

GIACINTO SCELSI: COLAPSO NERVOSO E ORIENTALISMO

André Siqueira (UFMG)
arsiqueira@terra.com.br
Carlos Palombini (UFMG)
palombini@terra.com.br

Resumo

Panorama das quatro fases da música de Giacinto Scelsi (1905–88), destacando, através de tradução e comentário de excertos do compositor, a crise mental que se instaura na passagem da primeira para a segunda, quando ele abandona o dodecafonismo. A mística oriental, a que Scelsi se remete a partir de sua segunda fase, é de fato uma invenção de orientalista, e a tecnologia composicional de Scelsi, não importa quão desviante em relação às vanguardas hegemônicas, está firmemente ancorada na história da música ocidental.

Palavras chave: orientalismo, música espectral, escuta, composição, improvisação

Abstract

An overview of the four phases of Giacinto Scelsi's (1905–88) music, highlighting, through translation and commentary of excerpts from the composer's writings, the mental breakdown that assails Scelsi between the first and second phases, when he abandons dodecaphony. Oriental mystiques, to which Scelsi refers from his second phase onwards, are in fact an orientalist's invention and Scelsi's compositional technology, no matter how deviant vis-à-vis hegemonic avant-gardes, is firmly rooted in Western music history.

O objetivo desta pesquisa é apresentar a obra do compositor italiano Giacinto Scelsi, nascido a 8 de janeiro de 1905 e falecido a 9 de agosto de 1988, através de uma seleção de textos do próprio compositor, que traduzimos e comentamos em suas relações com a vida e a obra de Scelsi, com referência ao conceito de Orientalismo, como exposto por Edward Said em *Orientalism* (1978). Os excertos de Scelsi foram, em grande parte, extraídos de exemplares de *i suoni, le onde...* (boletim da Fondazione Isabella Scelsi) e das edições de Luciano Martinis para Le Parole Gelate. Expressamos aqui nosso agradecimento à Sra A-

lessandra Carlotta Pellegrini, secretária da Fundação, pela remessa constante dos boletins, e ao Sr Martinis, pelo fornecimento de exemplares raros de edições luxuosas esgotadas.

Scelsi ocupa uma posição muito particular na música do século XX, na dupla medida em que permanece relativamente à margem dos circuitos de vanguarda nas décadas de 50, 60 e 70, quando cria suas obras mais originais, e em que o corpus de seus escritos se relaciona dificilmente com os corpora de luminares como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Luciano Berio. Descoberto por Tristan Murail e Gérard Grisey na década de 70 como um dos progenitores da “música espectral”, a vida e a obra de Scelsi não deram ainda ensejo a nenhuma publicação de caráter monográfico. Embora o verbete “Giacinto Scelsi” apareça já no *Grove* de 1954 e na primeira edição do *New Grove*, em 1980, o artigo do *New Grove II*, assinado pelo especialista em Berio, David Osmond-Smith, em 2001, não esconde seu caráter tentativo.¹

Todd 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 1959,² onde o timbre assume papel estrutural e outros critérios de percepção são minimizados. Em seu quarto período, de 1970 a 1988, a música de Scelsi torna-se severa e ascética: são trabalhos muito curtos e mais melódicos, num retorno ao estilo improvisatório do segundo período, agora com nova perspectiva timbrística. Particularmente importante é a passagem do primeiro ciclo, iniciado em 1929 e concluído, de fato, em 1948 — já que, para Anderson (1995: 22), “nenhuma peça nova foi composta (se as datações erráticas de Scelsi podem ser acreditadas) entre 1949 e 1952”³ —, ao segundo, iniciado em 1952 com a Suíte 8 para piano. Esta passagem se acompanha não só de um colapso mental, que assinala a ruptura de Scelsi com o serialismo, como também de um certo confinamento do compositor, em de-

¹ Para uma bibliografia relativamente extensa, mas de modo algum exaustiva, vide o website da Fondazione Isabella Scelsi, <www.scelsi.it>.

² Para flauta em sol, oboé, corne inglês, dois clarinetes em si bemol, clarone, fagote, quatro trompas, saxofones contralto em mi bemol e tenor, três trompetes em dó, dois trombones, tuba baixo, flexatom, tímpanos, percussão (dois bongôs e uma conga, pratos suspensos, tantã pequeno e tantã grande,) e cordas (duas violas, dois violoncelos e um contrabaixo); estreada em Paris, sob a regência de Maurice Le Roux, em 1961.

³ 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. Esta informação é ratificada no website da Fundação.

terminada medida voluntário. A obra de Scelsi era bem aceita em circuitos de vanguarda nos anos 40, como o excerto de Martinis sugere:

[E]sta prostração psicofísica coincide com um período particularmente feliz para sua música; ela era, de fato, mais e mais requisitada e, especialmente na França, despertava muito interesse. O seu Primeiro Quarteto,⁴ 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 de todo de escutar a execução da própria obra, quase como se sua música mesma se revoltasse contra ele. (Martinis 2004: 4)

Nestes anos de colapso, emergem conceitos que irão fundamentar toda a produção musical do compositor, até o ano de sua morte, refletindo-se em 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 existirem somente duas dimensões, altura e duração. Sabemos que uma terceira, profundidade, existe, mas de certo modo, esquiva-se. [...] Eu poderia dizer que a música clássica ocidental tem comumente devotado toda a sua atenção à estrutura musical, a tão falada forma musical.

Ela tem-se 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 1981,⁵ apud Thein 1997: 13)

A ruptura com o serialismo se acompanha de uma inclinação marcada por filosofias orientais ou orientalistas, como a Yoga, o Budismo e a Teosofia.⁶ A Suíte 8, para piano, de 1952, intitulada *Bot-Ba*, e portando 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, e, portanto, no clímax da revolução serial (Metzger 1988), a

⁴ Composto em 1944 e estreado em Paris em 1950.

⁵ De acordo com Mollia (1984: 266), “*Art et connaissance* (Arte e conhecimento) e *Son et musique* (som e música) são ambos baseados em gravações de conversas improvisadas entre Scelsi e amigos entre 1953 e 1954”.

⁶ Scelsi viaja ao Egito em 1927 e, ainda na década de vinte, sofre influência dos esotéricos René Guénon, Fernand Ossendowsky e Jacques Maritain, sendo levado a estudar religiões orientais. É provável que, na década de 30, tenha empreendido uma viagem ao Nepal, à Índia e ao Tibet (vide Freeman 1991: 10). A Teosofia se institucionaliza em 1875, com a fundação, em Nova Iorque, da Sociedade Teosófica. Apresenta-se como uma “sabedoria dos deuses”, “sabedoria universal” ou “ética divina”. Tem o objetivo declarado de investigar cientificamente fenômenos ditos “espiritistas”, pregando a fraternidade humana, sem distinção de raça, cor, religião ou condição social; o estudo de religiões antigas do mundo para fins de comparação e compilação de uma moral universal; e 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 a primeira tradução espanhola de Blavatsky 1892).

magnífica Suíte 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”, e a advertência “esta suíte 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 eixo das alturas fosse ouvido pelo lado interno, através do espectro harmônico.

É somente *o som* que conta, mais que sua organização, a qual acontece segundo as épocas, os povos e as latitudes, e no âmbito desta mesma Europa.

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

A música evolui no tempo.

O som é atemporal. (Scelsi 1993: 31)⁷

A improvisação é o meio mais eficaz para “receber” a música, pois a verdadeira inspiração não pode ser apreendida através da composição ordinária, escrita.

[...] 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 solo, 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! É necessário convir, portanto, que não seja praticamente possível anotá-los no pentagrama em pouco tempo. Necessitamos de horas e dias — para não dizer semanas e meses; daí que o procedimento da manifestação inspirada não seja exequível deste modo. [...] Por outro lado, o tempo necessário à transcrição é muito superior à percepção da inspiração, que é sempre velocíssima, não importa como seja recebida. (Scelsi 2001: 9)⁸

Um dos problemas que este procedimento coloca é a necessidade de transcrição. No caso de Scelsi, as improvisações eram gravadas em fita e depois transcritas por uma equipe de músicos, o que levou a uma pequena querela autoral. O maestro Vieru Tosatti, um dos principais responsáveis pela transcrição das improvisações de Scelsi, reclamou para si a

⁷ Publicado pela primeira vez em 1993, o excerto acima provavelmente faça parte do inédito *Il sogno 101*, cuja data não nos foi possível estabelecer.

⁸ Mais um excerto do inédito *Il sogno 101*, publicado pela primeira vez em 2001.

autoria de todas as obras do compositor realizadas a partir do final dos anos 40. Como relata Freeman (1995: 17, nota 5), “Tosatti começou a escrever cartas a vários jornais na Itália, após a morte de Scelsi, para dizer haver escrito toda a música ele próprio, mas que, de qualquer forma, não importava, uma vez que se tratava de puro lixo”. Este acontecimento ficou conhecido como “o caso Scelsi”, a autoria de Scelsi tendo-se comprovado pela comparação das obras de Tosatti com suas transcrições dos improvisos de Scelsi. Sobre a idéia de “força cósmica” (veiculada pela improvisação), fundamento estético da maior parte da obra de Scelsi, o compositor se expressa nos seguintes termos:

Em determinado conhecimento oculto, de origem antiqüíssima, encontra-se a idéia de que a Energia — a força cósmica — seja um fenômeno totalmente acústico, ou seja, sonoro. Esta energia acústica é, pois, aquela força cósmica criativa que raças antigas parecem ter conseguido dominar e utilizar, inclusive com fins práticos, como a construção de imensos edifícios ou mesmo o vôo dos próprios homens;⁹ e é esta a razão pela qual certos cantos ainda 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: 31).

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).¹⁰ Um único som é capaz de revelar todas as relações necessárias à expressão artística, sem necessidade de séries ou esquemas formais rígidos.

No fundo quem são estes homens que produzem obras de arte de 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 todo o não-conformismo no modo de operar, em qualquer setor da atividade humana.

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

⁹ Como afirma Marin Mersenne no segundo volume do tratado *Harmonie universelle* (1936): “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 moverem-se todos os tipos de máquinas e disparar um canhão: De modo que se podem assediar e conquistar cidades por meio do uníssono, como se diz que Orfeu as construiu com o som de sua harpa.” (Citado de Lippman 1986: 108).

¹⁰ Extraído de conversação improvisada entre amigos, registrada entre 1953 e 1954.

E realmente! os intermediários sempre foram apedrejados ou estiveram 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. (Scelsi 2001: 9–10)

Não sendo ele próprio oriental, a obra de Scelsi está distante das funcionalidades rituais das músicas das culturas às quais o compositor se remete no papel de ocultista, ou *orientalista*. Em Scelsi, as filosofias orientais servem para justificar a fuga do racionalismo serial prevalente na cultura musical de sua época.¹¹ Esta mística deriva da própria divisão do mundo em duas metades que, por ficção, se opõem. O Oriente de Scelsi não se situa, portanto, no Leste. Trata-se de um Oriente, textual, ficcional, um “Oriente do Ocidente, a China da Europa”, como no belíssimo “Convite à viagem”, de Baudelaire.¹² 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: 111)¹³

Ainda que situada nos antípodas das vanguardas musicais hegemônicas, a tradição de intermediação, à qual Scelsi se remete, está firmemente ancorada nas raízes da música do ocidente, como o demonstra a ilustração abaixo.¹⁴



¹¹ Elas cumprem, assim, papel semelhante ao que a *musique concrète* e a *recherche musicale* representaram para Pierre Schaeffer de 1948 a 1966, sucessivamente.

¹² Décimo oitavo “pequeno poema em prosa” da série *O esplim de Paris*, publicado pela primeira vez, separadamente, em 1857.

¹³ Não nos foi possível datar este excerto, publicado pela primeira vez, ao que parece, em 1983.

¹⁴ Somos gratos a Marcos Filho por ter trazido esta imagem a nossa atenção.

Uma das tantas representações que o medievo dedicou ao tema — uma lenda originária do século IX (e, portanto, anterior ao grande cisma de 1054) —, aqui, um manuscrito do século XIII apresenta a pomba do Espírito Santo que canta ao ouvido do Papa Gregório Magno (540–604) a “autêntica” salmodia da Igreja, enquanto este a transmite a dois escribas, encarregados de notarem os neumas (uma invenção, na realidade, posterior a São Gregório). A esta tecnologia composicional, Scelsi só viria a acrescentar as mediações eletrônicas da ondiola e da fita magnética (vide Martinis e Uitti 2004 e Carboni 2004).

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Julian. 1995. “La note juste”. *Musical Times* 136 (1823): 22–27.
- BAUDELAIRE, Charles. 1975. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard (Pléiade).
- BLAVATSKY, Helena P. 1892. *Theosophical Glossary*. Londres: Theosophical Publishing Society. Citado da primeira edição espanhola (“traduzida do inglês e consideravelmente aumentada por J. Roviralta Borrell”). *Glosario Teosófico*. Barcelona: sem editora, 1916, 2 vv.
- CARBONI, Fabio. 2004. “Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l’ondiola”. *i suoni, le onde...* 13: 12–13.
- FREEMAN, Robin. 1991. “Tanmatras: the life and work of Giacinto Scelsi”. *Tempo* 195: 8–18.
- LIPPMAN, Edward A. (org.). 1986. *Musical Aesthetics: A Historical Reader I (From Antiquity to the Eighteenth Century)*. Nova Iorque: Pendragon.
- MARTINIS, Luciano. 2004. “La nascita del verbo: una cantata per coro e orchestra di Giacinto Scelsi”. *i suoni, le onde...* 12: 3–13.
- MARTINIS, Luciano e UITTI, Frances-Marie. 2004. “Le registrazioni di Giacinto Scelsi: criteri e scelte operative per salvare il patrimonio delle fonti originali musicali e letterarie”. *i suoni, le onde...* 13: 4–8.
- MCCOMB, Todd M. 2000. “Scelsi: Works List”. <www.medieval.org/music/modern/scelsi.htm>.
- METZGER, Heinz-Klaus. 1988. *Marianne Schroeder Plays Giacinto Scelsi, Suites Nr. 9 and Nr. 10 for Piano*. Therwil (Suíça): Hat Hut Records (encarte do CD).
- MOLLIA, Michella. 1984. “Giacinto Scelsi: (Ohne Titel)”. *Perspectives of New Music* 22 (1): 265–72.
- SAID, Edward. 1978. *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage.
- SCELSI, Giacinto. 2001. “Osservazioni sulla composizione”. *i suoni, le onde...* 6: 9–10.
- . 1993. “La forza cosmica del suono”. *i suoni, le onde...* 4: 31.
- . 1983. “Ohne Titel”. *Musik-Konzepte* 31: 111.

———. 1982. *Art et connaissance*. Roma e Venezia: Le parole gelate.

———. 1981. *Son et musique*. Roma e Venezia: Le Parole Gelate.

THEIN, Wolfgang. 1997. *Giacinto Scelsi: The Complete Works for Clarinet*. Frankfurt: CPO (encarte do CD).