

## SCELSI: EL CELOCANTO DE LA MÚSICA

*Augusto de Campos*

Traducción: Gonzalo Aguilar

Una mención que hice de Giacinto Scelsi, en la conferencia “Poesía Concreta: Una Non-Lettura” que di en Roma el 25 de noviembre de 1991, me proporcionó una extraordinaria cantidad de nuevas informaciones sobre el gran compositor italiano. Es que, afortunadamente para mí, asistieron a la conferencia algunos “scelsianos” que vinieron después a hablar conmigo, bastante sorprendidos con el hecho de que un brasileño conociera la obra del músico, hasta hace poco ignorado y escasamente reconocido en la misma Italia. Entre ellos se encontraba un hermano de Luciano Martinis, el principal animador de la Fundación Isabella Scelsi, instituida para preservar la música y la memoria del compositor. Luciano, a quien vine a conocer poco después, me llevó a su estudio, donde pude tomar contacto con la notable colección que viene publicando desde 1982 en su editorial bajo el exótico nombre de *Le Parole Gelate* (“Las palabras heladas”): libros no comerciales de poesía o de ideas, casi todos de tiraje limitado y muy cuidada factura, teniendo a Scelsi como el principal centro de interés. De éstos, yo sólo conocía la indispensable monografía *Giacinto Scelsi* (1985), que contiene diversos estudios críticos, acompañados de una enumeración completa de composiciones y de la discografía y de la bibliografía existentes hasta ese momento. Obras de destacados poetas de la vanguardia italiana, como Ugo Carrega y Giovanna Sandri, y ensayos valiosos como *aero... futurismo e il mito del volo* (1985), de Claudia Salaris, sobre la “mitología del avión” en el futurismo, hacen parte del acervo de publicaciones de la editorial, que incluye también una revista semanal, de gran formato: *Le Parole Rampanti* (“Las palabras rampantes”), cuyo número 2 (1985) fue todo de-

dicado a los 80 años de Scelsi. Luciano Martinis participa, además, en otros proyectos relacionados con el compositor, como la producción de discos de música.

¿Pero quién es, al final, ese Scelsi alrededor del cual se estableció un culto tan amoroso y obstinado en Italia y también en Francia y Alemania? Los lectores que se interesan por la música contemporánea tal vez recordarán el artículo que publiqué en la *Folha de São Paulo* el 8 de septiembre de 1985 bajo el título de “Giacinto Scelsi, um Velho Novíssimo”. En éste, yo llamaba la atención sobre la originalidad de la obra del músico marginalizado, “el más antioperístico, el más antiitaliano de los compositores italianos”, que sólo después de los 70 años comenzó a ser descubierto por la y para la música contemporánea —un maestro radical del microtonalismo, creador de obras inquietantes a partir de un único sonido, de cuyas resonancias y variaciones resultaría una música meditativa de gran impacto, perturbada por inflexiones desgarradoras que le imprimen alta tensión dramática: como si estuviera hecha de los gemidos del Tiempo y de la Memoria. Pasé revista, en ese artículo, a los discos que había adquirido en Europa, desde una grabación del pionero sello italiano Ananda, de los años 70, a los registros lanzados en París a partir de 1982, época en la que surgen los primeros discos comerciales de Scelsi publicados por un editor de renombre, incluyendo obras fundamentales como los *4 Fragmentos sobre una Sola Nota*, de 1959. Admirada por Cage y Ligeti, Xenakis y Morton Feldman, que la comparó a la de Charles Ives, la obra de Scelsi sorprendió y maravilló a la crítica europea de los años 80. “Onda petrificada, traspasada por ecos punzantes, que nos llevan a la esencia misma de la música, al más allá de la percepción auditiva”, exclamó Jean-Noel von der Weid, frente a los *Canti Sacri*, de 1958, precursores de los vuelos corales en microintervalos de Ligeti. “Monotonía policroma”, “esfumaturas dinámicas” fueron algunas de las expresiones acuñadas por Hans Rudolf Zeller para

describir algunos de sus procesos compositivos. Para Eric Antoni, él practicaba el “yoga del sonido”. Martin Zenck, en términos más estrictamente técnicos, entiende que su música “elabora el nuevo material sonoro de modo intrasónico: el concepto de armonía se vuelve como espectral. Los sonidos que se mueven en el espacio, así como su sintaxis, son aquí referidos al espacio de los armónicos superiores —a las relaciones espectrales”.

Les pasó inadvertida a los medios masivos de comunicación la muerte de Scelsi, ocurrida el 9 de agosto de 1988. Que yo sepa, ningún periódico brasileño ni siquiera la informó. Es verdad que Scelsi nunca hizo mucho por la divulgación de sus obras. No daba entrevistas, ni se dejaba fotografiar. Tampoco se consideraba un compositor, considerándose, antes, un mero intermediario, “un instrumento transmisor de una cosa mayor que él”, “un simple cartero, con las suelas gastadas, entregando daguerrotipos llenos de sueños...”. A veces, ni firmaba sus trabajos, limitándose a ponerles un signo zen, un simple círculo subrayado con un trazo que sugiere tanto el nacimiento como la puesta de sol. Demasiada grandeza para un mundo demasiado pequeño, dominado por el narcisismo y por el ansia de éxito. Bajo cierto aspecto, el caso Scelsi me recuerda a otro, bastante más conocido: el del gran pianista Glenn Gould, que en 1964, a los 32 años, abandonó una extraordinaria carrera de concertista, para pasar a tocar exclusivamente en estudios de grabación, donde perfeccionaba, con rigor micrométrico, sus ejecuciones, manejándose con sofisticadas mesas de sonido. Había llegado a la conclusión de que las presentaciones públicas inducían fatalmente a un término medio comunicativo desfavorable a la perfección técnica y que, en última instancia, la mayor parte de los frequentadores de auditorios estaba allí menos con el fin de escuchar música que de asistir a un espectáculo... Son dos casos límite de nobleza espiritual, que si no pueden ser generalizados o imitados fácilmente, merecen ser recordados, al menos, como inspiración

edificante a los que, de hecho, aman el arte y no apenas sus transitorias prebendas. No se trata, aquí, de renuncia —pues ambos continuaron su trabajo artístico— sino de desprendimiento, como lo postulaba el mismo Scelsi.

Después que el compositor murió, aparecieron nuevos discos cubriendo áreas cada vez más significativas de su creación, que llega a más de cien obras, desde las numerosas piezas para instrumento solista a la música orquestal, de la voz monódica a los grandes corales. Entre 1988 y 1990, con el sello de Accord y distribución de la Musidisc, salieron tres discos compactos, abarcando un gran abanico de composiciones, desde estudios antiguos, como *Quattro Illustrazioni* y *Cinque Incantesimi* (1953) para piano —en la confluencia de Scriabin y Schoenberg y de las melodías y ritmos hindúes—, donde ya asoman los *clusters*, las resonancias y las obsesiones monocórdicas del Scelsi maduro, hasta las obras más recientes como *L'Ame Ailé/L'Ame Ouverte* (1973) para violín solista, o *Pfbat* (1974) para coro, órgano y orquesta. En la etiqueta ADDA, en coproducción con Radio France y la editorial Salabert, el conjunto de cámara Ensemble 2e2M grabó, bajo la dirección de Paul Méfano, otra serie de joyas que incluyen, también, composiciones de todos los periodos, desde una pieza que procede de las más desafiantes especulaciones sonoras del último Scriabin como *Poème pour Piano n. 2* (“Comme un cri traverse le cerveau” o “Como un grito atraviesa el cerebro”), de 1936/1939 —la más antigua de las obras de Scelsi que se grabó—, hasta *Kho-lo*, para flauta y clarinete, y *Maknongan* para contrafagot, ambas de 1976, explorando las ascéticas monodias scelsianas para uno o dos instrumentos (los extravagantes títulos están extraídos, en su mayor parte, del hindú). El sello Wergo, a su vez, reeditó los *Cantos de Capricornio* (1961/1972), para voz solista —ya en parte divulgados por Ananda, hacia fines de la década del 70— en la magnífica lectura de la soprano japonesa Michiko Hirayama. Radicada en Roma desde

los años 60, Hirayama se convirtió en la principal intérprete de las composiciones pre-silábicas de Scelsi, a las que les inyectó inflexiones y técnicas oriundas de la tradición del *No* y del *Kabuki*. Canciones originalísimas, que prescinden de las palabras y donde la vocalización puede asociarse inesperadamente a instrumentos como el saxofón, el gong o la percusión, a veces con la colaboración de la misma cantora, que en el bellissimo *Canto 19* usa el soplo de la voz para emitir sonidos simultáneos con una flauta-bajo, provocando un extraordinario efecto encantatorio. Por fin, la Fundación Isabella Scelsi, en coproducción con la WDR y la editorial Salabert, se encargó de registrar, en un CD doble, con el Arditti Quartet, la obra integral de sus cuartetos para cuerdas, y dos importantes piezas más: el *Trio para cuerdas n. 3*, de 1963, y *Khoom* (1962), para soprano y seis instrumentos, con la participación de Michiko Hirayama y la dirección de Aldo Brizzi.

Hay muchas novedades en el amplio panorama abierto por estas nuevas grabaciones, muchas de las cuales constituyen primeros registros mundiales. Los aficionados a la música contemporánea tal vez conozcan el Cuarteto n. 4 (1964), que un LP del sello Mainstream divulgó, a fines de 1970, en la noble compañía de piezas para cuerdas de Pierre Boulez y Earl Brown. Obra fascinante que ya fue conceptuada como una composición "orquestal" para 16 cuerdas, en tanto éstas son tratadas individualmente en pautas separadas, según la técnica de la *scordatura*, o afinación no convencional. Más sorprendente es, todavía, el *Cuarteto n. 5*, la última creación de Scelsi, terminada en 1984 y dedicada a la memoria del poeta Henri Michaux, su gran amigo, fallecido ese año. La composición desarrolla un procedimiento que Scelsi instaurara en *Aitsi* (1974), para piano amplificado electrónicamente, que tuvo su primer registro fonográfico en el mismo año (1990), en el ya mencionado CD del sello ADDA. Durante siete minutos, el mismo sonido (la nota fa) es reiterado 43 veces, en variaciones que van del sonido simple hasta los agre-

gados y *clusters*, con alternancias de ataque y articulación, duración e intensidad y múltiples resonancias —sonidos y ruidos de la misma matriz, que nos alcanzan como gestos primales, como mantras inusitados que señalizaran el conflicto entre la afirmación de la vida y la opacidad de la muerte. “Una estela funeraria austera y desnuda, como tallada en bronce, de efecto perturbador, que se puede también considerar como el propio Requiem de Scelsi”, en palabras de Harry Halbreich, uno de los más distinguidos exégetas de su obra. Impresionante es también *Konx-om-pax*, de 1969, para coro y orquesta (el título significa “paz” en asirio antiguo, sánscrito y latín), donde la sílaba sagrada del budismo, Om, entonada sobre el la, emerge y se sumerge majestuosamente en las yuxtaposiciones corales entre capas de sonidos interdeslizantes producidas por los glisandos y cromatismos masivos de los grupos de instrumentos. En *Pffhat* (1974), que lleva por subtítulo “Un lampo... e il cielo si aprì” (“Un rayo... y el cielo se abrió”), con formación semejante a la pieza anterior, el coro, en el primer movimiento, se limita a respirar; el segundo movimiento, cortísimo, está constituido por un solo *cluster*; el tercero evoluciona de la quietud hacia un nuevo y gigantesco agregado sonoro (¿el “rayo”?) que envuelve al coro y a la orquesta en un crescendo tan vehemente como el famoso clímax de las *Seis piezas para orquesta*, Opus n. 6, de Webern. Después de una pausa, “el cielo se abre” en el cuarto movimiento, ocupado íntegramente por el incesante tintinear de pequeñas campanas tocadas por los integrantes del coro. Entre las piezas más antiguas, la denominada *Coelocanth*, de 1955, para viola solista (incluido en uno de los discos compactos ya referidos, de la Accord), me llamó la atención por la bizarría del título que, por una sutil variación vocálica (*coelo* en vez de *coela*) transforma en “canto celeste” el nombre de “celacanto”, pez prehistórico que se juzgaba extinto y que vino a ser descubierto en esos años en las profundidades del Océano Índico. Esta obra

marca el abandono del universo tonal por el compositor, en su melodía huidiza atravesada por insólitas interferencias (una sordina aplicada a una sola cuerda y toques *col legno* en cierto pasajes). Pariente próximo de los ancestrales de los vertebrados que habitaban la tierra hace cuatrocientos millones de años, el celacanto es casi un fósil vivo, de hábitos nocturnos y solitarios, cuyo mundo sensorial eléctrico, totalmente extraño a los seres humanos, todavía desafía la imaginación de los biólogos. ¿No estaría ahí una personificación del mismo Scelsi, el “celocanto” de la música contemporánea?

Otra novedad son los libros de poesía e ideas revelados por la editorial Le Parole Gelate. Los libros de poesía, reeditados en 1988 y todos escritos en francés, son: *Le Poids Net* (1949), *L'Archipel Nocturne* (1954), *La Conscience Aigüe* (1955). Aunque sin la originalidad y la consistencia de las obras musicales, los poemas de Scelsi interesan por lo que revelan de sus concepciones y visión de mundo. De lenguaje conciso y abstracto, éstos se radicalizan en el último volumen, que corresponde a la madurez del estilo musical del compositor y que hasta incorporan la espacialización tipográfica en sus breves y enigmáticas reflexiones poéticas:

Inmensa  
la triste opacidad de las cosas  
dilacera en nosotros el espacio  
bruscamente revelado  
mientras nace  
de lo hondo del vacío  
y de la noche  
la idea  
única  
sin  
fin

•

D LA MIRADA A  
 E EN EL CENTRO I  
 U C  
 N R  
 A E  
 BLANCA IN

RECONSTITUYE EL FUTURO  
 TRAGADO

Los otros libros son de clasificación más difícil. *Art et Connaissance*, publicado en 1982 en una elegante edición con un tiraje de solo 244 copias numeradas, viene acompañado de una nota que aclara que se trata de conversaciones improvisadas entre amigos, grabadas entre 1953 y 1954. Ahí están, dispersos, muchos de los puntos de vista del compositor, tanto teóricos como prácticos, algunos sorprendentes y esclarecedores como, por ejemplo, su desacuerdo con los surrealistas: “ellos no superaron las capas superficiales del sueño y del inconsciente”. Otras obras más específicas de teoría musical fueron publicadas en 1991 por la Fundación Isabella Scelsi: *Évolution du Rythme* y *Évolution de l’Harmonie*. Todavía más difícil de clasificar es el libro *Cercles*, de 1986, que reúne una serie de aforismos poético-filosóficos y hasta un poema sin palabras, *Trasfiguration*, compuesto de figuras geométricas que van del triángulo al círculo, pasando por transformaciones poligonales intermedias. Estas figuras nos remiten a otra curiosa creación de Scelsi, el libro *Il Sogno 101 (2ª Parte - Il Ritorno)*, de 1982, publicado, por voluntad del autor, sin su nombre, llevando apenas su signo ideográfico, con la siguiente nota: “esta narrativa fue grabada directamente por el Autor en cinta magnética la noche del 27 de diciembre de 1980



y después transcrita fielmente por R. S.” Se trata, de hecho, de un asombroso relato de vida después de la muerte, hecho en primera persona, en líneas cortadas como versos, en el cual el narrador —traspasado de luces y espirales, visitado por fantasmagorías de la memoria y expuesto a todo un bosque sonoro (burbujas-sonido, sonidos-hojas, sonidos-soles, soles-tonos-espacios, sonidos-espacio-tiempo)— describe su transformación primero en triángulo y después en pentágono, hexágono, octógono, hasta llegar al círculo, de donde retorna, incapaz de fijarse en esos estados superiores, al huevo humano: “Ancora una volta / devo attendere / la luce”. Todo descrito de forma tan natural y directa que da la sensación de una experiencia realmente vivida, tan perturbadora y tan dolorosa como la misma obra musical de Scelsi.

En una entrevista de 1991 (divulgada por la revista *i suoni, le onde...*, n. 2, de la Fundación Isabella Scelsi, del mismo año), John Cage afirmó: “Lo más interesante para mí de la música de Scelsi es la concentración en un único sonido o en una situación muy limitada de alturas musicales. Me recuerda la “escritura blanca” de Mark Tobey en pintura. Es una situación en que la atención queda tan concentrada que las mínimas diferencias se vuelven, en el caso de Tobey, visibles, y en el caso de Scelsi, audibles. Está claro que esta es una actividad tan extrema que no puede ser muy imitada: poca gente hace lo que Scelsi hizo. Yo no conozco a nadie. Pero es yendo a tales extremos que se realiza una obra realmente importante”. Scelsi, a su vez, manifestaba gran aprecio personal por el músico norteamericano, según se lee en los fragmentos de una conversación registrada por Luciano Martinis en 1988 y revelados por la misma revista. Para el crítico Heinz-Klaus Metzger, aunque tengan en común la inspiración budista y la disciplina del ego, Cage y Scelsi estarían en las antípodas uno de otro. Cage, acogiendo de buen grado, en sus obras más provocativas, la intrusión de cualquier tipo de ruidos even-

tuales; Scelsi, en la búsqueda obstinada del sonido, rechazando todas las interferencias exteriores a él —postura que se reflejaría en sus propias actitudes personales: cierta vez en un hotel, incomodado por el ruido persistente del agua que goteaba de una canilla rota, se encerró en el armario de la habitación y pasó allí toda la noche. Y eso nos lleva a la misteriosa personalidad de Scelsi, tan exótica como su propia música.

Scelsi nació en la ciudad de La Spezia en 1905, de ascendencia noble y acomodada, según se cuenta. Su aprendizaje musical lo inició en Roma. De la década del 20 en adelante, hasta principios de los años 50, hizo numerosos viajes a África y a Oriente y pasó largas temporadas en el exterior, especialmente en Francia y en Suiza. En Ginebra fue alumno de Egon Koehler, que lo inició en el sistema compositivo de Scriabin. En Viena, Walter Klein, alumno de Schoenberg, lo introdujo alrededor de 1936 en el dodecafonismo, del cual fue el primer practicante italiano, antecedido a su coterráneo Luigi Dallapiccola. Su primera composición, *Rotativa* (1929), para tres pianos, metales y percusión, parece vincularse a la *machine-music* de la época que, procediendo del futurismo, entusiasmó a Antheil y a Pound. Después, en un gran giro experimental, vinieron las piezas scriabinianas y dodecafónicas. En la década del 50, después de una larga crisis, abandona el serialismo estricto, abraza la filosofía oriental y se encamina definitivamente hacia la atomización sonora que caracteriza su estilo de madurez. De vuelta en Roma, en 1951/1952, lleva una vida retirada y solitaria, participando, mientras tanto, al lado de Franco Evangelisti y otros, del grupo Nuova Consonanza, que organiza conciertos de música contemporánea, una actividad que él ya desarrollara pioneramente, entre 1937 y 1938, con Goffredo Petrassi. Respetando la prohibición del compositor, sus amigos no divulgan fotografías de él. Luciano me mostró, en privado, una vieja partitura en la que había una foto de Scelsi cuando joven —una figura serena, de ojos claros y

trazos aristocráticos, que me hizo recordar un poco a Bela Bartók. Cuenta Heinz-Klaus Metzger que Scelsi había sido un niño muy lindo, de largos cabellos dorados y que, a causa de una excesiva sensibilidad al dolor, no dejaba que nadie lo peinase, ni siquiera su madre o institutriz. De niño, y sin ninguna iniciación musical, le gustaba improvisar en el piano y, cuando lo hacía, quedaba en tal estado de concentración que, mientras tocaba, permitía que otros lo peinasen. Más tarde, ya adulto, pasó a ser afectado por una singular neurastenia: la sensación de que dedos extraños pasaban dolorosamente por entre sus cabellos. Se internó en una casa de salud, pero los médicos, después de un tiempo, incapaces de encontrar cura para su mal, lo dieron por desahuciado, registrando como síntoma de agravamiento de la enfermedad su hábito creciente de tocar, por horas, en el piano, la misma nota hasta que se extinguiese. Fue, tal vez, esa “nota sola”, sistematizada y desarrollada, la que lo salvó, en las alas del Budismo Zen, de la profunda crisis artística y espiritual que lo acometió por muchos años —su “mal de Usher”. Una de las fijaciones de Scelsi era el número 8 (que asociaba naturalmente al símbolo de infinito). Nacido el 8 de enero de 1905, vivía hace muchos años en una casa de la Via San Teodoro n. 8, con vista al Foro Romano. Murió en esa casa (hoy sede de la fundación que lleva el nombre de su hermana, también fallecida), octogenario, después de un ataque cardíaco que comenzó el día 8 del 8 de 1988 y que tuvo su desenlace en el día siguiente (a propósito, el artículo anterior que escribí sobre él fue publicado un día 8 en el 8vo. cuaderno de la sección ilustrada de la *Folha de São Paulo*). La suma de sus ideas sobre la vida y sobre el arte está compendiada en un *Octólogo*, que Luciano Martini hizo editar en un bello libro de amplias dimensiones y de sólo 323 copias, terminado de imprimir expresamente el 8 de enero de 1987. En sus 8 páginas en 8 idiomas, del hebreo al italiano, se lee apenas lo siguiente:

1.

No volverse opaco  
ni dejarse opacar

2.

No pensar  
dejar que piensen  
los que necesitan pensar

3.

No la renuncia  
sino el desprendimiento

4.

Aspirar a todo  
y no querer nada

5.

Entre el hombre y la mujer  
la unión  
no el juntamiento

6.

Hacer Arte  
sin arte

7.

Ser el hijo  
y el padre de sí mismo  
No lo olvides

8.

No disminuir  
el significado  
de lo que no se comprende