espectro harmônico. Scelsi utiliza uma indicação de "cores sonoras" em certos trechos da peça. Estas cores são: *cupo* (mudo), *chiaro* (claro), e *normale* (normal). Além de importantes interferências no timbre, estas indicações irão interferir também na técnica utilizada pelo intérprete, no sentido pelo qual, dependendo da instrumentação, serão necessários a invenção de tipos diferentes de surdina e o uso de digitações e posições alternativas. William COLANGELO (1996) realiza uma interessante análise de *Maknogam*, sob o ponto de vista da *performance* musical, utilizando, como ferramenta de análise, o *SoundEdit 16*, programa que oferece uma inter-relação entre diferentes elementos musicais da peça. Foram analisadas, por Colangelo, quatro diferentes gravações de diferentes instrumentistas: Joëlle Leandre, contrabaixo; Claude Delangle, saxofone barítono; Corrado Canonici, contrabaixo e voz (boca fechada emitindo o som *hum*); e Johnny Reinhard, fagote amplificado. Cada *performance* é analisada, a partir de seu espectro harmônico.

The image displays a musical score for the piece *Maknongan*. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The score includes various performance instructions and dynamic markings:

- Staff 1:** Starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. It features a vibrato marking (*vibr.*) and several accents (*>*). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).
- Staff 2:** Features a variety of dynamics including *p* (piano), *mp*, *mf*, *f* (forte), and *pp*. It includes accents and slurs.
- Staff 3:** Shows dynamics such as *f*, *mf*, and *mp*, with accents and slurs.
- Staff 4:** Includes dynamics like *f* and *ff* (fortissimo), along with accents and slurs.

Além das peças para instrumento *solo*, a improvisação serviu como recurso para sua obra de câmara, as improvisações eram sobrepostas e, em alguns casos, os uníssonos eram defasados em microtons, gerando batimentos e uma qualidade sonora densa do ponto de vista harmônico. Nestas obras, não conseguimos identificar claramente as linhas melódicas, estas se combinam por fusões e fissões tímbricas, não sendo importantes individualmente. O exemplo seguinte é de *Yamaon*,¹⁵⁶ trata-se de um excerto da parte de saxofone contralto, muito similar às outras peças para instrumento *solo*.

Novamente, o centro é determinado e desenvolvido a partir de inflexões de timbre e os intervalos seguem o mesmo padrão das outras peças expostas acima: o uso de segundas e de quartas, ascendentes e descendentes. Este trecho do Divertimento 3, para violino *solo*, apresenta, também, o mesmo material intervalar da maioria das outras peças para instrumento *solo*.

¹⁵⁶ De 1954–58. “Yamaon profetiza ao povo a conquista e destruição da cidade de Ur”. Para baixo e 5 instrumentos (saxofone contralto, saxofone barítono, contrafagote, contrabaixo e percussão).

A análise destes trechos chama a atenção para a idéia de que a improvisação realizada por Scelsi está fortemente determinada pelo hábito motor do compositor. Vimos acima que todas as peças são construídas de modo muito semelhante, no que diz respeito ao controle rítmico e melódico do material. A ondiola, permitindo várias possibilidades de timbre e de articulação, surgiu, para Scelsi, como a ferramenta composicional ideal ao seu novo pensamento estético. Os microtons, os vibratos de várias velocidades, os batimentos, não são facilmente obtidos no piano sem que o instrumento seja submetido às intervenções mecânicas ou de amplificação e processamento. Scelsi irá utilizar o recurso da amplificação somente em 1974, na peça *Aitsi*. Portanto, foram as improvisações na ondiola que caracterizaram grande parte de sua produção, a partir dos anos cinqüenta.

Segundo Scelsi, não há outro meio para se receber a música autêntica, aquela inspirada pela força cósmica de origem superior que atravessa o homem no instante da criação. O procedimento composicional escrito é temporalmente incapaz de se adequar às necessidades criativas. Resta, portanto, ainda que limitada pela mecânica dos instrumentos, quaisquer que eles sejam, a improvisação.

[...] para um pintor Zen que possui a inspiração autêntica, resulta possível cobrir uma superfície, ainda que vasta, em poucos minutos; para um músico, a coisa é bem diversa. Uma partitura de música, ainda que de piano, contém milhares de signos, entre notas, acentos, ligaduras, sinais de cor, de expressão etc, além do tempo necessário para calcular e sincronizar os ritmos e a escrita das várias partes. Em se tratando de páginas orquestrais, o número de signos soma dezenas de milhares! Portanto, é necessário convir que não é praticamente possível anotá-los no pentagrama em pouco tempo. Necessitamos horas e dias — para não dizer semanas e meses; então o procedimento da imersão inspirada não é realizável da mesma forma. Existe algo mais importante para observar, é a questão de tempo e velocidade de percepção. Sim, talvez Mozart e Chopin perceberam a música e conseguiram transcrevê-la de súbito. Existem aqueles que acreditam que eles conseguiram retê-la na memória, mas isto me parece difícil: para receber deste modo a inspiração, a mente deve estar livre. De outro modo, o tempo necessário para a transcrição é muito superior à percepção da inspiração, que é sempre velocíssima, não importa como seja recebida¹⁵⁷ (SCELSI, 2001, p. 9, tradução de A. Siqueira).

Duração: 10 minutos.

¹⁵⁷ Mais um excerto de *Il sogno 101 – prima parte*. Páginas 640-641-642-643-645 do datiloscrito original. "(...) per un pintore Zen che possiede l'aspirazione autentica risulta possibile coprire una superficie anche vasta in pochi minuti, per un musicista la cosa è assai diversa. Una partitura di

CAPÍTULO 3

ORIENTALISMO

3.1 Orientalismo

Antes de abordarmos o orientalismo musical, considero importante determos-nos sobre esta citação de SAID (1990) que coloca, de modo claro, a atitude orientalista e antecipa, com grande síntese, o desenvolvimento posterior deste capítulo.

O orientalismo tem suas premissas na exterioridade, ou seja, no fato de que o orientalista, poeta ou erudito, faz com que o Oriente fale, descreve o Oriente, torna seus mistérios simples por e para o Ocidente. Ele nunca se preocupa com o Oriente a não ser como causa primeira do que ele diz. O que ele diz e escreve, devido ao fato de ser dito e escrito, quer indicar que o orientalista está fora do Oriente, tanto existencial como moralmente. [...] O valor, a eficácia, a força e a aparente veracidade de uma declaração escrita sobre o Oriente, portanto baseiam-se muito pouco no próprio Oriente e não poderiam instrumentalmente depender dele como tal. Ao contrário, a declaração escrita é uma presença para o leitor em virtude de ter excluído, deslocado e tornado supérfluo qualquer tipo de "coisa autêntica" como "o Oriente". Desse modo todo orientalismo está fora do Oriente e afastado dele; que o orientalismo tenha qualquer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente (SAID, 1990, p. 51, tradução de T. R. Bueno).

O orientalismo, em Scelsi, não será abordado do mesmo modo, já que o compositor italiano não sugere em sua escrita uma abordagem etnográfica ou etnomusicológica do Oriente. O estudo do Oriente para Scelsi não será um meio de aprisionar as idéias ou filosofias orientais em textos descritivos. O Oriente visitado por ele e de influência tão forte em sua música se traduz em uma incorporação, mais que em uma apropriação, fundamentando toda a sua produção, após os anos cinqüenta. A

musica, anche di pianoforte, contiene migliaia di segni tra note, accenti, legature, segni di colore, di espressione ecc. Oltre al tempo occorrente per calcolare e mettere in colonna i ritmi e le scritture delle varie parti. Se poi si tratta di pagine orchestrali, il numero dei segni assoma a decine di migliaia! Pertanto bisogna convenire che non è praticamente possibile annotarli sul pentagramma in breve tempo. Occorrono ore e giorni – per non dire settimane e mesi; quindi il procedimento del getto ispirato non è attuabile allo stesso modo. E vi è qualcosa di piu importante da osservare, ed è la questione tempo e velocità di percezione. Sì, forse Mozart e Chopin percepirono la musica e riuscirono a trascriverla subito. Vi è chi sostiene che la ritenessero a memoria, ma ciò sembra difficile: per ricevere in questo modo l'ispirazione la mente deve essere libera. D'altra parte il tempo necessario per la trascrizione è molto superiore alla percezione della ispirazione che è sempre velocissima comunque la si riceva" (SCELSI, 2001, p. 9).

importância do orientalismo, na obra de Scelsi, surge como alternativa ao extremo racionalismo presente na música do pós-guerra, do qual não seria possível escapar sem uma outra fundamentação, no caso de Scelsi, espiritualista.

O excerto do texto de Said, anteriormente citado, descreve uma atitude colonialista a respeito do oriental e coloca em dúvida se Scelsi seria ou não, sob este paradigma, orientalista. O ponto crucial desta questão é a presença, na obra de Scelsi, da característica de uma tradição oral. O que Scelsi escreve não indica, de modo tão claro, que o compositor está “fora” do Oriente, como propõe Said; ao contrário, muitas vezes, quase nos esquecemos que seu discurso se realiza sobre um pano de fundo aristocrático e que as preocupações acústicas do compositor se desenvolvem também sobre uma tradição, neste caso, ocidental. Sob este aspecto, há a impressão clara de que Scelsi estava consciente de seu papel na ruptura com o racionalismo da vanguarda hegemônica. Sua preocupação com a “vida interna” do som deriva-se de outros compositores que se lançaram neste empreendimento antes dele: Scriabin, Debussy, Busoni, Schaeffer, Varèse. Estes compositores demonstram que Scelsi seguiu também uma tradição, até pouco tempo “marginal”. O que Scelsi traz de novo é, assim como Varèse propondo a “liberação do som”, a liberação do espírito criativo, a partir de uma força extra-sensorial, a “força cósmica”, responsável pela manifestação da criatividade artística.

A racionalidade presente na música ocidental, da qual Scelsi procurou se distanciar, pode ser ilustrada com este excerto de Max WEBER (1921), citado por Jean Molino:

Haveria dois grandes tipos de música: a ocidental e as outras músicas. O que constitui o caráter específico da música ocidental é a sua racionalidade: a música torna-se pouco a pouco uma prática sujeita a regras que, a partir de instrumentos fixos, procede a construções calculáveis, fundadas numa harmonia sistemática e numa gama regularizada. O processo que se nos depara na contabilidade dos comerciantes e na organização de uma música ordenada é semelhante: o músico europeu é o irmão gêmeo do protestante capitalista e do homem de ciência moderno.

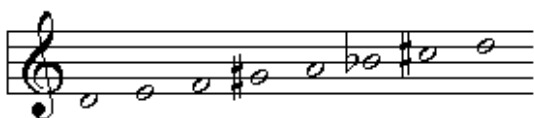
A história musical do Ocidente surge então como um processo de racionalização e de especialização (WEBER *apud* MOLINO, s/d, p. 115).

3.2 Orientalismo e estilo musical

O título deste tópico é o mesmo de um artigo de Derek B. Scott (SCOTT, 1997), onde o autor descreve o surgimento do orientalismo na música, a partir do século dezessete, com o cerco turco em Viena de 1683. As bandas militares árabes e seus sons ficaram guardados no imaginário da população, surgindo, a partir disto, o primeiro tipo de orientalismo musical.

O típico estilo turco poderia ser descrito como uma marcha em dois por quatro, com o baixo sendo reiterado por trêmolos (muitas vezes afirmando um pedal de tônica), uma melodia decorada com melismas (muitas vezes dissonantes) sobre as notas da tríade tônica, ocasionalmente na segunda inversão, harmonia rude, com as tríades na posição fundamental e melodias em oitavas (SCOTT, 1997, tradução de A. Siqueira).

O estilo húngaro seria o próximo na genealogia do orientalismo musical, sendo descrito como uma sonoridade exótica, utilizada pelos ciganos na Hungria e oeste de Viena. SCOTT (1997) cita o Rondó de Haydn, no estilo cigano (o *Finale* do *Piano Trio*, em G, Hob XV, p. 25), o *Finale* do concerto para violino em Lá Maior, de Mozart (conhecido como “Turco”), K 219, e *Alla Ingharese*, para piano, de Beethoven (conhecida como *Fúria sobre um “penny” perdido*). O estilo húngaro é marcado pela síncopa, ritmos pontuados, passagens virtuosísticas de violino (os ciganos eram os músicos profissionais da Hungria), um maior uso de segundas inversões do que no estilo turco, e intervalos melódicos de segunda aumentada. A escala cigana tornou-se uma forma de gerar a sonoridade oriental.



Esta escala é construída de modo quase simétrico, com uma seqüência de intervalos de segunda maior, segunda menor, segunda aumentada, o centro com dois intervalos cromáticos e, novamente, segunda aumentada e segunda menor. A partir da nota D: D – E – F – G# – A – Bb – C# – D. O orientalismo musical está relacionado à utilização de um *ethos* que carrega consigo o exótico e o misterioso. Esta seria a causa primeira do orientalismo. A utilização de materiais melódicos, rítmicos e harmônicos de outras culturas que não a do oeste europeu, está

desvinculada do Oriente ou seus povos, antes, sua utilização se funda na crença de superioridade da cultura ocidental.

O século XVII deverá homogeneizar a prática instrumental, organizar os naipes e relegar a uma história paralela (que preferimos mencionar como a música de tradição oral) um grande número de instrumentos e timbres musicais. A música europeia de tradição escrita acaba de percorrer pouco mais de três séculos onde a característica essencial de seu espaço é a neutralidade. Neutralidade do material, homogeneização dos timbres instrumentais, das escalas e das divisões temporais, em suma, “desmaterialização do espaço sonoro” (SCHOELZER, 1947, p. 171). A aniquilação total dos modos ao único modo – dodecafônico – acompanhada de uma crença equívoca de que isto corresponderia *a priori* à destruição de hierarquias dentro da gramática musical, trouxe a uma geração posterior os indícios de conclusão deste ciclo. A prática do contínuo sonoro, a tentativa de introdução ao discurso musical de um certo número de timbres relegados ao plano extra-musical se afirmaram, com a ajuda da difusão do disco, no interesse, não sem ambigüidades, dos músicos europeus pelas músicas de tradições não ocidentais, ricas destas possibilidades. Sem a pretensão de reescrever a história da introdução dos instrumentos de percussão na orquestra europeia, lembremo-nos que estes, ainda que apresentando diferentes nuances acústicas, apenas ocuparam um papel anedótico dentro das obras – como as pitorescas turqueries caras aos séculos XVII e XVIII de Lully, dos janízaros de Mozart e Rossini (TUGNY, s/d).

O ocidente incorporou o oriente, de modo gradual, conforme o nível de aceitação do ruído. A incorporação de intervalos estranhos à cultura europeia foi, aos poucos, modificando também a música dos compositores “ocidentais” e gerando uma abertura aos sons que não pertenciam à estética “transparente” da música europeia.

O Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está simplesmente *lá*, assim como o próprio Ocidente não está apenas *lá*. Devemos levar em consideração a notável observação de Vico, segundo a qual os homens fazem sua própria história e que só podem conhecer o que fizeram e aplicá-la à geografia: como entidades geográficas e culturais — para não falar em entidades históricas —, os lugares, regiões e setores geográficos tais como o “Oriente” e o “Ocidente” são feitos pelo próprio homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento e imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apóiam e, em certa medida, refletem uma à outra (SAID, 1990, p. 16–17, tradução de T. R. Bueno).

Entre os compositores que procuraram romper com a transparência da música ocidental, encontramos Debussy, como bem exposto por BOULEZ (1995):

Como a ruptura do círculo do Ocidente se insere na renovação do mundo sonoro proposto por Debussy? Não se trata de um exotismo destinado a satisfazer, a baixo preço, nostalgias de pitoresco. Já se falou suficientemente sobre a impressão que causaram em Debussy o teatro anamita, as danças javanesas, a sonoridade do gamelão, no decurso da exposição de 1889. Paradoxalmente, é o choque de uma tradição codificada de modo diferente da ocidental, mas igualmente forte, que vai precipitar a ruptura da nova música com os elementos tradicionais europeus. Pode-se perguntar se não foi a ignorância de que existiam outras convenções o que provocou uma tal impressão de liberdade. É verdade que as escalas sonoras se afirmavam mais ricas em particularidades que as europeias daquela época, e as estruturas rítmicas se revelavam de uma complexidade muito mais maleável; além disso, o poder acústico dos próprios instrumentos diferia totalmente dos nossos. Mas foi sobretudo a poética dessas músicas do Extremo-Oriente que impôs sua influência corrosiva.[...] No outro extremo deste circuito não exclamava Paul Klee: “Seria preciso renascer e não saber nada, absolutamente nada, sobre a Europa?” E ainda mais, se pensamos em Claudel, vemos claro que a Europa está sufocada em limites desesperadamente estabilizados, que ela encara com ceticismo a supremacia de sua cultura. Desde então, esse contato com o Oriente não poderia ser circunscrito a uma questão banal de escalas exóticas ou de sonoridades rutilantes. Vem ao encontro, por um lado, ao sentimento “moderno” que a estética adota, e por outro à busca de uma hierarquia constantemente revivificada (BOULEZ, 1995, p. 41–42, trad. S. Coutinho, C. Pagano, L. Bazarian).

Mas esta crise pela qual passaram os compositores europeus, no final do século XIX, não iria redimir alguns deles do fascismo presente em sua arte e da contínua crença em sua superioridade. Hector Berlioz, em visita à Exposição Universal, organizada em Londres, em 1851, assiste a uma apresentação de música chinesa, sobre a qual comenta de maneira extremamente etnocêntrica:

Quanto à união do canto e do acompanhamento, ela era de tal natureza que devemos concluir que aqueles chineses, no mínimo, não possuem a menor noção de harmonia. A ária (grotesca e abominável, sob todos os pontos de vista) *terminava na tônica*, como qualquer dos mais vulgares de nossos romances, e não saía nem da tonalidade e nem do modo indicado desde o começo. O acompanhamento consistia em um desenho rítmico bastante vivo e sempre igual, executado pelo bandolim, e que se ajustava muito pouco ou nada com as notas da voz. O mais atroz disto é que a jovem mulher para aumentar o charme deste estranho concerto, e sem levar em conta o que fazia soar seu sábio mestre, se obstinava

em arranhar com suas unhas as cordas soltas de um outro instrumento[...] Ela imitava assim uma criança que, colocada em um salão onde se faz música, se divertiria em tocar de qualquer jeito um piano, sem saber tocar. Era, em uma palavra, uma canção acompanhada de um pequeno charivari instrumental. Quanto à voz do chinês, nada tão estranho havia entrado em meus ouvidos: notas nasais, guturais, gementes, degeneradas, que eu compararia sem incorrer em exageros aos sons que fazem os cães, quando após um longo sono, esticam seus membros bocejando com força. Concluo que os chineses e os indianos teriam uma música parecida com a nossa, *caso tivessem uma*; mas eles estão, quanto a isto, ainda mergulhados nas trevas profundas da barbárie e em uma ignorância profunda onde apenas se distinguem alguns vagos e impotentes instintos; que, ademais, os Orientais chamam *música* o que nós chamamos *charivari*, e que, para eles, como para as feiticeiras de Macbeth, *o horrível é belo* (citado de TUGNY, s/d).

O texto de Berlioz remete a uma idéia comum no século XIX, desenvolvida contemporaneamente por Henry Kissinger de que:

As culturas que não passaram pelo primeiro impacto do pensamento newtoniano retiveram a visão de que o mundo é quase completamente interno ao observador; conseqüentemente, a realidade empírica tem um significado muito diferente para vários dos novos países do que tem para o Ocidente, pois, de certo modo, esses países nunca passaram pelo processo de descobri-la. (KISSINGER *apud* SAID, 1990, p. 57, tradução de T. R. Bueno).

O orientalismo se espelha e se fundamenta na idéia de que o mundo se divide em duas metades opostas e, assim, uma deve subjugar a outra, aniquilando seus valores culturais ou incorporando-os à sua supremacia e por fim, fazendo-os sucumbir pela apropriação não ética de seus princípios. Isto é resultado de uma invenção ocidental; o Oriente foi criado a partir do ponto de vista do Ocidente que passou a “falar” por este. A atitude do orientalista baseia-se no que se infere dos livros, ou seja, ele crê num Oriente descrito pelos tratadistas e orientistas anteriores. Assim, foi necessário orientalizar o Oriente. SAID (1990), de maneira perspicaz, comenta o fato de que:

Se lemos um livro que afirma que leões são ferozes e depois encontramos um leão feroz, é provável que nos sintamos encorajados a ler mais livros do mesmo autor e a acreditar neles. Mas, se, além disso, o livro do leão nos instrui sobre como lidar com um leão feroz e as instruções funcionam perfeitamente, o seu autor não só gozará de grande crédito como será também impelido a tentar a sorte em outros tipos de desempenho escrito. [...] Um livro sobre

como lidar com um leão feroz poderia então causar toda uma série de livros sobre temas tais como a ferocidade dos leões, as origens da ferocidade e assim por diante. Do mesmo modo, à medida que o foco do texto se concentra mais estreitamente sobre o tema – não mais os leões, mas a ferocidade deles – , podemos esperar que as maneiras pelas quais se recomenda que se lide com a ferocidade do leão irão na verdade *aumentar* esta ferocidade, forçá-la a ser feroz posto que é isso que ela é, e é isso que, essencialmente, sabemos ou só podemos saber sobre ela (SAID, 1990, p.103, tradução de T. R. Bueno).

Esta literatura perpetuou a idéia de que o Oriente era o “leste” intocado e incompreensível com suas criaturas fantásticas e misteriosas. Uma passagem da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, o "Inferno", retrata Maomé em um dos piores cantos do inferno. Encontra-se no mais obscuro dos nove círculos, estando abaixo desse somente a suprema autoridade infernal. A façanha de Dante, na *Divina Comédia*, diz SAID (1990, p. 77), foi ter combinado impecavelmente o retrato realista da realidade mundana com um sistema de valores cristãos, universal e eterno.

Maometto — Maomé — aparece no canto 28, do *Inferno*. Está localizado no oitavo de nove círculos do Inferno, na zona das dez Bolgias de Maleboge, um círculo de lúgubres fossos que rodeiam a fortaleza de Satã no Inferno. Assim, antes que Dante chegue a Maomé, ele passa por círculos que contêm pessoas cujos pecados são de uma ordem inferior: os luxuriosos, os avarentos, os glutões, os hereges, os irados, os suicidas, os blasfemadores. Depois de Maomé, estão apenas os falsificadores e os traidores (o que inclui Judas, Bruto e Cássio), antes de se chegar ao mais fundo do Inferno, que é onde Satã se encontra. Maomé, portanto, pertence a uma rígida hierarquia de males, na categoria que Dante chama de *seminator di scandalo e di scisma*. [...] As discriminações e refinamentos de Dante em sua poética percepção do Islã, são um exemplo da inevitabilidade esquemática, quase cosmológica, com que este e os seus representantes designados são criaturas da percepção geográfica, histórica e, acima de tudo, moral do Ocidente (SAID, 1990, p. 78, tradução de T. R. Bueno).

Said é um tanto contundente em sua crítica ao modo do homem ocidental "representar" o Oriente. Esta crítica nasce da pretensa falta de posicionamento político, por parte da construção do saber, principalmente dentro das Universidades. O que Said diz é que a produção do conhecimento se deseja neutra em relação ao objeto de estudo e aos interesses políticos envolvidos. É interessante observar que o foco de Said é, especificamente, o mundo Árabe; isto, aparentemente, indica que ocorre também uma generalização, por parte de Said, sobre todo o Oriente. Não vamos aqui nos deter nesta análise, porém, fica a questão: se todos os "Orientes"

seriam passíveis de ser representados pelo mesmo discurso utilizado para o mundo Árabe.

O Oriente (“lá longe” em direção ao Leste) é corrigido, e até penalizado, pelo fato de estar fora das fronteiras da sociedade européia, o “nosso” mundo. O Oriente é assim *orientalizado*, um processo que não apenas o marca como a província do orientalista como também força o leitor ocidental não-iniciado a aceitar as codificações orientalistas como o *verdadeiro* Oriente. Em poucas palavras, a verdade torna-se uma função do julgamento culto, e não do próprio material que, com o tempo, deve até mesmo sua existência ao orientalista (SAID, 1990, p. 77, tradução de T. R. Bueno).

3.3 O orientalismo de Scelsi:

Neste tópico, apresentaremos os textos de Scelsi que descrevem a influência das filosofias orientais e do ocultismo sobre o compositor e como, em seus procedimentos composicionais, transparecem estas idéias.

Para Scelsi, o artista é aquele que tem a faculdade criativa, "a faculdade de parar o movimento, de cristalizar um instante da duração, de arrancá-lo de si — e de projetar este instante, por um esforço de todo o ser, numa matéria verbal, sonora ou plástica" (SCELSI, 1982). Um único som é capaz de revelar todas as relações necessárias à expressão artística, sem necessidade de séries ou esquemas formais rígidos.

Trata-se de considerar o som como base da força existente: a força cósmica que é inerente ao próprio som.

O som está no princípio de tudo; eis uma bela definição que diz: “O som é o primeiro movimento do imóvel”, este é, o início da Criação. O som é a essência de todos os sistemas mágicos, de todos os países¹⁵⁸ (SCELSI, 1993, p. 31, tradução de A. Siqueira).

Scelsi, em uma auto-entrevista, expõe seus conceitos sobre a música, a música contemporânea, o tempo, e como pensa questões estéticas relacionadas ao seu processo criativo.

¹⁵⁸ "Si tratta di considerare il suono come base della forza che esiste: la forza cosmica che è insita nel suono stesso. Il suono è al principio di tutto; vi è una bella definizione che dice: "Il suono è il primo moto dell'Immobile"- e questo è l'inizio della Creazione. Il Suono è l'essenza di tutti i sistemi magici in tutti i paesi" (SCELSI, 1993, p. 31).

1. *Que coisa é a música?**

A música é o resultado da projeção e cristalização em uma matéria sonora de um momento da “duração”, no sentido bergsoniano, do devir.¹⁵⁹

2. *Que coisa é a “duração”?*

É o fluir da vida em todos os seus aspectos, no tempo (a pergunta não concerne à música mas à filosofia), porém, sinteticamente.

3. *Qualquer projeção em uma matéria sonora é portanto “música”?*

Sempre, quando trata-se realmente da manifestação da duração, não quando é expressão artificiosa.

4. *Se no devir é compreendida toda a evolução da sociedade, a música pode, portanto, ser também uma expressão social ou política?*

Pode sê-lo, sempre que se trata das manifestações originais do devir, percebidas pelo músico.

5. *Qual é a sua posição sobre as correntes estéticas da música contemporânea?*

Fazer e deixar fazer.

6. *Como componho?*

Em um estado de lúcida passividade.

7. *Como poderia classificar ou definir a sua música?*

Quando o sol está sobre uma árvore (bambu), completamente reto, não produz sombra.

**É uma pergunta a qual é difícil responder porque necessitamos começar por definir música, a obra musical e a composição sonora,*

¹⁵⁹ "No século XX, surgiram diversas filosofias, para as quais, o devir é uma realidade primária – ou, se se preferir, para as quais o ser só existe na medida em que vem a ser. Em alguns casos, chegou-se a conceber o ser como uma imobilização do devir. Encontramos em Bergson um exemplo disso. Em outros casos, opôs-se o devir (concebido como idêntico à vida) ao ser – ou, melhor, 'ao que deveio (*sic.*)' (considerado idêntico à morte).[...] Frequente em todas estas concepções, é a afirmação de um primado do devir, o que equivale, na maioria dos casos, a uma tentativa de explicar o movimento pelo crescimento, o mecânico pelo orgânico e, em última análise, o físico pelo espiritual" (MORA, 1998, p. 181–182).

*que pode, ou não, ser considerada música*¹⁶⁰ (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 9–10, tradução de A. Siqueira).¹⁶¹

Seu discurso é oblíquo e fugidio, as respostas são sempre abertas e não dizem muito, racionalmente falando. Porém, se pensarmos em uma estrutura discursiva próxima à das filosofias orientais, enquadra-se perfeitamente. Todas as respostas remetem à existência de um outro patamar de percepção, que não passa necessariamente pelo cálculo racional, ao contrário, pois a impressão que Scelsi nos deixa é que a verdadeira manifestação artística é “algo” que (tornando-se uma entidade, narrada na terceira pessoa) escolhe o músico, o momento e o meio através do qual se realiza.

Em sua maioria, os textos de Scelsi são abertos, permitindo várias interpretações que brotam de suas próprias fissuras; neste sentido, sua obra parece ser sempre poética:

O que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista, abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e tempestuoso e enquadrar, numa luz brusca, uma visão que aparece através de uma fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol com uma peça que se parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Sempre serão necessários outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir, assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que

¹⁶⁰ Segundo MARTINIS (2004), a exigência de adicionar este último asterisco se explica provavelmente pela excessiva caracterização da primeira resposta que deixa supor, como está, que qualquer fenômeno acústico pode ser considerado música.

¹⁶¹ "1. *Che cos'è la musica?** La musica è il risultato della proiezione e la cristallizzazione in una materia sonora di un momento della "durata", in senso bergsoniano, del divenire. 2. *Che cos'è la "durata"?* È il fluire della vita in tutti i suoi aspetti nel tempo (la domanda non concerne la musica ma la filosofia) ma sinteticamente. 3. *Qualunque proiezione in una materia sonora è allora "musica"?* Sempre quando si tratta realmente della manifestazione della durata, non quando è espressione artificiosa. 4. *Nel divenire è compresso tutto anche l'evoluzione della società, la musica può quindi essere anche espressione sociale o politica?* Può esserlo, sempre che si tratti della manifestazione originale del divenire, percepita dal musicista. 5. *Quale è la sua posizione verso le correnti estetiche della musica contemporanea?* Fare e lasciar fare. 6. *Come conpongo?* In un stato di lucida passività. 7. *Come potrebbe classificare o definire la sua musica?* Quando il sole è sopra un albero (bambù) completamente dritto non vi è ombra. * È una domanda alla quale è difficile rispondere perché bisognerebbe cominciare col definire musica l'opera musicale e la composizione sonora che può essere ma anche non essere musica" (SCELSI in: MARTINIS, 2004, p. 9–10).

não mais se podia ver (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 261–262, tradução de B. P. Júnior e A. A. Muñoz).

Mesmo quando Scelsi escreve textos descritivos, como no caso da auto-entrevista citada acima, seu discurso está impregnado de poesia. Sendo também poeta, suas explicações visam não somente um objeto, mas também o próprio discurso que o descreve.

Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como a sua final identidade. E esta reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar. Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. Este primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constitui o fundamento de nosso pensar. [...] O pensamento oriental não sofreu deste horror ao “outro”, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é do “isto ou aquilo”. Já no mais antigo Upanishad se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários. “Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como um velho, te apóias em um cajado... Tu és o pássaro azul escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares”¹⁶² E estas afirmações o Upanishad Chandogya condensa-as na célebre fórmula: “ Tu és aquilo”. Toda a história do pensamento oriental parte desta antiquíssima afirmação, do mesmo modo que a do Ocidente se origina da de Parmênides. Este é o tema constante da especulação dos grandes filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo. O taoísmo revela as mesmas tendências. Todas estas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes (PAZ, 1976, p. 40–41, tradução de J. U. Leite).

Mesmo não sendo oriental, a obra de Scelsi está muito próxima das funcionalidades rituais das músicas e das culturas às quais o compositor se remete no papel de ocultista, ou orientalista. Neste caso, as filosofias orientais serviram para justificar a fuga do racionalismo predominante na cultura musical de sua época.¹⁶³ Esta mística deriva da própria divisão do mundo em duas metades que, por ficção, se opõem. O Oriente de Scelsi não se situa ao Leste e, ao mesmo tempo, não se trata de um

¹⁶² Citado por PAZ (1976, p. 41, nota 3) Svetasvatara Upanishad. The thirteen principal upanishads, translated from the Sanskrit by R. E. Hume, Oxford University Press, 1951.

¹⁶³ Elas cumprem, assim, papel semelhante ao que, sucessivamente, a *musique concrète* e a *recherche musicale* representaram para Pierre Schaeffer, de 1948 a 1966.

Oriente exclusivamente literário, ficcional, um "Oriente do Ocidente, a China da Europa", como no belíssimo "Convite à viagem", de Baudelaire.¹⁶⁴ Scelsi explica:

Isto é Roma. Roma é o limite entre Leste e Oeste. Ao sul de Roma, começa o Leste e ao norte de Roma, o Oeste. Esta fronteira, agora, passa exatamente pelo *Forum Romanum*. Lá fica minha casa, o que explica minha vida e minha música.

Não creio que tenha mais a dizer (SCELSI 1983, p. 111, tradução de A. Siqueira).¹⁶⁵

Esta apropriação de conceitos orientais remete não somente a um Oriente literário, que se realiza em uma ética aristocrática, mas também a uma experiência do Oriente de fato, visitado por Scelsi e incorporado em seu modo de vida. É a partir deste panorama que sugerimos considerá-lo orientalista.

A estética espiritualista de Scelsi é fundada na "concepção do som como uma força metafísica latente, a causa de todo o movimento e de toda a existência. Scelsi emprega o termo *anāhata*, que ele traduz como 'som ilimitado', quando fala da 'doutrina' que situa o som na fonte de toda a revelação, a qual é 'internamente' revelada" (REISH, 2001, p. 68). Segundo Sir Monier-Williams,¹⁶⁶ o termo *anāhata* denota o som em seu estado primordial, sem tempo, em um estado inativo, percebido somente pelos praticantes de Yoga e por músicos. "Esta é a base da doutrina segundo a qual o som é a fonte de toda revelação interior. Nos Vedas este som é chamado "anahad" que significa: som ilimitado" (SCELSI, 1982, p. 288).¹⁶⁷ O termo *anāhata* também é citado por BLAVATSKY (1892):

¹⁶⁴ Décimo oitavo "pequeno poema em prosa" da série *O Spleen de Paris*, publicado pela primeira vez, separadamente, em 1857. "Existe uma terra fantástica, uma terra de promessa, é o que dizem, que eu sonho visitar com uma velha amiga. Terra singular imersa nas brumas de nosso norte, e que poderíamos chamar de Oriente do Ocidente, de China da Europa, tanto ali se deu asas à quente e caprichosa fantasia, tanto ela a ilustrou, paciente e obstinadamente, com suas sábias e delicadas vegetações" (tradução de C. Palombini).

¹⁶⁵ Não nos foi possível datar este excerto, publicado pela primeira vez, ao que parece, em 1983. "This is Rome. Rome is the boundary between East and West. South of Rome, the East starts, and north of Rome, the West starts. This border-line now, runs exactly over the Forum Romanum. There's my house, this explain my life and my music. I don't think I have more to tell." (SCELSI, 1983, p. 111)

¹⁶⁶ Sir Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1899, reprint, 1964), conforme citado por REISH (2001, p. 68).

Anahata (sic) Sabda: as vozes e sons místicos entendidos pelos praticantes da Yoga no curso da primeira etapa da meditação. O terceiro dos quatro estados do som, também nomeado *Madhyamâ* – o quarto estado existe, quando ele é percebido pelo sentido físico da audição. O som de suas etapas anteriores não podem ser ouvidos, salvo por aqueles seres que desenvolveram seus sentidos internos e superiores. As quatro etapas são respectivamente denominadas: *Parâ*, *Pasyantî*, *Madyamâ*, e *Vaïkharî* (BLAVATSKY, 1892, tradução de A. Siqueira).

Segundo REISH, (2001, p. 69) na tradição Hindu, o som cósmico é também mencionado como *Nâda-Brahman*, uma apelação mística traduzida variavelmente como “som causal”, “som supremo”, “som sagrado” e “o primeiro som da existência”. Scelsi não usa a frase *Nâda-Brahman* explicitamente, mas o conceito está implícito no seu uso do termo *anâhata* e em muitas de suas suposições básicas sobre as propriedades do som cósmico. O som, na cosmologia e cosmogonia Hindu, tem sua importância descrita extensamente nos mais antigos textos, os *Vedas* e os *Upanishads*.¹⁶⁸ O termo *Nâda*, simplesmente, indica o “som”, mas geralmente carrega consigo a conotação de que o som constitui a essência metafísica do universo. A composição *Nâda-Brahman* une o som metafísico com a designação do *Upanishad* para o Divino (o absoluto metafísico), indicando a natureza sonora intrínseca de Deus e da própria realidade. Além disso, desde que “*Brahman* é identificado com a origem do universo”,¹⁶⁹ a junção de *Nâda* com *Brahman*, através da literatura Hindu, confirma a função primária do som como um tipo de energia criativa. O som é entendido como uma força causal transmitida através do *akasa*, comumente traduzido como *ether* e descrito por Lewis Rowell¹⁷⁰ como “um súbito e

¹⁶⁷ “C’est la base de la doctrine, car selon celle-ci le son est à la source de toute révélation de l’intérieur. Dans Védas ce son est appelé ‘Anahad’ qui signifie: son illimité” (SCELSI, 1982, p. 288).

¹⁶⁸ Quatro *Vedas* compreendem o *corpus* básico, os quais datam aproximadamente de 1.500 A.C.: O *Rig Veda* (o *Veda* dos hinos e da criação mitológica), o *Yajur Veda* (o *Veda* da fórmula sacrificial), o *Sâma Veda* (o *Veda* do canto musical), e o *Atharva Veda* (o *Veda* dos dizeres mágicos e encantamentos). Os *Upanishads* somam mais de duzentos e são comentários místicos sobre os *Vedas*. Os cinquenta principais *Upanishads* datam provavelmente do século VI ou VII a.C. (ver: Dominic Goodall. 1996. *Hindu Scriptures*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.).

¹⁶⁹ GOODALL, Dominic. Introduction to *Hindu Scriptures*, xvii. Goodall indica o *Bṛhadâraṇyaka*, uma das mais antigas prosas *Upanishades*, como a primeira fonte para esta identificação. Shankar Raju Naidu menciona também o *Aitareya Brâhmana*, como “Som das saudações, como um útero ou a Fonte da Criação” (Ver: Shankar Raju NAIDU. “Supreme sound: the ultimate reality”. *Indian Philosophical Annual* 10 (1974–75) p. 59–72. Conforme citado por REISH (2001, p. 69).

¹⁷⁰ Citado por REISH (2000, p. 70): Rowell, Lewis. *Music and musical thought in early India*. Chicago Studies in Ethnomusicology, ed. Philip V. Bohlman and Bruno Nettl. Chicago: University Chicago Press, 1992.

etéreo fluido que preenche todo o universo como um veículo especial para a vida, energia e som" (ROWELL *apud* REISH, 2001, p. 70).

Há, portanto, uma dicotomia entre o pensamento acústico das filosofias orientais e a física ocidental. Remetendo-se a uma espécie de *Koan*, a mística oriental entende o som, não como produto de uma vibração, mas como a fonte desta. Não é a vibração que produz o som, mas o contrário: a vibração é produzida através do som que é o elemento primordial.

A acústica ocidental diz que o som é efeito de uma vibração, mas a metafísica Indiana do *Nada* diz que *Nada* é a causa da vibração, não seu efeito. *Nada* pode existir sem vibração. Nenhum som, mesmo "grosseiro", pode ser entendido sem um receptor com um ouvido e um meio perceptivo. Mas *Nada*, em sua natureza essencial, é perceptível à Mente Divina sem qualquer meio ou receptor. Esta é a ênfase da causa primordial, a energia criativa de toda manifestação (SINGH *apud* REISH, 2001, p. 75, tradução de A. Siqueira).¹⁷¹

Esta definição do som como a origem do universo e como o "primeiro movimento do imóvel", ou ainda, como a "força cósmica", base de toda a criação, é comentado por Scelsi em *Son et musique* (SCELSI, 1982) e em *La forza cosmica del suono* (SCELSI, 1993), onde demonstra claramente esta apropriação dos conceitos hindus de relação causal do som com a origem e sustentação do universo. O método de Scelsi para alcançar o conhecimento supremo e para garantir o acesso ao reino metafísico da *anãhata* ou *durée*,¹⁷² é o da Yoga, especificamente, a *Nãda-Yoga* (a Yoga do som), que seria "a ciência e a filosofia do Som Causal e o caminho para a realização do *Nãda-Brahman*."¹⁷³ De acordo com Scelsi, a *Yoga-Sutra* (século II a.c.) oferece a primeira exposição sistemática da teoria e da prática da Yoga.

Ela faz parte do Laya e Krya Yoga e comporta alguns exercícios avançados de respiração e conhecimento do efeito do som em nossos órgãos físicos e no sistema nervoso. Há textos Hindus e Tibetanos que seria necessário ler. Limite-me a recomendar a vocês

¹⁷¹ SINGH, Jaidev. 1975. "Nada in Indian tradition" in: *Psychology of music: selected papers Sangeet Natak Akademi, Delhi Seminar*. Edited by R. C. Mehta. Bombay: Indian Musicological Society, 1980. (Conforme citado por REISH, 2000, p. 75).

¹⁷² A palavra *durée* (*continuum*), utilizada por Scelsi, deriva do sentido que o filósofo Henri Bergson atribui ao termo. Para Bergson, resumidamente falando, uma continuidade ininterrupta e absoluta.

¹⁷³ DEY, Suresh Chandra. 1990. *The quest for music divine*. New Delhi: Ashish Publishing House. (Conforme citado por REISH, 2000, p. 92).

os de Patañjali, que são os clássicos, mas garanto que alguns poucos exercícios diários são mais proveitosos que uma dúzia de livros (SCELSI, 1982, p. 3–4, tradução de A. Siqueira).¹⁷⁴

Assim, é a partir da apropriação dos conceitos e filosofias orientais e do ocultismo que Scelsi desenvolve seu discurso estético. Sua visão de mundo engloba não só os saberes da Yoga, como também as idéias de Steiner e Blavatsky. Todos estes saberes serviram de base para sua fundamentação estética. A fuga do racionalismo passa também por uma sistematização das influências orientais e ocultistas sofridas por ele. Scelsi desenvolveu uma espécie de arcabouço estético no qual as correspondências entre os elementos vitais e os elementos musicais atuam no ato da criação artística.

Esta correspondência entre os elementos musicais e os elementos orgânicos e psíquicos é encontrada em vários textos de Scelsi. Os que abordam esta concepção de modo mais completo são: *Son et musique*, *Art et connaissance* e *Sens de la musique*. Este último, apresenta de modo sintético, o pensamento de Scelsi com relação à força cósmica e à sua atuação no homem. Este “sistema” opera em interdependência entre o tipo de energia que atravessa o artista, no instante da criação, e o resultado, em termos musicais, deste tipo de energia. Todos os elementos atuam sincronicamente no homem, porém, dependendo do tipo de recepção, o elemento musical correspondente irá se concretizar em aspectos diferenciados, ou seja, há uma função que decorre da relação entre a produção artística e a força cósmica que atravessa o homem no instante da criação.

A premissa para o texto de Scelsi (*Sens de la musique*) é a idéia de um critério estético que permita o acesso do público a conceitos que expliquem uma obra de arte, sem apelos aos elementos técnicos que dizem muito pouco sobre a obra em si e não podem ser compreendidos pela maioria das pessoas, e os adjetivos de caráter emotivo que, por sua vez, também não suportam a tarefa de fazer com que o ouvinte tenha uma relação de entendimento mais direto com a obra. "Trata-se, antes de

¹⁷⁴ "Elle fait partie du 'Laya et Krya Yoga' et comporte des exercices particuliers de respirations très poussées et la connaissance de l'effet des sons sur nos organes physiques et nos centres subtils. Il y a des textes hindous et tibétains qu'il faudrait lire; je me borne à vous conseiller ceux de Pantajali qui sont classiques, mais je vous assure que quelques petits exercices journaliers sont plus profitables dans ce sens que douze livres" (SCELSI, 1982, p. 3–4).

tudo, de dar ao público a chave destas correspondências. Antes de se explicar uma obra qualquer, é necessário reconhecer e estabelecer relações únicas que podem ser a base da compreensão de qualquer música, antiga ou moderna" (SCELSI, 1991, p. 14).¹⁷⁵

Atualmente, é possível chegar a uma compreensão mais exata e objetiva da música, pelo estabelecimento das correspondências entre os elementos que a compõem como ritmo, melodia, harmonia e construção, que constituem seus meios particulares de expressão e os elementos fundamentais do homem, como ritmo, emotividade, intelecto, psiquismo, que se obtêm para exprimir cada um destes meios. É impossível falar sobre, ou examinar estes quatro elementos fundamentais, agora. Direi somente que, pelo ritmo, o homem participa da vida do universo que é a vibração do impulso original, o movimento vital, a duração (*durée*).¹⁷⁶ Pela emotividade, vive-se a paixão, que passa cosmicamente através do homem; na sua emotividade, inscrevem-se seus prazeres e seus sofrimentos, ponto de fusão dos contrastes do espírito e da carne, do sonho e da realidade. Pelo intelecto, ele escolhe, organiza e dá forma comunicável às suas experiências emotivas e espirituais. Pelo psiquismo, o homem junta-se às esferas do espiritualismo, da magia, da metafísica, da consciência universal, do sonho, do sangue e da memória ancestral. Pelo psiquismo, o homem abandona o tempo pessoal para atingir o tempo absoluto, a eternidade. As relações de equilíbrio, sempre mutáveis, destes quatro elementos, determinam expressões humanas particulares e, na arte, sucessos ou pesquisas em uma certa direção (SCELSI, 1991, p. 15, tradução de A. Siqueira).¹⁷⁷

¹⁷⁵ "Il s'agit donc avant tout de donner au public la clef de ces correspondances. Avant d'expliquer une œuvre quelconque, il faut reconnaître et établir des rapports qui seuls peuvent être à la base de la compréhension de toute musique ancienne et moderne." (SCELSI, 1991, p. 14) Este texto, reelaborado, foi publicado no primeiro número da revista *Suisse Contemporaine* em Losane, Janeiro de 1944. Republicado no número 31, da revista *Muzik-Konzept*, dedicada a Giacinto Scelsi (editada por Heinz-Klauss Metzger e Reiner Riehn), com o título "Sinn der Muzik" (Maio de 1983) e em francês, na edição italiana da revista *I suoni, le onde...* (editora *Le parole gelate*, Roma, 1985). Todos os erros ortográficos presentes, em francês, correspondem ao original, datiloscrito.

¹⁷⁶ Segundo Bergson, "...muitos são os filósofos que sentiram a insuficiência do pensamento conceitual para atingir o fundo do espírito. Muitos, por consequência, os que falaram de uma faculdade supra-intelectual de intuição. Mas, como acreditaram que a inteligência operava no tempo, concluíram que ultrapassar a inteligência consistia em abandonar o tempo. Não perceberam que o tempo intelectualizado é espaço, que a inteligência trabalha com o fantasma da duração e não com a própria duração, que a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal, de entendimento, que a relatividade do nosso conhecimento do espírito deriva precisamente disto, e que, neste caso, para passar da intelecção à visão, do relativo ao absoluto, não é preciso abandonar o tempo (já o abandonamos); é necessário, isto sim, que nos re Coloquemos na duração e que recuperemos a realidade em sua essência, que é a mobilidade" (BERGSON *apud* SEINCMAN, 2001, p. 28).

¹⁷⁷ "Actuellement il est possible d'arriver à une compréhension plus exacte et objective de la musique par l'établissement des correspondances entre les éléments qui composent celle-ci, soit rythme, mélodie, harmonie et construction qui constituent des moyens particuliers d'expression, et les éléments fondamentaux de l'homme, soit rythme, émotivité, intellect, psychisme, qui empruntent pour s'exprimer chacun un de ces moyens. Il est impossible de parler maintenant ou d'examiner ces

Uma outra versão do mesmo texto traz uma escrita um pouco diferente e explica, de outro modo, as questões tratadas por Scelsi, neste excerto acima. O texto a seguir é traduzido do que corresponderia ao mesmo trecho citado acima, e é encontrado nas edições mencionadas na nota supra 176.

[...] Os conhecimentos atuais, na nossa opinião, nos permitem estabelecer estas relações e chegar, portanto, a uma compreensão mais exata e objetiva da música.

Sem tentar resumir aqui os trabalhos e pesquisas da psicologia moderna sobre a atividade criativa ou imaginativa, diremos que é possível distinguir no homem quatro elementos fundamentais: ritmo, afetividade, intelecto e psiquismo, pelos quais ele (o homem) participa do universo. Nós não sabemos o que são, na sua essência, essas forças fundamentais, mas, eles parecem atravessar continuamente o homem por um fluxo ininterrupto de vibrações, de intensidade e de velocidade variável e desigual. O homem apreende, pela sua sensibilidade, uma parte mais ou menos grande destas vibrações e as reconhece ou identifica sob forma de sensações, emoções e estados psíquicos, imagens. Na realidade, sensações, emoções e estados psíquicos não são mais que imagens virtuais, restando de todas estas vibrações, uma parte não reconhecida e identificada, e mesmo não registrada.

Pois, com efeito, estas últimas podem produzir estados de consciência da mesma natureza e, aliás, podem passar a qualquer momento, do campo inconsciente ao consciente. É assim, portanto, que a palavra “*imagem*” é justificável quando aplicada à música. Ainda que a música, que não passa pelo filtro do intelecto, não se identifique nem se defina, ela exprime, assim mesmo, talvez a mais importante das imagens produzidas pelas forças criativas.

Antes de passarmos ao exame das diferentes categorias de imagens, diremos que elas não são mais que a criação e a expressão particulares dos quatro elementos citados mais acima. Podemos encontrar, dentro de cada manifestação artística, a manifestação das forças criativas, sob as aparências mais diversas. Nos restringindo à música, diremos que ritmo, afetividade, intelecto e psiquismo se manifestam e se realizam pelo ritmo, melodia,

quatre éléments fondamentaux. Je dirai seulement que par le rythme l'homme participe à la vie de l'univers qui est vibration à l'impulsion première, l'élan vital, la durée. Par l'émotivité il vit la passion qui passe cosmiquement à travers l'homme, dans son émotivité s'inscrivent ses plaisirs et ses souffrances, point de fusion, des contrastes de l'esprit et de la chair, du rêve et de la réalité. Par l'intellect il choisit, organise, et donne forme communicable à ses expériences émotives et spirituelles. Par le psychisme l'homme rejoint les sphères du spiritualisme, de la magie, de la métapsychique, de la conscience universelle, du rêve, du sang et de la mémoire ancestrale. Par le psychisme l'homme rejoint le temps absolu, l'éternité. Le rapport d'équilibre toujours changeant de ces quatre éléments détermine des expressions humaines particulières et en art des réussites ou des recherches dans une direction donnée" (SCELSI, 1991, p. 15). Vide observações da nota supra 176.

construção ou arquitetura e a harmonia (SCELSI, 1985, p. 7–8, tradução de A. Siqueira).¹⁷⁸

Assim, Scelsi realiza uma espécie de trama estética, na qual o resultado da obra de arte é intermediado pela relação de causalidade da força cósmica de origem superior. Conforme o tipo de energia criativa, ou força primordial, que atravessa o artista, sua expressão se cristalizará em um tipo determinado de música, ou de modo mais geral, de obra de arte. Esta analogia entre as imagens projetadas pela força cósmica, nos elementos humanos e nos elementos musicais, fundamenta-se na idéia de que a causalidade presente no próprio som é superior aos tipos de construções intelectuais abstratas, nas quais, a preocupação com o som se encontra ausente ou em caráter menos privilegiado.

A intensidade variável da contribuição ou da intervenção do elemento intelectual é manifestada pelo grau de importância da arquitetura em uma obra de arte, ou inversamente, pelo grau de realização alcançada pelos outros elementos, em suas manifestações particulares, isto é, da libertação, maior ou menor, de sua linguagem, do filtro intelectual e dos elementos racionais. Quando o ritmo ou o psiquismo é o elemento dominante (este é o caso da maior parte das expressões artísticas de nossa época), a arquitetura e toda a construção intelectual parecem secundárias ou distantes, as imagens sendo projetadas sem passar, de modo algum, pelo filtro da razão e seus métodos. Estas imagens guardam, num caso extremo, seus próprios limites, dimensões, lógicas ou ilogismos. Neste caso, o papel do intelecto fica limitado à atividade de identificação e estabelecimento de relações, de métodos, em outras palavras, de meios que permitam a manifestação e a realização dos outros

¹⁷⁸ "Les connaissances actuelles permettent à notre avis d'établir ces rapports et d'arriver ainsi à une compréhension plus exacte et objective de la musique. Sans essayer de résumer ici les travaux et les recherches de la psychologie moderne sur l'activité créatrice ou imaginative, nous dirons qu'il est possible de distinguer chez l'homme quatre éléments fondamentaux: rythme, affectivité, intellect, psychisme, par lesquels il participe à l'univers. Nous ne savons pas ce que sont, dans leur essence, ces forces fondamentales, mais elles paraissent traverser continuellement l'homme par un flux ininterrompu de vibrations, d'intensité et de vitesse inégale et variable. L'homme enregistre par sa sensibilité une partie plus ou moins grande de ces vibrations et les reconnaît ou identifie sous forme de sensations, émotions, et états psychiques, images. En réalité, sensations, émotions, et états psychiques ne sont qu'images virtuelles, tout autant du reste que la partie non reconnue et identifiée et même non enregistrée des vibrations. Car, en effet, ces dernières peuvent produire des états de conscience de la même nature et peuvent d'ailleurs à tout instant passer du champ inconnu au connu. C'est ainsi que le mot "image" n'est pas injustifié lorsqu'il est appliqué à la musique. Si la musique ne passant pas par le philtre de l'intellect n'identifie point ni né définit, elle exprime quand même une partie et peut-être la plus grande des images produites dans la conscience par les forces créatrices. Avant de passer à l'examen des différentes catégories d'images, nous dirons que celles-ci ne sont que la création et l'expression particulière des quatre éléments cités plus haut. On peut donc retrouver, dans chaque expression artistique, la manifestation de ces forces créatrices sous les apparences les plus diverses. Pour nous en tenir à la musique, nous dirons que rythme, affectivité, intellect, psychisme, se manifestent et se réalisent par le rythme, la mélodie, la construction ou architecture et l'harmonie" (SCELSI, 1985, p. 7–8).

elementos. Operações pelas quais o intelecto se realiza apenas parcialmente, mas que lhe são naturais e estão na base de sua atividade. Pois, o intelecto tende, pela sua própria natureza, à construção, ao “*sistema*”, à arquitetura. Portanto, quando a intensidade dos impulsos criativos rompe o molde estabelecido para conter dentro da matéria a expressão e a manifestação destes impulsos, produzindo assim formas novas, perturbando as precedentes, o elemento intelectual recomeça, incansavelmente, pelas suas faculdades particulares, a reconstruir e formar novos esquemas (SCELSI, 1985, p. 11, tradução de A. Siqueira).¹⁷⁹

Este ponto de vista é confirmado em outra versão do mesmo texto. Scelsi relata que, desde o final do século passado, a orientação que permanecia durante centenas de anos, racional e emotiva, sofre uma inversão de papéis; estes dois elementos, que se faziam predominantes, sofrem uma variação que se acentua gradualmente.

As relações de equilíbrio dos quatro elementos se modificou em favor dos elementos rítmicos e psíquicos para chegar a uma reação antiintelectual e antiemotiva. É impossível analisar e examinar, aqui, as razões desta mudança, desta reação. Ela teve as causas e tomou as formas mais diversas: do neo-espiritualismo à teosofia, do metapsiquismo à vulgarização e propagação das filosofias e doutrinas orientais, da revalorização da intuição à exploração do subconsciente e do sonho, da descoberta da arte africana à moda da música negra, do renascimento do culto ao corpo humano à exaltação dos valores coletivos, da descoberta da relatividade à geometria não Euclidiana. Em todos os domínios, configurou-se uma concepção nova e diferente da matéria, da vida, do devir que, abolindo as antigas oposições e dualismos,¹⁸⁰ conduziu à idéia da identidade de matéria

¹⁷⁹ "L'intensité variable de l'apport ou de l'intervention de l'élément intellectuel est manifestée par le degré d'importance de l'architecture dans une œuvre d'art, ou inversement, par le degré de réalisation atteint par les autres éléments dans leur manifestation particulière, c'est-à-dire de l'affranchissement plus ou moins grande de leur langage du philtre intellectuel et des éléments rationnels. Lorsque le rythme ou le psychisme sont éléments dominants (c'est le cas dans la plupart des expressions artistiques de notre époque), l'architecture et toute construction intellectuelle paraît secondaire ou écartée, les images étant projetées sans passer aucunement par le philtre de la raison et ses procédés. Ces images gardent alors dans le cas extrême leurs propres limites, dimensions, logique ou illogisme. Dans ce cas, le rôle de l'intellect est borné à l'activité d'identification et l'établissement de rapports, de méthodes, en d'autres termes de moyens permettant la manifestation et la réalisation des autres éléments. Opérations par lesquelles l'intellect ne se réalise que partiellement, mais qui lui sont naturelles et à la base de son activité. Car l'intellect tend par sa nature même à la construction, au "système", à l'architecture. Ainsi, quand l'intensité des impulsions créatrices fait éclater le moule établi pour contenir, dans la matière, l'expression et la manifestation de ces impulsions, produisant ainsi des formes nouvelles, bouleversant les précédentes, l'élément intellectuel recommence infatigablement par ses facultés particulières à reconstruire et former des schémas nouveaux" (SCELSI, 1985, p. 11).

¹⁸⁰ "A aparente descontinuidade da vida psicológica deve-se, pois, à nossa atenção que se fixa sobre ela por uma série de atos descontínuos: onde só existe um declive suave, cremos perceber os degraus de uma escada ao acompanhar a linha pontilhada de nossos atos de atenção. É certo que nossa vida psicológica é plena de imprevistos. Surgem mil e um incidentes que parecem justapor-se ao que os precede, e não se relacionar com o que os segue. Mas a descontinuidade de seus aparecimentos destaca-se na continuidade de um fundo onde se desenham e ao qual devem os próprios intervalos que os separam: são os toques de tímpanos que, vez por outra, soam na sinfonia.

e de espírito sob a forma de energia e de duração que aponta na direção de uma unidade psíquica universal, transcendente. Na arte, como na ciência, na filosofia, como na política, a orientação tornou-se psíquica e rítmica. Em todos os domínios, as tendências e as pesquisas tiveram em comum o esforço para a descoberta e a expressão de uma nova dimensão. Sob todas as formas, apareceram pesquisas conscientes ou inconscientes do tempo, do espaço e da duração. Na música, é, portanto, pelo ritmo e pela harmonia que se manifesta e se exprime esta orientação e é pela evolução, ao mesmo tempo, extraordinária e lógica destes dois elementos, que se persegue uma investigação que é característica do espírito contemporâneo (SCELSI, 1991, p. 16–17, tradução de A. Siqueira).¹⁸¹

Portanto, toda manifestação artística se realiza a partir das imagens criadas no homem pelos elementos fundamentais e que são derivadas da força cósmica presente no universo.

Para concluir, diremos que toda a arte é apenas a projeção das imagens criadas pelos elementos fundamentais, em uma matéria verbal, sonora ou plástica. Pela análise destes elementos na obra de arte, obtemos a revelação dos impulsos criativos exteriorizados e cristalizados pelo artista. As variações de intensidade dos elementos fundamentais são a causa da mudança de suas relações de equilíbrio. Um equilíbrio diferente determina, a cada vez, uma orientação humana particular e expressões artísticas diversas. Em outras palavras, toda obra, toda estética, toda arte, é determinada

Nossa atenção fixa-se sobre eles porque lhe interessam mais, embora cada um deles seja levado pela massa fluida de nossa existência psicológica total. Cada um deles é o ponto mais bem iluminado de uma zona móvel que abrange tudo o que sentimos, pensamos, queremos, tudo, enfim, o que somos em dado momento. Em realidade, é toda essa região que constitui o nosso estado. Ora, pode-se dizer que estados assim definidos não são elementos distintos. Eles se continuam uns aos outros num fluir sem fim. Mas, como nossa atenção os distinguiu e separou artificialmente, ela é forçada a reuni-los, depois, mediante um vínculo artificial" (BERGSON *apud* SEINCMAN, p. 36).

¹⁸¹ *Le rapport d'équilibre des quatre éléments se modifie en faveur des éléments rythmiques et psychiques pour arriver à une réaction anti-intellectuelle et anti-émotive. Il est impossible d'analyser et examiner ici les raisons de ce changement, de cette réaction. Elle eut les causes et prit les formes les plus diverses: du neo-spiritualisme à la théosophie, de la métapsychique à la vulgarisation et propagation des philosophies et doctrines orientales, de la révalorisation de l'intuition à l'exploration du subconscient et du rêve, de la découverte de l'art africain et préc à la vogue de la musique nègre, de la renaissance d'un culte du corps humain à l'exaltation des valeurs collectives, de la découverte de la relativité à la géométrie non Euclidienne. Dans tout les domaines se dessina une conception nouvelle et différente de la matière, de la vie, du devenir, qui en abolissant les anciennes oppositions et dualismes conduisit à l'idée de l'identité de matière et esprit sous forme d'énergie et de durée et vers la conception d'une unité psychique universelle, transcendente. En art comme en science, en philosophie ou en politique l'orientation devint psychique et rythmique. Dans tout les domaines les tendances et le recherches eurent en commun l'effort vers la découverte et l'expression d'une nouvelle dimension. Sous toutes les formes apparut une recherche consciente ou inconsciente du temps, de l'espace et de la durée. En musique c'est donc par le rythme et l'harmonie que se manifeste et s'exprime cette orientation et c'est par l'évolution extraordinaire et logique à la fois de ces deux éléments que se poursuit une recherche qui est caractéristique de l'esprit contemporain.* (SCELSI, 1991, p. 16–17). Vide observações da nota supra 176.

pela projeção das imagens resultantes do equilíbrio particular dos elementos fundamentais. É sob este ângulo que convém examinar, na nossa opinião, não somente as obras e realizações artísticas, individualmente dentro de suas expressões ou características particulares, mas ainda, toda a orientação geral ou coletiva no curso da evolução histórica da arte (SCELSI, 1985, p. 12, tradução de A. Siqueira).¹⁸²

Este sistema de interpretação da energia criativa sugere algo parecido à “bussola” da *psique* de Jung, na qual os elementos contrastantes são opostamente modificados, segundo as alterações ou características fixas de suas intensidades. Estas oposições representam também, no caso de Scelsi, as diferentes manifestações da força cósmica sobre a criação. De acordo com as características — intelectual (arquitetura ou construção), rítmica (ritmo), emotiva (melódica), ou psíquica (harmônica) — mais ou menos acentuadas, modificam-se as formas de produção artística e seus resultados. Abaixo, uma comparação entre a bússola da *psique* de Jung¹⁸³ e uma possível representação do quadro de relação entre os elementos vitais e os elementos musicais, conforme proposto por Scelsi.

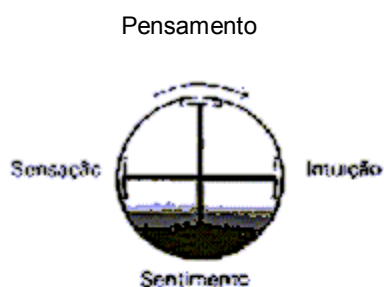
Mesmo aplicando estes quatro critérios a uma situação clínica de psicanálise, a estipulação de parâmetros, envolvendo a comparação entre “forças” que agem, ou no caso de Jung, que são intrínsecas ao indivíduo, apresenta-se, de modo análogo, às categorias propostas por Scelsi. O compositor, remetendo-se à criação artística, e o cientista, tentando uma forma de tipologia psicológica:

Estou tentando aqui dar ao leitor uma rápida idéia das minhas primeiras impressões, quando comecei a observar as pessoas que

¹⁸² "Pour conclure, nous dirons que tout art n'est que la projection dans une matière verbale, sonore ou plastique des images créées par les éléments fondamentaux. Par l'analyse de ces éléments dans l'œuvre d'art, on obtient la révélation des impulsions créatrices extériorisées et cristallisées par l'artiste. Les variations d'intensité des éléments fondamentaux sont la cause du changement de leur rapport d'équilibre. Un équilibre différent détermine chaque fois une orientation humaine particulière et des expressions artistiques diverses. En d'autres termes, toute œuvre, toute esthétique, tout art, est déterminé par la projection des images résultant de l'équilibre particulier des éléments fondamentaux. C'est sous cet angle qu'il convient d'examiner à notre avis non seulement les œuvres et réalisations artistiques individuellement dans leur expression ou caractéristiques particulières, mais encore toute orientation générale ou collective au cours de l'évolution historique de l'art" (SCELSI, 1985, p. 12).

¹⁸³ "Cada ponto da bússola tem um pólo oposto: para o tipo 'pensante', o lado 'sentimento' é menos desenvolvido ('sentimento' significa, aqui, a capacidade de pesar e avaliar a experiência — no sentido de se dizer 'eu sinto que isto é uma boa coisa para fazer', sem precisar analisar ou raciocinar o porquê da ação). É claro que há justaposições em cada pessoa: um indivíduo que age segundo as suas 'sensações' poderá possuir, igualmente forte, o lado 'pensante' ou o lado do 'sentimento' (e a 'intuição', o pólo oposto, ser o mais fraco)" (JUNG, 1964, p. 60).

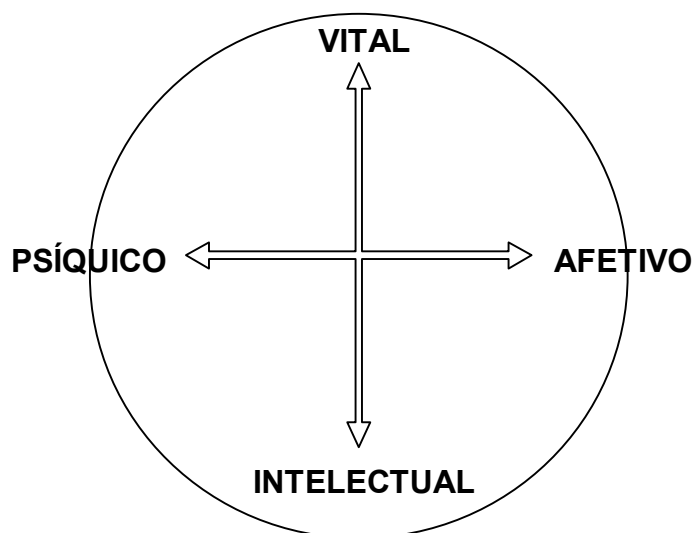
encontrava. Logo se me tornou evidente, no entanto, que as pessoas que utilizavam as suas mentes eram as que "pensavam" — isto é, aquelas que usavam as suas faculdades intelectuais, tentando adaptar-se a gentes e circunstâncias. As pessoas, igualmente inteligentes, que não pensavam, buscavam e encontravam o seu caminho, através do "sentimento". "Sentimento" é uma palavra que pede uma certa explicação. Por exemplo, falamos dos sentimentos que nos inspira uma pessoa ou uma coisa. Mas também empregamos a mesma palavra para definir uma opinião; por exemplo, um comunicado da Casa Branca pode dizer: "O Presidente sente..." Além disso, a palavra também pode ser usada para exprimir uma intuição: "Senti que..." Quando uso a palavra "sentimento" em oposição a "pensamento" refiro-me a uma apreciação, a um julgamento de valores — por exemplo, agradável ou desagradável, bom ou mau, etc. O sentimento, de acordo com esta definição, não é uma emoção (que é involuntária). O *sentir*, na significação que dou à palavra (como pensar), é uma função *racional* (isto é, organizadora) enquanto a *intuição* é uma função *irracional* (isto é, perceptiva). Na medida em que a intuição é um "palpite", não será, logicamente, produto de um ato voluntário; é, antes, um fenômeno involuntário — que depende de diferentes circunstâncias externas ou internas — e não um ato de julgamento. A intuição é mais uma percepção sensorial que, por sua vez, também é um fenômeno irracional, já que depende essencialmente de estímulos objetivos oriundos de causas físicas e não mentais. Estes quatro tipos funcionais correspondem às quatro formas evidentes, através das quais a consciência se orienta em relação à experiência. A *sensação* (isto é, a percepção sensorial) nos diz que alguma coisa existe; o *pensamento* mostra-nos o que é esta coisa; o *sentimento* revela se ela é agradável ou não; e a *intuição* dir-nos-á de onde vem e para onde vai. (JUNG, 1964, p. 60–61, tradução de M. L. Pinho).



(Bússola de Jung)

Retomando a idéia de Scelsi sobre as relações entre elementos vitais e musicais, na existência humana, coexistem quatro elementos: ritmo – vital, melodia – emocional, harmonia – psíquico, construção e arquitetura – intelecto. A música seria feita, em parte, de elementos sonoros, e de outra, como toda arte, da projeção de imagens e estados de consciência. O homem é atravessado, continuamente, por vibrações, das quais uma parte é registrada como sensações, emoções e estados psíquicos. Mesmo que uma parte destas não seja registrada, estas vibrações podem passar do inconsciente para o consciente a qualquer instante.

Esta manifestação das forças criativas poderia ser descrita como um tipo de *insight*. Resumidamente, poderíamos descrever o arquétipo do som da seguinte maneira: o som contém em si, três dimensões: ritmo; melodia e harmonia. É esférico e a profundidade seria a própria série harmônica inerente a cada som, ou seja, o timbre. Através da intensidade, ocorreriam também flutuações de altura e, com estas, interferências com o elemento melódico. O critério de avaliação *estésica* de Scelsi poderia ser baseado no esquema abaixo.



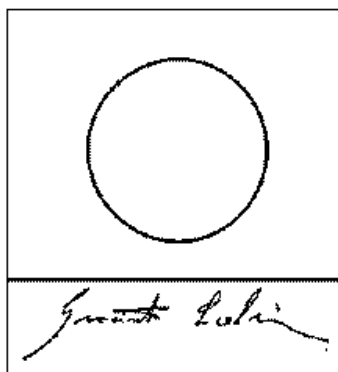
(A manifestação artística como projeção das imagens criadas pelos elementos fundamentais interligados.).

Estes elementos estariam todos interligados e ao ocorrerem mudanças de intensidade em cada um destes elementos, seriam produzidas mudanças no equilíbrio. Conseqüentemente, mudanças no equilíbrio entre estas relações gerariam orientações humanas particulares e expressões artísticas diversas.

Esta bússola *scelsiana*, a nosso ver, é o mais próximo ao qual poderíamos chegar quanto a uma explicação esquemática do conceito de força cósmica, e de como ela age sobre o artista no instante da criação. A obra de Scelsi passa a ser uma obra interior, na qual a atitude de desprendimento e de supressão do *ego* se consumam.

A obra interior consiste em que o aluno, como homem que é, como o *eu* que sente ser e como quem se reencontra uma ou outra vez, se converta na matéria-prima de uma criação, de uma realização formal, que termina no domínio da arte escolhida. Nele se fundem o artista e o homem, no sentido amplo da palavra, em algo superior. O domínio pleno da arte é válido como forma de vida pelo fato de viver arraigado na verdade ilimitada e ser, com sua ajuda, a arte primordial da vida. O mestre já não busca, mas encontra. Como artista, é um sacerdote, como homem, um artista em cujo coração — no seu agir e não-agir, criar e silenciar, ser e não-ser — penetra o olhar do Buda.¹⁸⁴ O homem, o artista, a obra formam um todo. A arte da obra interior que não se *desprende* do artista como a exterior, a que ele não pode fazer, mas *unicamente ser*, surge das profundezas que não conhecem a luz do dia (HERRIGEL, 1983, p. 56–57, tradução de J. Ismael).

A atitude Zen, de Scelsi, permite que sua individualidade se abra ao "determinismo cósmico". Muitas de suas obras, por exemplo, ao contrário de sua assinatura, possuíam o símbolo Zen, do nascer e do pôr do sol: um círculo sobre uma reta, símbolo que Scelsi provavelmente associava à idéia de infinito. O círculo possui uma importância crucial em sua obra, a estaticidade presente em seus trabalhos remetem ao tempo circular, infinito. Sua representação do som como essencialmente esférico, denota também esta associação.



¹⁸⁴ Toda a teoria do budismo gira em torno de uma única palavra: *iluminação*. Buda foi Buda porque era *Buddha*, isto é, o iluminado. Sermos penetrados pelo olhar de Buda significa que estamos caminhando para a iluminação, para o *satóri*, como dizem os zen-budistas. (HERRIGEL, 1983, p. 57, nota 12).

CAPÍTULO 4

ESCRITURA

Mesmo se opondo às vanguardas hegemônicas e fundamentando esta oposição a partir de textos orientais ou orientalistas, a intermediação mediúnica a que Scelsi se remete, possui relações com a música medieval, na qual não se prezava o autor e, na qual, a música “verdadeira” era recebida, não sendo possível uma autoria, por ser uma música divina.



Acima, uma das representações dedicadas a este tema, uma lenda originária do século IX (e, portanto, anterior ao grande cisma de 1054), um manuscrito do século XIII apresentando a pomba do Espírito Santo, que canta ao ouvido do Papa Gregório Magno (540–604), a "autêntica" salmodia da Igreja, enquanto ele a transmite a dois escribas, encarregados de anotarem os neumas (uma invenção, na realidade, posterior a São Gregório).

Esta representação apresenta uma outra face do “jogo” do qual Scelsi faz parte: sua música e seu processo *poiético*, apesar de serem justificados, ambos, pela via das filosofias orientais, estão, de certo modo, relacionados à tradição da música ocidental. Mesmo sendo o Zen-Budismo sua doutrina guia, a aparente característica oriental de sua música, no que diz respeito ao processo *poiético*, está ligada à Igreja Católica. Isto, a nosso ver, corrobora a idéia de ficção, na separação do Oriente e do Ocidente. Esta ficção parece ser datada pois, se a música ocidental possui, em suas raízes, esta relação de intermediação mediúnica, Scelsi somente irá retomá-la conceitualmente, assim como, por exemplo, Bartók retoma os modos gregorianos, no início do século XX, chegando ao resultado cromático por outra via que não a do dodecafonismo.¹⁸⁵ A esta tecnologia composicional, ou a este sistema hierárquico, muito bem definido, Scelsi só viria a acrescentar as mediações eletrônicas da ondiola e da fita magnética.

De modo parecido, porém bem mais distante temporalmente, HAVELOCK (1996) cita a condição da chamada "Idade das Trevas", da Grécia, ocorrida por volta de 1175 a. C., posterior à queda de Micenas. Esta "Idade" finda com o aparecimento de Homero e de Hesíodo:

...ou mais corretamente pelo aparecimento de quatro documentos conhecidos por nós como a *Ilíada*, a *Odisséia*, a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Independentemente da sua composição original — que, pelo menos no caso de Homero era oral — foram as primeiras composições a alcançar a alfabetização, um acontecimento ou um processo que pode ser situado aproximadamente entre 700 e 650 a. C. Esse fato parece ter assegurado sua canonização e certamente lhes conferiu um monopólio real como representantes da condição pré-alfabetização (HAVELOCK, 1996, p. 133, tradução de E. A. Dobránszky).

O que provavelmente ocorreu, segundo Lord¹⁸⁶, é que, não que Homero não fosse alfabetizado, mas seus poemas teriam sido registrados por um escriba (ou escribas), num texto que, em seguida, tornou-se fixo.

¹⁸⁵ Bartók, em várias peças, por exemplo, nos 44 duetos para violino, utiliza, como material melódico, a sobreposição de dois modos gregorianos – modos diferentes com o mesmo centro, ou modos iguais com centros diferentes – assim, a soma de suas notas acaba por constituir o total cromático.

¹⁸⁶ Conforme citado por Havelock: LORD, Albert. 1960. *A singer of tales*. Cambridge: Mass.

Sentimo-nos tentados a ver Homero como alguém que olha para trás, para o passado que para ele já está distante no tempo. Isso é equivocado. Como Hesíodo, ele está antes inserido naquela organização social e naquela disposição mental e naqueles princípios morais que ele arrola, por assim dizer, na sua enciclopédia. A era evanescente, cuja memória sua narrativa conserva é micênica. Inicialmente, tanto a *Ilíada* quanto, num menor grau, a *Odisséia* parecem como que um relato dessa era. Isso não é inteiramente verdade, mas o grau em que é verdadeiro lança certa luz sobre a metodologia segundo a qual uma *paideia* (usaremos o vocábulo empregado por Platão) foi conservada e transmitida, quando a conservação dependia da memória viva e se baseava exclusivamente na palavra falada e repetida¹⁸⁷ (HAVELOCK, 1996, p. 134, tradução de E. A. Dobránsky).

De modo muito parecido, Scelsi possui total consciência e domínio da escrita musical. O que ocorre é uma escolha que o projeta no patamar sagrado daquele que recebe a “verdadeira mensagem” e que, anacronicamente, se assemelha, aos olhos que o desconhecem, a uma espécie de nobre, estando este sistema de intermediação calcado, de fato, na mais antiga história do Ocidente.

No fundo, quem são estes homens que produzem obras de arte, de um modo tão particular, com a manifestação das forças superiores com as quais estão em contato? São os intermediários entre um mundo e outro. Este papel de intermediário não é muito aceito pela sociedade, sobretudo no Ocidente, nesta sociedade que, no fundo, condena qualquer não conformismo, no modo de operar em qualquer setor da atividade humana.

Por isto, os intermediários são objeto não só de críticas, mas, freqüentemente, até de escárnios e ataques de toda a espécie.

E, de fato! Os intermediários sempre foram apedrejados ou foram sujeitos a serem apedrejados; e mesmo os profetas são intermediários, nada mais que intermediários, e mesmo estes, freqüentemente, foram não apenas desprezados, mas também apedrejados

Porém, é um privilégio ser apedrejado! Eu não sou um profeta, sou, talvez, um pequeníssimo intermediário. Pelo contrário, queria ser considerado somente um “carteiro” — aquele que às vezes recebe

¹⁸⁷ "A tese de que os poemas épicos, na 'sua forma atual', constituem uma *paideia* helênica apropriada para a conservação e a transmissão oral, é coerente com a conclusão dos metricistas de que o hexâmetro dactílico é, em si mesmo, uma invenção extremamente formalizada e, na verdade, artificial, cujas origens podemos, não sem certa dificuldade, buscar nos ritmos populares do indo-europeu ou de seus descendentes, na lírica grega. Não restam dúvidas quanto ao fato de que ele é um instrumento bastante estranho para apenas contar histórias ou recitar provérbios e genealogias" (HAVELOCK, 1996, p. 148, nota 13).

mensagens para entregar e as entrega. E, por isto, não me defendo, nem dos ataques, nem das pedradas.

Porque os intermediários estão a serviço de algo muito maior que do ódio, da inveja, da incompreensão e isso eu não quero para ninguém, nem aos amigos, nem aos inimigos, porque eles não sabem, e muitos entre esses não podem saber¹⁸⁸ (SCELSI, 2001, p. 9–10, tradução de A. Siqueira).

O procedimento de Scelsi nega o ato da escrita, tão caro aos compositores ocidentais. Afirmando a improvisação como principal ferramenta composicional, coloca em segundo plano o artesanato de suas partituras, relegando esta função a uma equipe de músicos. O papel do artista é criar, comunicando-se com a força cósmica infinitamente superior, a escrita é papel do artesão. Esta afirmação pode ser contundente, porém, se avaliarmos esta atitude com referência à biografia do compositor, chegaremos à conclusão de que este discurso passa por uma crítica ao modo estritamente racional de compor, modo no qual Scelsi fundamentou todas as suas obras até os anos cinqüenta. Uma confusão que muitas vezes ocorre é a de que Scelsi, não tinha domínio da escrita musical. Este argumento não se sustenta. Ao analisarmos as obras do primeiro período do compositor, encontramos uma escrita totalmente afinada com os preceitos composicionais da época e, mesmo após ter rompido com o “artesanato”, continua a definir (junto aos seus assistentes), em suas partituras, todos os eventos acústicos que devem ser executados. A improvisação pertence ao ato composicional que, em Scelsi, se separa da escrita da obra, criando uma hierarquia na qual o compositor seria uma espécie de “escolhido” para receber a música cósmica, efetivada pela improvisação. Esta opção do compositor pela improvisação cria uma outra “significação”¹⁸⁹ que remete

¹⁸⁸ *"In fondo chi sono questi uomini che producono opere d'arte in modo così particolare, con la manifestazione di forze superiori com le quali sono in contatto? Sono gli intermediari tra un mondo e un altro mondo. Questo ruolo di intermediari non è molto accetto alla società, soprattutto in Occidente, in questa società che in fondo condanna qualsiasi non-conformismo nel modo di operare in ogni settore dell'attività umana. Perciò gli intermediari sono oggetto non solo di critiche, ma spesso anche di derisione e di attacchi di ogni genere. Eh già! Gli intermediari sono sempre stati lapidati o soggetti ad essere lapidati; ed anche i profeti sono intermediari, null'altro che intermediari e anche questi sovente sono stati non soltanto derisi ma anche lapidati. Però è un privilegio venir lapidati! Io non sono un profeta, solo forse un piccolissimo intermediario. Anzi vorrei essere considerato solo un 'postino' – colui che talvolta riceve dei messaggi da portare e li consegna. E perciò non mi defendo né dagli attacchi, né delle sassate. Perché l'intermediario è al servizio di qualcosa di molto più grande dell'odio, dell'invidia, dell'incompreensão e non gliene voglio a nessuno, né ai nemici né agli amici, perché non sanno e molti tra essi non possono sapere"* (SCELSI, 2001, p. 9–10).

¹⁸⁹ Sobre significação, utilizo o conceito de BARTHES (1985), sendo 1963 a data de publicação do original francês: "A significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une significante e significado, ato cujo produto é o signo" (BARTHES, 1985, p. 51). Esta interpretação não procura um

diretamente ao conceito de *Escritura*, conforme é utilizado por BARTHES (2004).¹⁹⁰ Scelsi, ao negar o procedimento composicional ordinário, está negando não só o artesanato referente à escrita, ele nega a própria escrita em função de uma *Escritura*, uma força que é anterior ao ato da escrita e que impregna toda a obra.

Essa união natural entre a força e um certo tipo de inteligência acústica oral pode ser comparada com a situação na Europa tardia do barão feudal, ele próprio analfabeto e muitas vezes grosseiro, mas um governante eficiente na medida em que tem ao seu lado o monge ou o clérigo que domina a tecnologia fundamental para o funcionamento satisfatório de seu governo. Uma situação semelhante existira nas autocracias do Oriente Próximo, às quais a micênica deve ter se assemelhado. [...] O elo perdido é o escriba para quem ele ditava e a quem provavelmente desprezava. E que, todavia, lhe era indispensável (HAVELOCK, 1996, p. 144, tradução de E. A. Dobránszky).

No caso da obra de Scelsi, posterior aos anos cinquenta, a dicotomia entre o ato de escrever e as escolhas feitas previamente à escrita se mostram de maneira clara. A escrita acha-se em oposição à *Escritura*. Neste caso, Scelsi é pura *Escritura*, sendo necessário, portanto, ressaltar esta oposição. A escrita se refere a um artesanato onde a obra se constrói fora do tempo, com escolhas que são feitas e refeitas, segundo uma variável já determinada. A escrita não garante, portanto, uma *Escritura*. Esta se faz a partir de escolhas onde há a negação ou afirmação de uma História, está relacionada à escolha de um *ethos*, ela é anterior à escrita, sendo dependente de posicionamentos históricos e políticos do autor que irão impregnar toda a obra.

O conceito de *Escritura* desenvolvido em *O grau zero da escritura*, fundamenta-se a partir de três forças: a *língua*, o *estilo* e a *Escritura*. Este jogo de forças acontece de

esgotamento da relação significado – significante, nem tenta traçar uma relação fechada entre o ato composicional de Scelsi e uma possível estrutura lingüística; simplesmente, optamos pelo termo “significação” porque, ao negar a escrita, Scelsi retoma uma idéia de significação como, por exemplo, a da tradição oral.

¹⁹⁰ Por BARTHES (1985) se remeter diretamente à Merleau Ponty, achamos pertinente utilizar a citação a seguir, a partir do próprio autor e não através da interpretação de Barthes. "A cultura jamais nos dá, pois, significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido jamais se conclui. O que bem chamamos nossa verdade, nunca o contemplamos a não ser num contexto de símbolos que datam nosso saber. Enfrentamos sempre arquiteturas de signos cujo sentido não pode ser considerado à parte, não sendo outra coisa senão a maneira pela qual se comportam um para com outro, distinguem-se um do outro, sem que tenhamos sequer a triste consolação de um vago

forma indissociável na atividade criadora. A *língua* é tida como algo ao qual não se consegue escapar. No sentido dado por Saussure só pode ser modificada por um grupo, não por um indivíduo somente. Deste modo, a língua se torna um horizonte, obriga o escritor a dizer e não permite que este diga nada além dela.

O escritor nada retira dela; literalmente, a língua é antes, para ele, como uma linha cuja transgressão designará talvez uma sobrenatureza da linguagem: é a área de uma ação, a definição e espera de um possível. Não é o lugar de um engajamento social, mas apenas um reflexo sem escolha, a propriedade indivisa dos homens e não dos escritores; ela fica fora do ritual das letras; é um objeto social por definição, não por eleição. Ninguém pode, sem mais nem menos, inserir sua liberdade de escritor na opacidade da língua, porque através dela é a História inteira que se mantém, se completa e se une à maneira de uma Natureza (BARTHES, 2004, p. 9 –10, tradução de M. Laranjeira).

Diferente da dimensão horizontal da língua onde cada signo carrega em si apenas o valor de sua duração, o *estilo* remete à dimensão vertical onde se relaciona com o passado individual e é quase um fator biológico revelando os automatismos da criação "em uma dimensão vertical e solitária do pensamento.[...] Por sua origem biológica, o estilo se situa fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade" (BARTHES, 2004, p. 11–12). Enquanto criador, não é possível escapar nem da língua nem do estilo, estes são dados ao autor de modo autoritário. Assim, o horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham para o escritor uma natureza, pois ele não escolhe nenhum dos dois.

Com a Escrita ocorre algo diferente, é a partir dela que o autor se individualiza pois é por ela que ele trabalha. A Escrita se refere a uma realidade formal surgida de escolhas do autor. Nasce então uma dimensão transversal que realiza um corte entre a língua e o estilo, relacionando assim o autor à História, "língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica" (BARTHES, 2004, p. 13).

Assim, a escolha e, depois, a responsabilidade de uma escritura designam uma Liberdade, mas tal Liberdade não tem os mesmos limites conforme os diferentes momentos da História. Não é dado ao

relativismo, visto que cada qual destas relações é inegavelmente uma verdade e será salva na verdade mais compreensiva do porvir..." (PONTY, 1980, p. 143).

escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que a História geral propõe — ou impõe — uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia de lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é mais na sua duração (BARTHES, 2004, p. 15, tradução de M. Laranjeira).

Para Barthes, a Escritura impõe um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma. Esta questão surge com a dilaceração da forma, já no final do século XIX.

A forma custava aproximadamente o preço do pensamento; cuidava-se de sua economia, de sua eufemia, sem dúvida, mas a forma custava menos porque o escritor usava um instrumento já formado, cujos mecanismos se transmitiam intactos sem nenhuma obsessão de novidade; a forma não era o objeto de uma propriedade; a universalidade da linguagem clássica provinha de que a linguagem era um bem comunal e de que só o pensamento era atingido pela alteridade. Poder-se-ia dizer que, durante todo esse tempo, a forma tinha um valor de uso (BARTHES, 2004, p. 54, tradução de M. Laranjeira).

Scelsi se voltará contra o que Barthes chamou de "artesanato do estilo". Mais precisamente, contra o trabalho meticuloso de desbastar um pedaço de madeira e nele esculpir imagens musicais. A fuga de Scelsi se orienta a partir da fuga da escrita, que se torna um fetiche, como se fechada em si mesma. Esta escrita será artesanalmente trabalhada a partir de meados do século XIX, com uma oposição chamada por Barthes de um valor-uso da forma, em contraposição ao valor-trabalho.

Ora, já se viu que, por volta de 1850, começa a se colocar para a Literatura um problema de justificação: a escrita vai procurar álibis para si; e precisamente porque uma sombra de dúvida começa a se levantar sobre seu uso, toda uma classe de escritores zelosos por assumir a fundo a responsabilidade da tradição vai substituir o valor-uso da escrita por um valor-trabalho. A escrita será salva não em virtude de seu destino, mas graças ao trabalho que terá custado. Começa então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em

casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta sua forma exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando neste trabalho horas regulares de solidão e de esforço. [...] Este valor-trabalho substitui um pouco o valor-gênio; coloca-se uma espécie de vaidade em dizer que se trabalha muito e longamente a forma; cria-se até mesmo muitas vezes um preciosismo de concisão (trabalhar numa matéria é, em geral, cortar parte dela), bem oposto ao grande preciosismo barroco; um exprime um conhecimento da Natureza que acarreta um alargamento da linguagem; o outro instala as condições de uma crise histórica, que se abrirá no dia em que uma finalidade estética já não mais bastar para justificar a convenção dessa linguagem anacrônica, isto é, no dia em que a História tiver provocado uma disjunção evidente entre a vocação social do escritor e o instrumento que lhe é transmitido pela Tradição. (BARTHES, 2004, p. 53–54, tradução de M. Laranjeira).

Sobre esta tradição e o serialismo, ao qual Scelsi creditou parte da culpa pela sua prostração psicofísica, diremos que se trata de um tipo de escritura dominante. Pelas próprias características desta corrente, é interessante avaliar como alguns de seus nomes mais significativos sempre estiveram atrelados à história precedente e, de certo modo, o interesse sempre foi o de preservar a tradição, neste caso, a grande tradição germânica. Ao dizer que a tarefa da escrita é própria do artesão, enquanto a criação se guarda ao artista, Scelsi desenvolve, talvez, a crítica mais contundente ao serialismo, relegando a esta escola a tarefa do trabalho “braçal”, considerando o artesanato oposto ao gesto do artista e, portanto, à criação da obra de arte. Carlos Palombini, no texto abaixo demonstra, a partir de citações de Schoenberg, Boulez e Proust, como se desenvolveu a perpetuação das escrituras dominantes:

Assim, Schönberg (1931: 172-73) "não se fecha para ninguém". De Bach ele aprende a arte de inventar figuras musicais que podem ser usadas para acompanharem-se a si próprias; a arte de produzir tudo a partir de um único elemento, relacionando as figuras por transformação; o desprezo pelo tempo "forte" do compasso. De Mozart, a desigualdade no tamanho das frases; a organização de caracteres heterogêneos numa unidade temática; a desviar-se da construção por números pares do tema e suas partes; a arte de formar idéias subsidiárias; a arte da introdução e da transição. De Beethoven, a arte de desenvolver temas e movimentos; as artes da variação e de variar; as maneiras diversas de construir-se movimentos longos; a arte de ser desbragadamente longo ou impiedosamente breve, segundo as circunstâncias; o deslocamento das figuras para outros tempos do compasso. De Wagner, a manipulação de temas com finalidades expressivas e a arte de formulá-los segundo tais finalidades; as relações entre notas e entre acordes; a possibilidade de considerar temas e motivos como ornamentos complexos, sobrepondo-os a harmonias com resultados dissonantes. De Brahms, muito do que absorvera inconscientemente

de Mozart, particularmente as frases ímpares e a extensão e abreviação de frases; a não ter moderação, a não se restringir quando a claridade requer espaço, a levar toda a figura às suas últimas conseqüências; a notação sistemática; a economia, que é riqueza. De forma análoga, em 1953 Boulez procura resintetizar "necessidades esparsas em praticamente toda a música contemporânea válida" (Boulez 1953: 31). De Stravinsky ele toma a assimetria, a independência e o desenvolvimento das células rítmicas; de Webern, a redução do discurso musical às funções seriais, o papel estrutural da orquestração e a série como uma maneira de tramar o espaço sonoro; de Varèse, o uso de acordes em função de suas qualidades sonoras intrínsecas, a intensidade como componente estrutural e as escalas não-oitavas; de Cage, a recusa aos clichês do instrumentário tradicional; de Messiaen, a organização da altura, da duração, da intensidade e do ataque segundo um princípio único. Assim, não se fechando para ninguém (desde que este alguém tenha status de "grande compositor germânico") ou resintetizando necessidades dispersas por quase toda a música contemporânea (desde que esta música seja "válida"), Schönberg e Boulez dão ouvidos aos "preceitos orgulhosamente humildes de um esnobismo evangélico" (Proust 1921: 427) (PALOMBINI, 2001).¹⁹¹

BOULEZ (1995, p. 334), ao se referir a Webern, coloca a continuidade da tradição, de modo ainda mais contundente: "Já afirmamos, e mais do que nunca assim pensamos: Webern está no limiar da música nova; todos os compositores que não sentiram e compreenderam profundamente a inevitável necessidade de Webern são perfeitamente inúteis"

A intenção aqui não é fazer "justiça" aos silenciados, nem propor um novo cânone, o que parece ser tarefa das mais difíceis. O que nos interessa é um caso especialmente particular: Scelsi, ao negar o uso do serialismo, engendra algo especial pois, em oposição a uma escrita sem escritura, o que encontramos é o contrário: uma escritura sem escrita (realidade difícil de imaginar senão na música).

Ao negar as correntes racionalistas, a partir do orientalismo, Scelsi se lança também à procura de uma nova música, de uma nova forma que se relaciona à escuta do fenômeno sonoro em si e é baseada na idéia de transcendência da composição ordinária. Tornar-se um *medium*, refazendo um caminho que remonta à antigüidade,

¹⁹¹ As referências a Schoenberg, Boulez e Proust encontradas nesta citação, encontram-se com a formatação do original. Para o texto completo ver: (PALOMBINI, 2001).

representa, em certa medida, criar uma nova Escritura e, ao mesmo tempo, retomar uma música, assim como Scelsi, marginalizada.

5. CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar, neste trabalho, as características e as relações que permeiam a música de Scelsi. A improvisação e o orientalismo funcionaram para o compositor como uma espécie de âncora, a partir da qual seus argumentos contra a corrente racionalista puderam se fixar. O conceito de escritura serviu como ferramenta para lançar um ponto de vista sobre a obra musical e literária do compositor que não fosse o da análise fundada sobre estruturas, séries, formas, ou outro parâmetro vinculado às correntes provindas do tonalismo e do serialismo. A preocupação com o processo de escuta e o pensamento estético de Scelsi serviram de base para todo o trabalho. Em se tratando de um compositor pouco conhecido, mesmo dentro das Universidades, procuramos detalhar a sua biografia, neste caso, essencial para compreendermos o seu percurso.

A escolha de se trabalhar com os textos do próprio Scelsi foi tomada pela própria particularidade do conjunto de sua obra, que acreditamos ter em si, a chave de sua própria interpretação. Nesta pesquisa, as premissas estéticas dos seus textos, com características espiritualistas e ocultistas, foram os pontos mais ressaltados. Ao invés de tentarmos “encaixar” Scelsi em algum tipo de pesquisa quantitativa, ou realizarmos análises estruturais em suas obras, a intenção principal foi a de que o próprio compositor “falasse” sobre sua música, sua vida e sua obra, a partir de um mosaico de textos.

Um outro aspecto importante deste trabalho foram as traduções para o português, de textos selecionados do compositor, principalmente aqueles ainda não editados em livros e que fazem parte das publicações da Fundação Isabella Scelsi. As traduções aqui apresentadas procuram trazer ao conhecimento do leitor, as preocupações de Scelsi com o som e sua crítica à música “ocidental”, principalmente àquela de origem serial. Como dissemos anteriormente, nossa intenção não foi “fazer justiça” ao compositor, esquecido durante mais de trinta anos, mas sim apresentar um outro viés da composição musical e da música do século XX, a partir de seus escritos. Gostaríamos de ter tido tempo para, de modo mais profundo, debruçar-nos sobre suas partituras e verificar, mais detalhadamente, nossas

suposições sobre como o procedimento composicional, baseado na improvisação, interferiu na elaboração das obras.

Se considerarmos o processo de improvisação em Scelsi, como um *nível imanente*¹⁹² da obra, teremos o material sonoro, gravado em fita, antes da escrita da partitura. Isto nos leva a um outro patamar de análise, no qual, o artesanato presente em suas partituras, além do fato de não pertencer ao compositor, não indica o processo de criação da obra. Isto nos chama a atenção para outros detalhes na sua *escritura*, seus textos musicais (partituras) dizem muito pouco com relação ao processo criativo, além de uma pequena memória interna dos sons ouvidos por Scelsi, no momento de sua criação.

A abordagem sobre a improvisação presente no capítulo 2 segue a idéia de que o nível *neutro*, ou nível *imanente*, ou ainda, nível *material*, conforme a terminologia oferecida por MOLINO (s/d) e NATTIEZ (2002), na obra de Scelsi, é passível de carregar em si as dimensões *poiética* e *estésica*. Sendo as gravações das improvisações o material principal, quando estas são transpostas para a partitura, tornam-se uma segunda representação da criação artística, ou do nível *poiético*. Isto nos leva a imaginar um encaixotamento, uma sobreposição, pois ocorrerá em um grau anterior à fruição *estésica* do ouvinte. O processo *estésico*, neste caso, ocorre em todos os níveis: o do compositor "ouvindo" a música cósmica, o dos músicos que transcreviam seus improvisos e geravam novamente o nível *imanente*, que, neste estágio, está representado nas partituras e o nível *estésico* propriamente dito, na audição e apreciação das obras.

Esta hierarquia de funções dentro da sua música, apresenta-se como um sistema complexo. O nível *imanente* que deveria conter os vestígios da criação, na verdade passa pelo filtro do *scriptor*, que é o responsável pela "tradução" das gravações, para o papel. Este encaixotamento traz na dimensão *estésica* do compositor, "recebendo" a música através da "força cósmica", também o conceito derivado da

¹⁹² Para Molino, nível *neutro*. Nattiez propõe nível *material* ou *imanente*. Segundo Nattiez: "a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um *vestígio* acessível à observação. [...] este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas."

palavra *scriptor*, de extrema importância na compreensão da obra de Scelsi pois, ele próprio, ao se colocar no papel de *medium*, torna-se também um *scriptor*, ou a “ferramenta” necessária para que surja, através do *medium*, a obra de arte.

Neste caso, a “comunicação” não se dá apenas através dos músicos que transcreviam suas gravações, pois, neste estágio, o papel de *scriptor* nos parece óbvio, mas, e com muito mais força, na passagem da “força cósmica” através de Scelsi, sendo ele, portanto, o principal *scriptor*, ou, aquele que é responsável pela passagem, um elo entre o “ente” que comunica e a própria enunciação do material.

No que diz respeito à análise, o que realizamos foi uma tentativa de apresentar alguns trechos de peças para instrumentos *solo*, mostrando no nível *imanente*, ou da partitura, um hábito motor do compositor no ato improvisativo sobre o instrumento e alguns *arquetipos* encaixotados dentro do nível *poiético*, ou da criação propriamente dita. Como vimos, no caso de Scelsi, o nível *poiético*, ou da feitura, se confunde também com o nível *imanente* e com o nível *estésico*. Na realidade, o registro dos improvisos, realizados concomitantemente à recepção da “força cósmica”, indica os três níveis sobrepostos: *poiético*, *imanente* e *estésico*. A análise de alguns trechos de suas obras está calcada sobre a análise *poiético indutiva*, realizada a partir dos vestígios de hábitos motores, relacionados aos improvisos; e, na análise *poiético externa*, baseada na interpretação dos textos estéticos de Scelsi com o intuito de compreender melhor sua obra. O que realizamos foi trazer à atenção do leitor, vestígios presentes nas partituras que indicam certos padrões de repetição de um material específico que, por sua vez, indica algo sobre o próprio nível *poiético*, que está relacionado à improvisação sobre um instrumento específico e que deixará suas marcas na obra do compositor. Deste modo, se a intenção de Scelsi era uma total alienação à força cósmica superior, não podemos deixar de sugerir que há neste procedimento um pequeno problema, pois, ao se utilizar da improvisação como meio para a criação de sua obra, sua personalidade se inscreve nesta, com muito mais força. Assim, o procedimento improvisativo de Scelsi não suprime a obra de sua personalidade, como este o queria, e sim, traz seus hábitos de modo muito mais veemente do que se estas obras tivessem surgido a partir da escrita. É, portanto, a partir deste quadro que sugerimos ter sido criada, por Scelsi, uma nova escritura dentro da música contemporânea.

Acreditamos, a partir disto, que o domínio da obra de Scelsi não é exclusivo da partitura. Sua música é quase a música de uma tradição oral, que se perpetua através de sua própria repetição e da suposta "não autoria". A força do som em sua música remete ao atemporal. A experiência de escuta, neste caso, reconstrói o ato compositivo (improvisativo), já que "suas" partituras procuram transcrever, fielmente, o momento em que a força cósmica o atravessou e que, então, tomado pela ação dos elementos fundamentais, segundo suas próprias palavras, entrou em "estado de lúcida passividade" e se fez música.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Julian. La note juste. *The Musical Times*, London, 136 (1823), p. 22-27, jan. 1995.

———. A provisional history of spectral music. *Contemporary Music Review*, Hants, 19, 2, p. 7-22, 2000.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2004. 225 p. Título original: *Le degré zero de l'écriture*.

———. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix. 1985. 116 p. Título original: *Éléments de sémiologie*.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1975.

BLAVATSKY, Helena P. *Theosophical glossary*. London: Theosophical Publishing Society, 1892. 2 v.

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Tradução de Maria J. B. Machado. Lisboa: Caminho, 1990. 319 p. Título original: *Révolutions musicales*.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. 338 p. Título original: *Relevés d'apprenti*.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARBONI, Fabio. Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 13, p. 12-13, 2004.

CASTAGNOLI, Giulio. Suono e processo nei quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola) (1956). *Quaderni di Musica Nova*, Turim, 1, p. 87-106, 1987.

CASTANET, Pierre A. Gérard Grisey and the foliation of time. *Contemporary Music Review*, Hants, 19, 3, p. 29-40, 2000.

———. Musiques spectrales: nature organique et matériaux sonores au 20^e siècle, *Dissonanzi*, Zurique, 20, p. 4-9, maio 1989.

COLANGELO, William. *The composer-performer paradigm in Giacinto Scelsi's solo works*. 1996. 165 f. (Program in Music Performance, Department of Music and Performing Arts Professions) – School of Education, New York University, New York, 1996.

COOPER, Paul. *Perspectives in music theory: an historical-analytical approach*. Cincinnati: Dodd Mead & Company, 1973. 282 p.

CREMONESE, Adriano. Il Allait Seul: introduzione all'opera di Giacinto Scelsi. *Quaderni di Musica Nova*, Turim, 1, p. 79-86, 1987.

DALLIN, Leon. *Techniques of twenty century composition: a guide to the materials of modern music*. Dubuque: WMC Brown, 1974. 288 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. 279 p. Título original: *Qu'est-ce que la philosophie?*

DEVIR. In: MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto L. Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 741.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. 286 p. Título original: *Opera aperta*.

———. *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974. 426 p. Título original: *La struttura assente*.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. São Paulo: Educ, 1998. 273 p.

———. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Música Hoje*, Belo Horizonte, 8, p. 8-30, 2002.

FINEBERG, Joshua N. *Sculpting sound: an introduction to the spectral movement – its ideas, techniques and music*. 1999. 85 f. (Musical Arts) – School of Arts, Columbia University, Columbia. 1999.

FREEMAN, Robin. Tanmatras: the life and work of Giacinto Scelsi. *Tempo*, London, 195, p. 8-18, 1995.

GIACINTO, SCELSEI. In: OSMOND-SMITH, David. *New grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.

GIACINTO, SCELSE. In: ANNIBALDI, Claudio. *New grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.

GIACINTO, SCELSE. In: APRAHAMIAN, Felix. *Grove's dictionary of music and musicians*. New York: St Martin, 1954.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. New York: Oxford, 1995. 373 p.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996. 339 p. Título original: *Preface to Plato*.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. Tradução de J. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1984. 91 p. Título original: *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. 316 p. Título original: *The man and his symbols*.

KANNO, Mieko. Giacinto Scelsi and multiplicity of representation. SMA CONFERENCE, 1999, Huddersfield, Reading University.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990. 337 p.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Tradução de Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989. 301 p. Título original: *Philosophy in a new key*.

LIPPMAN, Edward A. *Musical aesthetics: a historical reader*. New York: Pendragon, 1990. 3 v.

LISA, Antonio D. *Avanguardie alternative: il novecento musicale degli irregolare e degli isolati. Sonus: materiale per la musica moderna e contemporânea*. Potenza, 1999.

LOUREIRO, Mário C. A. *Comunicação musical: o corte como substrato da composição e seus efeitos na forma e no movimento*. 2004. 129 f. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

MARTINIS, Luciano. Ligth in extension: comenti e cronaca su Konx Om Pax, composizione per coro e orchestra di Giacinto Scelsi. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 14, p. 7-14, 2005.

———. La nascita del verbo: una cantata per coro e orchestra di Giacinto Scelsi. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 12, p. 3-13, 2004.

———. Le RegISTRAZIONI di Giacinto Scelsi: criteri e scelte operative per salvare il patrimonio delle fonti originali musicali e letterarie – un'intervista del 1994 di Luciano Martinis a Frances-Marie Uitti. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 13, p. 4-8, 2004.

———. Lucida Passività: una rivelatrice autointervista di Giacinto Scelsi. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 13, p. 9-10, 2004.

———. Il distacco dalla Terra: una testimonianza di Giacinto Scelsi sulla danza dei dervisci egiziani. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 10, 9, 2003.

MARTINS, Raimundo. A improvisação como instrumento da aprendizagem musical. *Em pauta*, Porto Alegre, 4, 5, p. 47-56, jun. 1992.

McCOMB, Todd M. *Scelsi: Works List*. Disponível em: <www.medieval.org/music/modern/scelsi.htm>. Acesso em: 11/10/2005.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 452 p.

MERLEAU-PONTY Maurice. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 260 p. (Os Pensadores).

METZGER, Heinz-Klaus. Das Unbekannte in der Musik: Versuch Über Die Compositionen von Giacinto Scelsi. *Muzik-Konzept*. München, 31, p. 10-23, 1983.

———. L'igonoto nella musica. In: ADRIANO, Cremonese. *Giacinto Scelsi*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1985. p. 15-28.

———. *Marianne Schroeder plays Giacinto Scelsi: Suites Nr. 9 and Nr. 10 for Piano*. Therwil: Hat Hut Records, 1988. (encarte do CD).

MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: NATTIEZ, J-J; ECO, Humberto; RUWET, Nicolas; MOLINO, Jean. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, [s.d.].

MOLLIA, Mollia. Giacinto Scelsi: (Ohne Titel). *Perspectives of New Music*, Seattle, 22, 1, p. 265-272, 1984.

MURAIL, Tristan. A revolução dos sons complexos. Tradução de José Augusto Mannis. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. Belo Horizonte, 5, p. 55-72, 1992.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Tradução de Carolyn Abbate. Nova Jersey: Princeton University Press, 1990. 272 p.

———. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Catedral Engloutie de Debussy. Tradução de Luis Paulo Sampaio. *Debates*, Rio de Janeiro, 6, p. 7-40, 2002.

PALOMBINI, Carlos. *Idéias para uma musicologia das músicas digitais: notas a uma leitura de Landy*. Reino Unido: Open University. 2001. Disponível em: <<http://www.eunomios.org/contrib/palombini1/palombini1.html>>. Acesso em: 07/11/2005.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de João Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. 316 p.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985. 291 p.

RAMIREZ, Marisa. *A teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embriform, 2001. 436 p.

RANOCCHIA, Daniele. *Storia della Marina*. 2000. Disponível em: <http://www.danieleranocchia.it/naval_history/storia00_14.htm>. Acesso em: 13/09/2005.

REIS, Sandra L. *Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor Wiesengrund Adorno*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 1996. 131 p.

———. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 2001. 447 p.

REISH, Gregory N. *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929-1959*. 2001. 353 f. (Doctor of Philosophy) – University of Georgia, Athens, 2001.

ROSSI, Nino. *L'esplorazione infinitesimale del suono attraverso una maieutica aristocrazia*. Disponível em: <<http://www.musicclub.it/giugno2001/copertina.htm>>. Acesso em: 01/09/2005.

RUSSCOL, H. *The liberation of sound: an introduction to electronic music*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1972. 315 p.

RUSSOLO, Luigi. A arte dos ruídos. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp. 1996. 279 p. Título original: *L'arte dei rumori: manifesto futurista*. In: RUSSOLO, Luigi. *La musica elettronica: testi scelti e commentati da Henry Pousseur*. Milão: Feltrinelli Editore, 1976.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 370 p. Título original: *Orientalism*.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000. 220 p.

SHAMÀ, Davide. *Genealogie delle dinastie nobili italiane* Disponível em: <<http://www.sardimpex.com/Files%204/AYALA-VALVA.htm>>. Acesso em 17/08/2005.

SCELSI, Giacinto. Un antico castello nel sud dell'Italia. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 14, p. 3-6, 2005.

———. Osservazioni sulla composizione. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 6, p. 9-10, 2001.

———. Due considerazioni sulla crezione artistica. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 5, p. 26, 1994.

———. La forza cosmica del suono. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 4, p. 31, 1993.

———. Poema su una busta. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 3, p. 26, 1992.

———. Sens de la musique: prima stesura. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 2, p. 14-18, 1991.

———. Un inedito. *I suoni, Le Onde...*, Roma, 1, p. 21-24, 1990.

———. *L'archipel nocturne*. Roma: Le Parole Gelate. 1988. 36 p.

SCELSI, Giacinto. *La conscience aigüe*. Roma: Le Parole Gelate, 1988. 38 p.

———. *Le poids net*. Roma: Le Parole Gelate, 1988. 61 p.

———. *L'homme aux chapeaux*. Roma: Le Parole Gelate, 1985. 8 p.

- . Sens de la musique. In: CREMONESE, Adriano. *Giacinto Scelsi*. Roma/Veneza: Nuova Consonanza; Le Parole Gelate, 1985. p. 7-12.
- . *Summit of fire (Le poids net)*. Somerset: Bran's head books, 1984. 73 p.
- . Ohne Titel. *Muzik-Konzept*, München, 31, p. 111, 1983.
- . Ohne Titel. In: CREMONESE, Adriano. *Giacinto Scelsi*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1985. 105 p.
- . *Extraits de son journal*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1983.
- . Sinn der Musik. *Muzik-Konzept*, München, 31, p. 3-9, 1983.
- . *Art et connaissance*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1982.
- . *Il sogno 101 - Il parte - il ritorno*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1982. 123 p.
- . *Son et musique*. Roma/Veneza: Le Parole Gelate, 1981. 82 p.
- SCIANNAMEO, Franco. Remembering Scelsi. *The Musical Times*. London, 142, p. 22-26, 2001.
- SCOTT, Derek B. Orientalism and musical style. *Critical Musicology Journal*. 1997. Disponível em: <http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1997/02/01.html#Heading3>. Acesso em: 26/08/2005.
- SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001. 174 p.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Tradução de Luis Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 127 p. Título original: *Poetics of music*.
- TACUCHIAN, Ricardo. Estrutura e estilo na obra de Bela Bartok. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 21, p. 1-18, 1994-1995.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*. São Paulo: Educ. 2000. 153 p.
- THEIN, Wolfgang. *Giacinto Scelsi: the complete works for clarinet*. Frankfurt: CPO, 1997. 35 p. (encarte do CD).
- TORTORA, Daniela. Giacinto Scelsi e L'associazione per la musica contemporanea nuova consonanza: una liaison imperfetta. *Isuoni, Le Onde...*, Roma, 11, p. 3-15. 2003.

UITTI, Frances-Marie. Preserving the Scelsi improvisations. *Tempo*. London, 194, p. 12-14, 1995.

VELDE, Henk. Giacinto Scelsi: Ein Meister des Noch Kleineren Übergangs. *Muzik-Konzept*. München, 31, p. 82-95, 1983.

———. Giacinto Scelsi: un maestro del passaggio ancora più piccolo. In: CREMONESE, Adriano. *Giacinto Scelsi*. Roma/Venezia: Le Parole Gelate, 1985. p. 91-104.

ZELLER, Hans R. Des Ensemble Der Soli. *Muzik-Konzept*, München, 31, p. 24-66, 1983.

———. L'ensemble dei soli. In: CREMONESE, Adriano. *Giacinto Scelsi*. Roma/Venezia: Le Parole Gelate, 1985. p. 29-74.

ZENCK, Martin. Das Irreduktible als Kriterium der Avantgarde: Überlegungen zu den Vier Streichquartetten Giacinto Scelsi. *Muzik-Konzept*, München, 31, p. 67-81, 1983.

———. L'irriducibilità come criterio dell'avanguardia: riflessioni sui quattro quartetti per archi di Giacinto Scelsi. In: CREMONESE, Adriano. *Giacinto Scelsi*. Roma/Venezia: Le Parole Gelate, 1985. p. 75-90.

O SENTIDO DA MÚSICA (PRIMEIRA REDAÇÃO) (SENS DE LA MUSIQUE - PRIMA STESURA)

Tradução de A. Siqueira

Este texto de Scelsi foi reelaborado, revisado e publicado em Janeiro de 1944 na revista *"Suisse Contemporain"*. Republicado em Maio de 1983, no número 31 da revista *"Muzik-konzept"*, dedicado a Giacinto Scelsi, editado por Heinz-Klauss Metzger e Reiner Riehn, com o título *"Sinn der Muzik"* e em francês, na edição italiana da revista *"Le Parole Gelate"*, em 1985, editado por Adriano Cremonese. Trata-se aqui, portanto, da tradução da primeira versão do texto, a partir do datiloscrito original.

É bastante comum explicar ao público as intenções, a estética ou a técnica de uma nova obra. Sem dúvida, há uma razão para fazê-lo e é por isso que Edmond Appia dirá algumas palavras, na noite do concerto, sobre o trio que vocês ouvirão em breve. Ninguém poderia realizá-lo melhor que ele, pois, raramente encontrei uma compreensão tão exata e sutil dos problemas e da essência da música moderna. Pessoalmente, considero a explicação de uma música como uma verdadeira "prova de força", algo próximo do impossível. Porque, basicamente, falar da forma, da construção de uma obra, de sua característica diatônica ou cromática, da escrita horizontal ou vertical, de acordes, de agregações ou superposições harmônicas, de polifonia, de atonalidade ou politonalidade, não diz quase nada. Que relação o público poderá encontrar entre estes elementos e termos técnicos e as emoções, sensações ou imagens projetadas pelo compositor na música? E se completarmos estas indicações técnicas, falando ainda do pensamento nobre e profundo do autor, de seu surpreendente frescor, de seus acentos pungentes, de sua espontaneidade ou de seu cerebralismo um tanto mórbido, como o ouvinte poderá encontrar nestas expressões, suas correspondências com os elementos técnicos que tanto se empenham em explicar? Trata-se, antes de tudo, de dar ao público a chave dessas correspondências.

Antes de se analisar uma obra qualquer, é necessário reconhecer e estabelecer relações únicas que podem ser a base da compreensão de qualquer música, antiga

ou moderna. Evidentemente, podemos continuar a escutar música, amá-la ou odiá-la, a compreendê-la e interpretá-la, cada um à sua maneira, independente da essência e da significação real da obra, lembrando porém que, neste caso, qualquer explicação é inútil. Atualmente é possível chegar a uma compreensão mais exata e objetiva da música, pelo estabelecimento das correspondências entre os elementos que a compõem como ritmo, melodia, harmonia e construção, que constituem seus meios particulares de expressão, e os elementos fundamentais do homem, como ritmo, emotividade, intelecto, psiquismo, que se obtêm para exprimir cada um daqueles meios. É impossível falar sobre, ou examinar aqueles quatro elementos fundamentais agora. Direi somente que, pelo ritmo, o homem participa da vida do universo que é a vibração do impulso original, o movimento vital, a duração. Pela emotividade, vive-se a paixão, que passa cosmicamente através do homem; na sua emotividade, inscrevem-se seus prazeres e seus sofrimentos, ponto de fusão dos contrastes do espírito e da carne, do sonho e da realidade. Pelo intelecto, ele escolhe, organiza e dá forma comunicável às suas experiências emotivas e espirituais. Pelo psiquismo, o homem junta-se às esferas do espiritualismo, da magia, da metafísica, da consciência universal, do sonho, do sangue e da memória ancestral. Pelo psiquismo, o homem abandona o tempo pessoal para atingir o tempo absoluto, a eternidade. As relações de equilíbrio, sempre mutáveis, desses quatro elementos, determinam expressões humanas particulares e, na arte, sucessos ou pesquisas em uma certa direção.

Se os conhecimentos atuais das ciências psicológicas, os trabalhos sobre a fonte das imagens, sobre o automatismo etc. não nos permitem, hoje, conhecer o mistério do impulso criativo, do dinamismo criador, talvez tão insolúvel como aquele da vida, permitem, ao menos, distinguir as categorias de imagens e, em parte, de reconhecer suas origens. Cada um destes elementos fundamentais, dentro do homem, cria imagens; as diferentes categorias destas são, portanto, as expressões particulares de cada elemento. Não posso nem mesmo tratar aqui do exame destas categorias. Dir-vos-ei apenas, quanto àquelas provenientes dos elementos emotivos e psíquicos, projetadas em música na melodia e harmonia, que as primeiras, isto é, as reações emotivas e as imagens suscitadas por elas, são mais imediatas, mais diretas e aparentam possuir uma característica de causalidade mais evidente, enquanto que aquelas de ordem psíquica sempre têm origens mais obscuras, menos

identificáveis. Estas últimas são, portanto, mais inesperadas e desconcertantes, pois à parte as imagens oníricas ou de ordem puramente psíquica, as sensações e as reações emotivas que estão arraigadas no subconsciente só produzem reações ou ressurgem, após longo tempo, por efeito de ressonância incontrolável e podem, assim, ser consideradas como imagens psíquicas, inesperadas e desconcertantes não somente no tempo, mas também no espaço, por assim dizer, em sua forma. Em outros termos, se as imagens e reações emotivas podem ser consideradas como diretas, as psíquicas são indiretas e, em certo sentido, a diferença delas é comparável a duas categorias de pintores, sendo que alguns reproduzem os objetos ou a natureza tal qual ela é, ou tal qual a impressão que causa à sensibilidade; ao passo que outros não a tomam, senão como ponto de partida, criando, a partir delas, uma realização totalmente pessoal e transfigurada. É este segundo aspecto que aparece mais freqüentemente na música como na poesia, na pintura ou escultura; pois, dentro de toda a arte contemporânea, os elementos psíquicos e rítmicos dominam, quase sempre, claramente. Evidentemente, o elemento intelectual não está completamente ausente dentro da arte contemporânea, e isto seria aliás impossível; mas está, podemos dizer, a serviço e subordinado aos outros elementos. Ele se emprega, sobretudo na busca de meios técnicos de materialização, realização e expressão dos estados criados por impulsos rítmicos e psíquicos.

Esta busca extremamente difícil demanda um esforço sustentado, às vezes, de modo muito evidente, na natureza especulativa ou técnica. Daí, a comum falsa interpretação do intelectualismo da arte moderna. O elemento emotivo também está atualmente em segundo plano. A melodia, mesmo não estando ausente das obras contemporâneas é, todavia, quase sempre criada e condicionada pela harmonia. Podemos dizer que se, anteriormente, a melodia era harmonizada, hoje, é a harmonia que é, mais freqüentemente, melodizada. Não poderia construir aqui a história desta evolução. É desde o fim do último século que a orientação que permaneceu, por centenas de anos, racional e emotiva, dominando alternativamente estes dois elementos, tem sofrido uma variação que se acentuou gradualmente. As relações de equilíbrio dos quatro elementos se modificou em favor dos elementos rítmicos e psíquicos para chegar a uma reação antiintelectual e antiemotiva. É impossível analisar e examinar, aqui, as razões desta mudança, desta reação. Ela teve as causas e tomou as formas mais diversas: do neo-espiritualismo à teosofia,

do meta-psiquismo à vulgarização e propagação das filosofias e doutrinas orientais, da revalorização da intuição à exploração do subconsciente e do sonho, da descoberta da arte africana à moda da música negra, do renascimento do culto ao corpo humano à exaltação dos valores coletivos, da descoberta da relatividade à geometria não Euclidiana. Em todos os domínios, configurou-se uma concepção nova e diferente da matéria, da vida, do devir que, abolindo as antigas oposições e dualismos, conduziu à idéia da identidade de matéria e de espírito, sob a forma de energia e de duração, que aponta na direção de uma unidade psíquica universal, transcendente. Na arte como na ciência, na filosofia como na política, a orientação tornou-se psíquica e rítmica. Em todos os domínios, as tendências e as pesquisas tiveram em comum o esforço para a descoberta e a expressão de uma nova dimensão. Sob todas as formas, apareceram pesquisas conscientes ou inconscientes do tempo, do espaço e da duração. Na música, é, portanto, pelo ritmo e pela harmonia que se manifesta e se exprime esta orientação e é pela evolução, ao mesmo tempo, extraordinária e lógica, destes dois elementos que se persegue uma investigação que é característica do espírito contemporâneo.

A arte moderna é, pois, a expressão legítima da orientação atual, determinada pelas relações de equilíbrio particulares dos elementos fundamentais. Tecnicamente, ela é o desenvolvimento e a continuação lógica de toda a arte precedente, assim como o homem é a soma das hereditariedades e a continuação das gerações passadas. Por outro lado, esta orientação não é, em nada, como tal, superior ou inferior em relação às precedentes ou às que surgirão. O tempo, o espaço, o sonho, a duração, o ritmo estão em nós, e podem produzir estados de consciência tão reais e agudos, como aqueles produzidos pela alegria, pela tristeza ou pela dor, porém, na arte, é somente o grau de intensidade alcançado que conta. Não importa se a arte for clássica ou romântica, religiosa ou pagã, realista ou abstrata, objetiva ou subjetiva. O objetivo final da arte, e aquele, consciente ou inconsciente do artista, é o de parar o movimento, subtrair do tempo pessoal pelo esforço de intensidade espantosa, arrancando de sua própria duração, uma sensação, uma emoção, um estado de consciência, para cristalizá-los em uma matéria verbal, sonora ou plástica, e fixar assim, à vista do mundo espantado, uma fração, um instante do devir, no tempo absoluto, a eternidade.

O SENTIDO DA MÚSICA (SENS DE LA MUSIQUE)

Tradução de A. Siqueira

Texto de Scelsi, revisado e publicado em Janeiro de 1944, na revista *"Suisse Contemporain"*. Republicado em Maio de 1983, no número 31, da revista *"Muzik-konzept"*, dedicado a Giacinto Scelsi, editado por Heinz-Klauss Metzger e Reiner Riehn, com o título *"Sinn der Muzik"* e, em francês, na edição italiana da revista *"Le Parole Gelate"*, em 1985, editado por Adriano Cremonese.

É comum dar-se ao público das salas de concerto, como também aos ouvintes das transmissões radiofônicas, certas indicações sobre a estética ou a técnica de uma nova obra, por meio de um texto inserido no programa de concerto, ou de algumas palavras pronunciadas pelo orador. O público ou o ouvinte, portanto, informado sobre a orientação clássica, romântica ou moderna, da derivação, da escola, e do estilo da obra, parece satisfeito, e isto justifica amplamente tais explicações. Todavia, sendo a música constituída, por um lado, de elemento sonoro e por outro, como toda arte, de projeções de imagens e estados de consciência, falar sobre a forma, a arquitetura de uma obra, sua característica diatônica ou cromática, falar de acordes, de agregações ou superposições harmônicas, de polifonia, de atonalidade ou politonalidade, não diz muito. As indicações gerais, por outro lado, sobre o *"pensamento nobre e profundo"* do autor, seu *"frescor"*, seus *"acentos pungentes"*, sua *"espontaneidade"* ou seu *"cerebralismo"*, não acrescentam muito à compreensão real da obra. Que relações o público pode estabelecer entre as expressões humanas e os elementos técnicos que se esforçam por explicá-las? Em que os últimos são as manifestações e representações das primeiras? Do mesmo modo, não ignorando o grande valor das muitas obras sobre a música ou dos músicos e dos estudos ou das pesquisas sobre seus sentimentos íntimos e a fonte de sua inspiração, sempre pensamos que as interpretações dadas às suas obras eram, neste ponto, na maior parte do tempo, insatisfatórias e isto, pelos motivos expostos mais acima. Até o momento em que se tiverem reconhecido e estabelecido as relações que podem estar na base da compreensão de toda a música, antiga ou moderna, isto é, as correspondências existentes entre os elementos que constituem a música e as categorias de imagens projetadas pelo compositor na matéria sonora, toda a

tentativa de analisar ou de explicar o sentido real de uma obra parece-nos extremamente difícil. Os conhecimentos atuais, na nossa opinião, permitem-nos estabelecer estas relações e chegar, portanto, a uma compreensão mais exata e objetiva da música.

Sem tentar resumir aqui os trabalhos e pesquisas da psicologia moderna sobre a atividade criativa ou imaginativa, diremos que é possível distinguir, no homem, quatro elementos fundamentais: ritmo, afetividade, intelecto e psiquismo, pelos quais ele (o homem) participa do universo. Não sabemos o que são, na sua essência, essas forças fundamentais, mas, elas parecem atravessar continuamente o homem por um fluxo ininterrupto de vibrações, de intensidade e de velocidade variável e desigual. O homem apreende, pela sua sensibilidade, uma parte mais ou menos grande destas vibrações e as reconhece ou identifica, sob a forma de sensações, emoções e estados psíquicos, imagens. Na realidade, sensações, emoções e estados psíquicos não são mais que imagens virtuais, restando de todas estas vibrações, uma parte não reconhecida e identificada, e mesmo não registrada. Pois, com efeito, estas últimas podem produzir estados de consciência da mesma natureza e, aliás, podem passar, a qualquer momento, do campo inconsciente ao consciente. É assim, portanto, que a palavra “*imagem*” é justificável, quando aplicada à música. Ainda que a música, que não passa pelo filtro do intelecto, não se identifique nem se defina, ela exprime, assim mesmo, talvez a mais importante das imagens produzidas pelas forças criativas.

Antes de passarmos ao exame das diferentes categorias de imagens, diremos que elas não são mais que a criação e a expressão particulares dos quatro elementos citados mais acima. Podemos encontrar, dentro de cada manifestação artística, a manifestação das forças criativas, sob as aparências mais diversas. Restringindo-nos à música, diremos que ritmo, afetividade, intelecto e psiquismo se manifestam e se realizam pelo ritmo, pela melodia, pela construção ou arquitetura e pela harmonia. O ritmo, que poderia ser descrito, em sua essência, como uma alternância de conflitos, é, musicalmente, uma alternância entre sons e silêncios. Ele é, também, o impulso primeiro; não existe vida, nem existe arte sem ritmo. Podemos conceber a ausência de um ou vários outros elementos, numa vida orgânica, reduzida à sua mais simples expressão psíquica, mas não podemos conceber a ausência do ritmo,

da pulsação vital. É por isso que o ritmo, em música, parece, até certo ponto, existir independentemente dos outros elementos (o ritmo, por exemplo, produzido por um tambor, uma baqueta, um gongo, congelado e repetido, diversas vezes, sem acompanhamento). A linguagem rítmica é, assim, a expressão dos ritmos profundos que surgem do dinamismo vital. Por outro lado, o ritmo é também a expressão e manifestação da duração (*durée*); se ele é, por um lado, a condição primeira da existência do homem ou da obra de arte, por outro, ele une e religa, pela sua essência, o tempo pessoal e relativo do artista criador e das imagens criadas, à duração cósmica, ao tempo absoluto. É evidente que uma construção intelectual, um encadeamento arbitrário de células rítmicas não possuem relação com o sentido verdadeiro do ritmo que, antes de tudo, é uma propulsão psíquica primordial.

A melodia é a expressão da afetividade. Elemento mais antigo e, em certo sentido mais simples que a harmonia, ela é a expressão das reações emocionais, das quais o homem se torna consciente, mais direta e facilmente, que daquelas de ordem rítmica. Por assim dizer, ela (a melodia) pertence ao plano afetivo. As emoções afetivas são mais imediatas, mais diretas, e possuem um caráter de causalidade mais evidente que aquelas provenientes do plano intelectual ou psíquico. A melodia não é concebível sem um ritmo, assim como a afetividade não o é sem a vida; ela necessita do movimento rítmico, assim como a afetividade necessita da pulsação vital.

A harmonia é a expressão do elemento psíquico. É evidente que não se trata da “*harmonia*” resultante do encontro de duas ou mais linhas melódicas ou rítmicas. Os acordes e combinações, formados voluntariamente pela “*ciência da harmonia*” ou do contraponto, pertencem à construção intelectual e não podem ser considerados como expressão psíquica direta e real. A harmonia é a expressão de imagens de origem mais obscura, menos identificável; elas são também mais inesperadas e desconcertantes e isto, não somente para as imagens oníricas ou de ordem psíquica integral, que são facilmente reconhecíveis, mas também para as sensações e imagens de ordem rítmica e afetiva que, após ter passado pelo subconsciente, reaparecem, ou se manifestam, com freqüência, depois de muito tempo, por efeito de ressonância ou por uma interpenetração incontrolável. Então, essas imagens surgem inesperadas e desconcertantes, não somente no tempo, mas também no

espaço, ou por assim dizer, em sua forma. Em outros termos, se as imagens afetivas são de ordem direta, as psíquicas são indiretas.

O intelecto se manifesta e se realiza pela arquitetura. Faculdade de identificação, ele reconhece e estabelece as relações, tendendo, assim, às operações sucessivas de ordem racional, à construção e, desta maneira, a uma arquitetura. O elemento intelectual pode, então, assim como o ritmo ou a harmonia, surgir até certo ponto independentemente dos outros elementos; pois, de um ritmo ou de um dado qualquer, ele pode, por operações puramente racionais, realizar uma construção, uma arquitetura e isto, seja estabelecendo a cada vez novas relações entre os objetos identificados e procedendo em seguida com suas operações mentais características, próprias de sua natureza; seja aplicando a estes objetos esquemas estabelecidos anteriormente, ou ainda, criando novos esquemas baseados em leis físicas ou na imitação destas. Poder-se-ia conceber, portanto, arquiteturas grandiosas que seriam, talvez, a expressão integral do elemento intelectual.

Embora seja possível reconhecer e analisar estes quatro elementos separadamente, é evidente e quase supérfluo dizer que, entre eles, não existe qualquer tipo de separação ou solução de continuidade. Ao contrário, encontramos entre eles uma constante interdependência, interferência e interpenetração. Assim, podemos dizer que o ritmo pode existir, até certo ponto, independente dos outros elementos. Na realidade, um simples som já produz uma série de harmônicos que constituem, de alguma forma, um elemento melódico. No mais, a diferença de intensidade de um som provoca uma flutuação da sua altura, o que constitui uma interferência e uma outra relação com o elemento melódico. Assim que um ritmo não é mais atacado sobre uma única nota, ele forma uma melodia rudimentar, mas perceptível (uma percussão, por exemplo, sobre dois tambores de tamanhos diferentes), enquanto que, ao mesmo tempo, os harmônicos relativos, através dos cruzamentos e reencontros das linhas melódicas, formam um tipo de polifonia, cujos sons e acordes resultantes constituem, ainda, interferências entre o ritmo e os outros elementos. O elemento rítmico nem sempre se manifesta de modo integral; se ele for a base da atividade de todos os outros elementos, ele pode surgir, às vezes, relativamente subordinado à afetividade, ao intelecto, ou ao psiquismo. Neste caso, o ritmo perde, em parte, sua característica, sua significação e seu poder verdadeiro; todavia, ele

traz, através do impulso original, células rítmicas originais e, através de sua qualidade de duração (“*durée*”), uma base indispensável à expressão dos outros elementos. Podemos dizer, igualmente, que todas as relações possíveis de equilíbrio existem entre o elemento melódico e os outros. Portanto, quando as expressões afetivas são vinculadas estreitamente, participam ou se parecem mais especialmente ao domínio físico, o intervalo melódico e o dinamismo rítmico se fundem intimamente e aparentam ter igual importância. Se, ao contrário, a expressão afetiva se aproxima do plano intelectual ou psíquico, os intervalos melódicos libertam-se, até certo ponto, do dinamismo rítmico, chegando, às vezes, a linhas melódicas emancipadas desse, tanto quanto uma expressão humana o pode ser da vida. Há, por conseguinte, matizes infinitos na natureza da melodia, toda uma gama possível que parte da expressão afetiva mais próxima do elemento rítmico, para chegar àquele mais próximo do elemento intelectual e psíquico, exatamente como o é para as nuances da afetividade no homem.

As relações de interpenetração entre melodia e harmonia existem tão naturalmente quanto entre melodia e ritmo; pois toda melodia forma acordes, talvez de harmonias; e, inversamente, todo acorde contém uma melodia. Além disso, uma melodia evoca, mais freqüentemente, uma harmonia, desperta-a, por assim dizer, do mesmo modo que harmonias fazem surgir e despertam melodias; relações exatamente correspondentes àquelas existentes entre emoções afetivas e psíquicas. Isto é ainda mais sutil, quando se relaciona às associações de imagens, associações e correspondências cujas leis são desconhecidas e que aparentam ter, como resultado, transposições de linguagens.

Toda a variedade de relações existe igualmente entre o ritmo e a harmonia. Se o ritmo é a base de toda atividade, sendo o impulso primeiro, a harmonia, por sua vez, é menos dependente que a melodia, assim como o espírito é menos ligado e dependente da atividade fisiológica que a afetividade. A harmonia contém o ritmo e se um acorde pode aparecer, à primeira vista, independente do fator ritmo, é porque esquecemos que é uma expressão das imagens psíquicas que participam da duração. Mas, é nos encadeamentos das harmonias no tempo, que aparece novamente uma gama inteira de possibilidades e de relações. Com efeito, quando as imagens psíquicas estão próximas do plano fisiológico e telúrico, ou se fundem

com aquelas surgidas do elemento rítmico, vê-se a harmonia e o ritmo dominarem, alternadamente, ou aparecerem dentro de superposições características. Se, ao contrário, as imagens são de ordem psíquica integral, os encadeamentos de acordes ou agrupamento de sons podem aparecer isentos de dinamismo, livres do ritmo, o que jamais poderá ser a melodia. Neste caso, a harmonia se junta, pela sua essência, ao princípio rítmico da duração. As relações entre harmonia e melodia são todas, portanto, sutis. Quando as imagens psíquicas se aproximam ou participam da afetividade, observamos uma infiltração do elemento melódico dentro dos acordes, que se manifesta tanto dentro de sua composição, quanto no seu encadeamento. Se, ao contrário, a expressão psíquica é integral ou, mais precisamente, tão independente quanto um elemento pode ser dos outros, a harmonia aparece livre do dinamismo rítmico como da melodia e, sobretudo, parece ser totalmente irracional, seja na composição das agregações e agrupamentos de sons, seja nas suas sucessões e encadeamentos.

As relações do intelecto com os outros elementos possuem as mesmas características de interpenetração constante que reconhecemos entre ritmo, melodia e harmonia; todo o equilíbrio existe na relação com estes elementos. A intensidade variável da contribuição ou da intervenção do elemento intelectual é manifestada pelo grau de importância da arquitetura em uma obra de arte, ou inversamente, pelo grau de realização alcançada pelos outros elementos em suas manifestações particulares, isto é, da libertação, maior ou menor, de sua linguagem, do filtro intelectual e dos elementos racionais. Quando o ritmo ou o psiquismo é o elemento dominante (este é o caso da maior parte das expressões artísticas de nossa época), a arquitetura e toda a construção intelectual parecem secundárias ou distantes, as imagens sendo projetadas sem passar de modo algum pelo filtro da razão e seus métodos. Estas imagens guardam, num caso extremo, seus próprios limites, dimensões, lógicas ou ilogismos. Neste caso, o papel do intelecto fica limitado à atividade de identificação e estabelecimento de relações, de métodos, em outras palavras, de meios que permitam a manifestação e a realização dos outros elementos. Operações pelas quais o intelecto se realiza apenas parcialmente, mas que lhe são naturais e estão à base de sua atividade. Pois, o intelecto tende, pela sua própria natureza, à construção, ao “*sistema*”, à arquitetura. Portanto, quando a intensidade dos impulsos criativos rompe o molde estabelecido para conter, dentro

da matéria, a expressão e a manifestação destes impulsos, produzindo assim formas novas, perturbando as precedentes, o elemento intelectual recomeça, incansavelmente, pelas suas faculdades particulares, a reconstruir e formar novos esquemas.

Evidentemente, podemos continuar a escutar a música, amá-la ou odiá-la, compreendê-la e interpretá-la, independentemente da significação verdadeira da composição. Neste caso, toda a explicação parece-nos supérflua (salvo, talvez, pelo que concerne à música descritiva) já que esta, pela sua natureza, age automaticamente sobre a sensibilidade do ouvinte. Porém, se reconhecermos a necessidade, para a compreensão objetiva do homem, de não se limitar às impressões intuitivas e de perseguir as pesquisas precisas sobre o mecanismo humano e isto para uma interpretação e apreciação mais exata de suas atividades e manifestações mais diversas, é de todo necessário que um conhecimento mais exato das criações artísticas permita a compreensão objetiva de sua essência e de sua significação verdadeira.

Para concluir, diremos que toda a arte é apenas a projeção das imagens criadas pelos elementos fundamentais, em uma matéria verbal, sonora ou plástica. Pela análise destes elementos na obra de arte, obtemos a revelação dos impulsos criativos exteriorizados e cristalizados pelo artista. As variações de intensidade dos elementos fundamentais são a causa da mudança de suas relações de equilíbrio. Um equilíbrio diferente determina, a cada vez, uma orientação humana particular e expressões artísticas diversas. Em outras palavras, toda obra, toda estética, toda arte é determinada pela projeção das imagens resultantes do equilíbrio particular dos elementos fundamentais. Sob este ângulo é que convém examinar, na nossa opinião, não somente as obras e realizações artísticas, individualmente, dentro de suas expressões ou características particulares, mas ainda, toda a orientação geral ou coletiva, no curso da evolução histórica da arte.

O percurso composicional de Giacinto Scelsi

Sandra Loureiro de Freitas Reis (22-02- 2006)

Trabalhar neste assunto com André Siqueira representou para mim um autêntico desafio. Quando o Prof. Carlos Palombini me propôs o trabalho de orientação, aceitei, justamente porque não conhecia o trabalho de Scelsi, compositor italiano contemporâneo. Segui a minha intuição que me sinalizava algo novo e desafiante já que como professora de história da música até poucos anos atrás, nada ouvira falar sobre ele. E assim foi.

Scelsi, na verdade, não é apenas um músico-compositor. É mais do que isto: é um filósofo que faz da música uma Escritura filosófica. O meu primeiro desafio neste âmbito da Música como texto filosófico veio com o estudo de Theodor Adorno.

Adorno fez do seu texto literário e musical a corporificação estética de sua filosofia da expressão. Enquanto Scelsi fazia da improvisação o momento da entrega, da revelação e da comunicação com a eternidade, no plano da mobilidade paradoxalmente estática, Adorno buscava a complexidade da escritura como representação simbólica dos enigmas insolúveis do mundo administrado subjugado pelas estratégias do poder. A sua dialética negativa refugiava-se num jogo interminável de aporias. Foi assim que a tarefa de traduzir Adorno foi denominada “a tradução do intraduzível”.

Muita paciência me foi necessária para interpretá-lo até compreender que por trás de toda aquela complexidade aparentemente insolúvel, estava oculto o murmúrio de um *ostinato* simples, de reverberação eterna. Este, na realidade, sintetiza, repetitivamente, de modo despojado e definitivo, a elevada ética adorniana, que se une à estética, cuja idéia estrategicamente oculta, deságua provavelmente no mesmo oceano filosófico de Scelsi: a união ontológica do ser e do não ser, no sentido da união redentora das diferenças que a música tão bem representa na sua linguagem imanente.

Na pesquisa dos mistérios da obra adorniana compreendi que a obra de arte encerra, na própria forma, a sua metafísica. Na teia do visível entrelaçam-se signos que constituem o índice do profundo mistério da invisibilidade. Assim, nos becos sem saída da dialética adorniana, a única saída existente seria o que ele chamou “a utopia do possível realizável” e a complexidade formal tornou-se para ele os labirintos dessa busca interminável, que ele descreveu como “a tentativa desesperada de dizer o indizível”.

Scelsi desvendou-me um outro lado da metafísica da música: o mistério do som que se basta a si mesmo para criar a mensagem do infinito. A exploração expressiva e inesgotável de um único som referencial torna-se texto. Eis a grandeza da repetição que na verdade nunca é repetição: é sempre *outra*, como o rio de Heráclito que nunca é o mesmo. Só que tal repetição não se dá como ocorre na arquitetura contrapontística em seus momentos de erudita complexidade. A repetição scelsiana está encerrada no mistério de um ponto sonoro que se revela centro referencial, abismo inesgotável e fecundo de harmônicos que se estendem ao infinito, numa harmonia transcendental: um único som engendrando o seu próprio mundo como canal expressivo do cosmo.

Assim, enquanto ocorre a variação de intensidades, ritmos, timbres e afetos sobre a nota eleita, nas suas relações com outros pólos, tecendo profundidade, volume e nuances da duração, sobre e a partir da improvisação do compositor jorra o manancial irresistível da energia universal. A posição de Scelsi se reveste de misticismo quando ele se oferece como instrumento diante da energia cósmica, como um *medium* implicitamente dizendo: “faça-se em mim, Senhor, segundo a vossa Vontade” .

A sua filosofia se transfigura em música que se constrói como Escritura no espaço e no tempo, gerada no instante da revelação na imaterialidade sonora que, para ser captada como um vestígio, tem de ser gravada e posteriormente escrita. Assim, Scelsi revoluciona a interpretação da Teoria Tripartite de Molino e Nattiez , bem como outros conceitos até então vistos na tradição: o conceito de compositor, de intérprete, de tradutor.

Scelsi inverte tais concepções, na coragem de sua humildade de “carteiro” do infinito, unindo, com simplicidade e amor, o orientalismo e o ocidentalismo num ponto comum infinitamente pequeno e forte de sentido: situa-se como um elemento do *hólos* e torna-se **ponte**. Descobre que ser ponte entre o infinito e o finito é a sua verdadeira vocação. E prova que a grandeza da música não tem necessidade das formas complicadas do racionalismo. Ela pode se refugiar em apenas um som que se torna guardião dos mistérios do universo.

Cientificamente, Scelsi enfatiza um outro aspecto da música: o do poder transformador da energia sonora como forma estética e ideologia. A transposição deste saber tão bem explicado nos trechos traduzidos por André Siqueira poderão trazer indiretamente, a meu ver, uma nova luz aos estudos da música popular, da tradição oral, da Musicoterapia e da Educação Musical. Não seria também uma partícula da energia cósmica aquela que realiza os milagres da simbiose coletiva e semi-alienada, quando centenas de pessoas deixam-se envolver, ao se abandonarem às ondas motílicas e repetitivas de uma hipnose sonora e entram no estado de arrebatamento, quase êxtase? Isto ocorre nas sociedades exóticas, objeto dos estudos etnomusicológicos, em alguns fenômenos da música popular, como, recentemente, vimos bem de perto, na apresentação dos *Rolling Stones* no Rio de Janeiro, dentre outros exemplos, na música religiosa.

A música se revela capaz de conter os mistérios e contradições da vida, tanto nos meandros extremistas do racionalismo formal quanto no despojamento absoluto que se contenta com um único som e sua dimensão absoluta. Estudando Adorno e Scelsi, compreendi melhor que a grandeza estética e a profundidade filosófica podem ser encontradas nos dois extremos.

Diante disto, sinto-me feliz em estar aqui compartilhando a vitória de André Siqueira, cujo trabalho é uma contribuição de fato valiosa para a Musicologia brasileira, por seu ineditismo, profundidade e amplitude, pela análise e fundamentação teórica, pertinente e multifacetada, que ele apresentou.

Parabéns, André, pelo seu belo trabalho. Foi um imenso prazer trabalhar com você.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)