

SCELSI EN LA CORRIENTE CONVENCIONAL. UNA CONSIDERACIÓN ACERCA DE SU *TRIO À CORDES*

EDWARD GREEN

(Este artículo es una versión traducida y abreviada de una charla originalmente dada en inglés para la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina Santa María de Los Buenos Aires el 24 de abril de 2007)

Resumen

Partiendo del estudio del *Trío à Cordes* de Giacinto Scelsi el autor intenta demostrar cómo, contrariamente a lo que generalmente se afirma, dicho compositor se encuentra profundamente enraizado en la tradición musical occidental. Para ello se lo vincula con el realismo estético y el significado filosófico y musical del concepto de los opuestos.

Palabras clave: trío - tradición - Scelsi - Beethoven - Realismo Estético.

Abstract

Taking the *Trío à Cordes* by Giacinto Scelsi as a starting point, the author tries to demonstrate how the composer finds himself deeply enrooted in western musical tradition, as opposed to what is generally believed. For this purpose he is linked to aesthetic realism and the philosophical and musical significance of the conception of the opposites.

Key words: trio - tradition - Scelsi - Beethoven - Aesthetic Realism.

* * *

La mayoría de los críticos que han escrito sobre Giacinto Scelsi (1905-1988), el radical compositor modernista italiano, lo ven como alguien que se ha desligado de la práctica de la música occidental. Yo no lo creo, y

en esta charla trataré de explicar el por qué. Mi enfoque se centralizará sobre su *Trío à Cordes*, de 1958, comparándolo con formas musicales presentes en Beethoven. Sorprendentemente, hay muchas similitudes.

Éste es el comienzo del Trío de Scelsi:

The image shows the beginning of Scelsi's *Trío à Cordes*. It consists of three staves: Violín (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The tempo is marked as quarter note = 63. The key signature has one flat (B-flat). The Violín part starts with a long, sustained note, marked *ppp*, with dynamics ranging from *ppp* to *mf* and *mor. quasi f*. The Viola part starts with a long, sustained note, marked *pp*, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The Violoncello part starts with a long, sustained note, marked *pp*, with dynamics ranging from *pp* to *f* and *(sempre f)*. The score includes various performance instructions such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *Illc.* (lilting), *TAST 4+ g*, *4-*, and *g*.

© Editions Salabert, Paris 1990

Resulta fácil entender por qué la mayoría de los oyentes piensan que este comienzo está muy lejos de la corriente convencional. Una sola, zumbante, palpitante nota, con muchos matices microtonales, se extiende por un largo tiempo. Ésta no es la visión musical de Haydn, ni tampoco la de Schönberg; y, a primera vista, parece no tener nada que ver con la música de Beethoven.

No hay duda de que la música de Scelsi es radical. Pero debemos recordar que la palabra “radical” tiene dos significados muy diferentes. Un significado es “revolucionario”, que trastorna la manera en la que las cosas son hechas. El otro significado - que viene directamente de la etimología latina de la palabra “radicitus” - es, paradójicamente, profundamente conservador. En este sentido, radical quiere decir que proviene de la “raíz” de las cosas: ser innovador, pero insistiendo en permanecer dentro del sentido original de algo.

¿Es Scelsi radical de esta segunda forma? Sí, ya que sus composiciones nos formulan, más que las de ningún compositor que yo conozca, esta pregunta: ¿qué es lo central de la música? ¿Cuál es la “raíz” que sostiene su vida?

La música y la filosofía

Para entender la música de Scelsi, por tanto, tenemos que formularnos preguntas filosóficas. Una de ellas concierne al meollo de la ontología y también de la epistemología: ¿qué es un objeto, una cosa? ¿Es un árbol sin hojas en invierno el mismo árbol que está repleto de hojas en el verano? El sentido común dice que sí; que aunque luce diferente, es el mismo árbol. Pero si el árbol fuese reducido a pulpa y fuese presentado como una hoja de papel, muy pocos pensarían en ese momento en un "árbol".

Éste es el clásico problema filosófico de la Esencia y el Accidente. Los antiguos filósofos griegos, que representan el comienzo de lo que consideramos la cultura Occidental, debatieron este tema apasionadamente. Consideremos a Parménides y a Heráclito. Parménides creía que el cambio era una ilusión. Para Heráclito la estabilidad era, fundamentalmente, una ilusión. El primero dijo, en efecto, "Nada cambia". El segundo, "Todo es cambio". Estos dos hombres, en polos opuestos, tratando de entender la realidad, han afectado la historia del pensamiento occidental, y por siglos se han entablado discusiones tendientes a encontrar una manera de reconciliar estas dos posiciones.

La historia intelectual ha sido electrizante e intensa. Y de la misma forma en que la electricidad fluye de polos opuestos contrastantes, espero demostrar en este ensayo que desde un punto de vista intelectual, la energía de la música "chispea" con la presencia de opuestos.

Ideas filosóficas, especialmente esas que lidian con cuestiones portentosas como el Ser y el Cambio, aparentan ser abstractas y separadas de las cuestiones cotidianas, pero no es así. Si prestamos atención, podremos darnos cuenta de que, cuando la gente se queja, sus argumentos se relacionan con estas cuestiones. Una persona puede decir, "No se puede confiar en nada; todo cambia". Pero esa misma persona puede afirmar una semana más tarde, "Todo es tan aburrido; nada excitante ocurre".

Parece que la idea de Parménides, por sí sola, no satisface; pero tampoco la de Heráclito. ¿Qué tiene la música que ver con esto, y en particular la música de Scelsi? ¡Todo!

El Realismo Estético

Aprendí del gran filósofo norteamericano Eli Siegel (1902-1978),

con quien tuve el honor de estudiar, que la única cosa que satisface la mente humana es la unidad de opuestos. Siegel además mostró (y esta fue una de las grandes contribuciones que brindó a la filosofía del mundo) que la unidad de opuestos es la estructura del arte—de cualquier siglo, de cualquier cultura, en cualquier medio. "El mundo, el arte, y el ser humano se explican uno al otro"; enseñando dentro de este principio central de su filosofía, el Realismo Estético, "cada uno es la unidad estética de opuestos".¹

Esto explica por qué la belleza satisface tanto a una persona cuando la entiende. La belleza personifica el buen sentido que queremos para nuestras vidas y también señala el hecho de que la estructura permanente, duradera, de la realidad, nos puede gustar honestamente porque es semejante al arte: la unidad de opuestos.

Consideremos los opuestos Estabilidad y Cambio. Ellos son la clave de la estructura y el significado de la música, así como de la felicidad de cada persona. Todos nos formulamos la pregunta: ¿Cuánto puedo cambiar y todavía ser yo mismo? Es la pregunta que encara una persona cuando piensa en el matrimonio. Es también la pregunta que las personas se formulan sobre la educación: si voy a la escuela, ¿seguiré siendo yo? La educación cambia a las personas y hay quienes se resisten ser educados ya que no quieren conocer nuevas ideas que los hagan cambiar de parecer. Toman esta situación como un insulto. (Algunas de estas personas son muy conocidas en el mundo de la política).

En sus formas más intensas, los opuestos Estabilidad y Cambio tienen que ver con la pregunta de la vida y la muerte. Una persona puede preguntarse "¿Soy todavía yo mismo si no tengo vida en sentido biológico?" De modo que cómo cambiar y ser el mismo, es un asunto filosófico, un asunto musical y un asunto muy personal: cómo ser diferente de cómo éramos y aún mantener nuestra integridad.

Desde una perspectiva musical, es lo que Scelsi profunda, y creativamente, consideraba. En la música, la cuestión de "la Esencia y el Accidente" toma esta forma: ¿Qué es un objeto sónico? ¿Qué es una nota?

¹ Green E., "A Note of Two Conceptions of Aesthetic Realism." *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45/4. (Octubre 2005), pág. 439.

Los opuestos y el significado de la nota musical

La respuesta a las preguntas precedentes quizás no sea tan obvia como uno cree. Por ejemplo, en la Europa medieval, ciertos neumas requerían que un cantante crease un patrón de sonido vocal que ahora sería considerado como varias "notas" distintas. Pero el mismo patrón de sonido oído hace 1000 años, seguramente era percibido como un solo "objeto sónico" —y es por eso que se anotaba como un solo neuma. Éste no es sólo un asunto del pasado. El gran saxofonista del jazz Johnny Hodges ha deleitado millares de personas en la era del "swing". Sus hermosos y lentos *glissandi* están al borde de la multiplicidad y la unidad, de la estabilidad y el cambio. ¿Oímos una nota o varias notas? ¡Quién sabe!

Scelsi, con más valor que cualquier otro compositor académico europeo moderno, confrontó estas cuestiones filosóficas. Pensemos nuevamente en los 14 compases que comienzan su Trío. Desde un punto de vista, es sólo "una nota" —un sólo objeto sónico que probablemente describiríamos como un "*Si bemol* en octava". Desde esta perspectiva, sus múltiples matices microtonales serían sólo variaciones "de superficie", de la misma forma en que consideraríamos que un objeto visual es el mismo mientras que al girar en el espacio en su superficie se percibe sombra o luz.

Pero ¿es ésta la única perspectiva válida? No. Es igualmente posible (e igualmente exacto) percibir la apertura del Trío como una rica y compleja colección de muchos objetos musicales distintos. De hecho, la notación de Scelsi apunta en esa dirección.

Consideremos la parte de la viola en el compás 2. En la notación tradicional no habría necesidad de escribir este pasaje como tres notas separadas. Pero Scelsi quiere que oigamos el segundo tiempo como un objeto separado, que no sea confundido con lo que sucede en los tiempos primero y tercero. ¿Por qué? Porque esos otros *Sib* tienen un dinamismo "fijo"; este *Sib* en el segundo tiempo tiene un dinamismo "cambiante". Para Scelsi, esto lo vuelve una nota completamente diferente. Y cuando se examina la partitura, se observan cambios en el *vibrato*, cambios en el *sul tasto* versus "ordinario", considerados por Scelsi como objetos sónicos separados: notas nuevas y separadas.

Ahora consideremos a Beethoven y veamos la asombrosa notación que utilizó para el tema de la fuga del Opus 133. En vez de colocar negras, Beethoven liga dos corcheas; es una notación muy, muy excepcional:



¿Cuál es el propósito de Beethoven? Es difícil saberlo con total certeza. Parece improbable que quisiera simplemente un *portato* porque utilizó una ligadura en vez de un *legato*. Sin embargo, es obvio que Beethoven quiere que sus intérpretes transmitan una repetición dentro de lo que ordinariamente se considera como una sola nota. Al destacar el "interior" de una nota (haciéndonos pensarla como si fueran dos cosas en vez de una) Beethoven presagia a Scelsi que, en todos sus escritos teóricos, habla acerca de la importancia de explorar el "interior" del sonido.

Si un sonido (como Scelsi y Beethoven implican) es único y múltiple a la vez, ¿es esto solamente un asunto musical "técnico"? ¿O simplemente un asunto "artístico"? ¿O es, igualmente, una descripción de nosotros mismos, y de la realidad?

Otro nombre para la realidad es, por supuesto, el Universo. ¡Parece que el inconsciente humano ha preferido esto a la idea del Multiverso! De este modo, la unidad resulta acentuada; pero no obstante ¿qué podría contener más diversidad que la realidad?

En cuanto a nosotros, somos singulares; cada uno somos uno mismo. Los idiomas hacen una distinción entre el singular y el plural. "yo" no es lo mismo que "nosotros". Aun así, como sabemos basándonos en nuestra experiencia introspectiva, no hay ningún límite en nuestra diversidad—una diversidad que es simultáneamente corpórea y mental. No hay tampoco límite en cuánto nos puede afectar la realidad exterior y cuánto puede llegar a ser parte de nuestra "realidad interior".

"Las profundidades, las verdaderas profundidades del ser humano," escribió Eli Siegel en su libro *El Ser y el Mundo*, "son el mundo". Y continúa:

"Mientras más conozcamos qué son estas profundidades, más sabremos lo que es la realidad [...] El ser tiene en sí el impulso hacia la sencillez, porque debe ser uno. Tiene en él el impulso hacia la multiplicidad, porque el mundo es diverso, y una persona crece al ser afectada más y más, y organizando esto más y más."²

² New York: Definition Press, págs. 118 & 121.

Esta última oración apunta claramente hacia la naturaleza "estética" del ser humano: de la misma forma que un artista tiene la materia que organiza, le da forma, y arregla para obtener la mayor belleza e impacto emocional, así nuestro trabajo, como personas, es encontrar un método de organizar la diversidad que existe en nosotros mismos, en nombre de nuestra integridad. La cuestión de la unidad y la multiplicidad, el Realismo Estético, une la filosofía, el arte, y la misma vida.

¿Cómo empieza el Trío de Scelsi?

Al continuar con la conexión Beethoven - Scelsi, consideremos otra vez cómo empieza el *Trío à Cordes*. Después de una negra decorativa en *glissando* en la viola, tenemos un *Sib* que se sostiene.— la *Grosse Fuge*, por supuesto, está también en *Sib* —, crece, y entonces, de una manera callada, estalla por el efecto de percusión de un *pizzicato* de violín.

Ese es el modelo, y Scelsi continúa repitiendo el patrón (con variaciones) varias veces. Las frases que siguen a esa frase inicial empiezan, igualmente, con un *Sib* (en unísono u octava), continúan con un *crescendo*, y terminan en el punto culminante de ese *crescendo*, con una nueva textura musical. Ésta es música muy de vanguardia, pero el procedimiento está enteramente de acuerdo con el método occidental convencional: primero se presenta un motivo básico, y luego se lo varía.

Beethoven hace algo muy semejante en el inicio de su obertura *Coriolano*, la cual, también tiene una serie de fragmentos que comienzan con una unidad sónica y son seguidas por un *crescendo*; luego alcanzan una textura que de pronto es diferente—en este caso, los acordes súbitos. Beethoven, por supuesto, es estentóreo, donde Scelsi es más callado.

The image shows a musical score for strings, likely from Scelsi's *Trío à Cordes*. It features two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a *ff* dynamic marking and the word "Cuerdas" (Strings). A crescendo hairpin is shown, leading to a *Tutti* section marked with a vertical line and the word "Tutti". The *ff* dynamic is repeated in parentheses in the *Tutti* section, followed by "[etc.]". The notation includes various note values and rests, with some notes in the bass staff having a *pizzicato* effect indicated by a small circle above the note head.

La música de Scelsi, la música asiática, y un toque de Beethoven

Ciertamente no soy el único en pensar que la música de Scelsi es profundamente filosófica. Por ejemplo, Enzo Restagno, escribe de cómo:

“Se debe escuchar y pre-escuchar ese sonido idéntico hasta que uno se sienta seguro de que está lleno de vida, como un cosmos capaz de comunicar un número infinito de acontecimientos.”

Y continúa:

“Los asiáticos han desarrollado esta capacidad meditativa en relación a acontecimientos sónicos, pero aunque nuestra historia es mucho menos contemplativa y mucho más racional, nunca hemos perdido completamente el aspecto cósmico del sonido extraordinario.”³

En esta exposición estoy acentuando la conexión de Scelsi con la tradición musical occidental, pero este compositor también estudió la filosofía oriental, y existen paralelos entre la música asiática y los procedimientos de su música. Por ejemplo, la técnica del *yosong*, - "un sonido ondeando"- es un aspecto de la técnica del *Kayagum* en Corea. En el *yosong*, los músicos toman lo que la mayoría de los occidentales considerarían sonidos diferentes y lo interpretan como un solo acontecimiento sónico. Pero lo opuesto es también verdad; los coreanos probablemente considerarían una nota final sostenida con un *vibrato* como dos objetos musicales distintos e igualmente importantes; en cambio, los occidentales tienden a oír un *vibrato* final meramente como un adorno subsidiario.

Volvamos al Trío de Scelsi, siguiendo donde lo dejamos. Es relevante cuando se trata del significado de esta música fijarnos en el impacto extraño y maravilloso de la única nota que está claramente "fuera" del territorio del sonido central del movimiento: esa misteriosa viola que baja a *Mib* en el compás 15. Está marcado *ppp* —tan callada— pero en un sentido estructural, es la nota más intensa en el movimiento. Como se verá

³ *Notas Lineares*, págs. 19-20. Edición Salabert, 2002.

luego, cuando trate acerca del tercer movimiento de este Trío, este *Mib* será muy significativo en el diseño comprensivo de la composición:

14

Violín
Viola
Violoncello

© Editions Salabert, Paris 1990

Ahora, haré otra comparación con Beethoven, ya que hay un ejemplo muy famoso de este compositor, donde también un temprano *Mib* perturba calladamente el "equilibrio tonal" de una composición musical y, como el *Mib* de Scelsi, revela gradualmente su significado estructural. Me refiero al *Mib* (escrito enarmónicamente como un *Re#*) que entra en el compás 10 del Concierto para Violín Op 61 de Beethoven. En ambos compositores, la música primeramente acentúa el equilibrio tonal y la tranquilidad y, entonces, se produce un alboroto tonal para arribar a algo más dinámico.

Vientos
Timbales
Violín

Con Scelsi y Beethoven y, creo yo, con cualquier compositor honesto, las opuestas concepciones del sonido trabajarán simultáneamente - algo representando estabilidad y algo representado cambio, dinamismo - acorde con el principio del Realismo Estético citado anteriormente. Utilicé la palabra "honesto," porque aprendí de Eli Siegel que una persona no puede decir ni la verdad acerca del mundo ni de nuestras propias emociones, si no quiere verlos en términos estéticos: en términos de los opuestos, que son la base de toda experiencia posible; al respecto sostenía: "En la realidad, los opuestos están unidos; el arte muestra esto."⁴

El Centro Estético

Algunos músicos han percibido el significado filosófico de los opuestos en la música y han sido, a su manera, precursores parciales del Realismo Estético. Escribí acerca de esto en el *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, en un artículo titulado: "Donald Francis Tovey, Aesthetic Realism, and the Need for a Philosophic Musicology".⁵ Igor Stravinsky también, en su *Poética de la Música*, indica una manera filosófica de cómo pensar acerca de la música. Allí escribe acerca de cómo los "dos principios que dominan el proceso creador corresponden a los conceptos fundamentales de la variedad y la unidad" —y dice que un compositor debe afirmar ambos principios, denominando a esto "mero sentido común," y la "sabiduría suprema".⁶

¡Sí, eso es, precisamente—ambas cosas—el sentido común y la sabiduría suprema! Ya sea si hablamos acerca del éxito en el arte o en la vida; es la sabiduría de no crear una guerra entre el descanso y el movimiento, la actividad y la calma, la unidad y la diversidad. No preferir uno a otro, sino mostrar su amistad: la amistad de los opuestos.

Lo que Giacinto Scelsi e Igor Stravinsky señalan es el meollo filosófico de la música, del cual depende toda técnica exitosa. Eli Siegel explicó en su ensayo *El Centro Estético* lo que ese centro es: la reunión de la unidad y la variedad, el cambio y la semejanza, el movimiento y el descanso—no sólo como un hecho técnico en la música, sino en todas las

⁴ Cita en libro de Martha Baird, *Two Aesthetic Realism Papers*. (New York: 1971), pág.iii.

⁵ Vol. 36/2 (diciembre 2005), págs. 227-248.

⁶ New York: Random House, 1947, págs. 33-34.

artes. De hecho, en la realidad misma. Escribe:

“Las cosas existen y cambian en el arte. Son así porque la realidad es lo que *es* todo el tiempo y llega a ser diferente todo el tiempo. La esencia de la realidad, como lo demuestra el arte, es lo que ocurre en el Centro Estético, la cosa esencial en el arte. Esto es lo que nos encanta cuando lo vemos en un detalle o en un trabajo grande.”⁷

Como dije anteriormente, Eli Siegel también explicó que el arte y la vida son inseparables en su significado. "Toda belleza," indicó, "es la unión de opuestos, y el unir opuestos es lo estamos tratando de lograr en nosotros mismos". Hizo esta declaración en una conferencia en el 1949 titulada "El Realismo Estético y la Belleza".

Volviendo al Trío de Scelsi, consideremos la partitura más detalladamente. ¿Qué oímos cuando la composición comienza? Primero, un *glissando* rápido en la viola; entonces, el violonchelo y el violín entran, con el violonchelo uniéndose a la viola y el violín una octava más aguda. ¿Es ésta la unidad de opuestos? Sí, porque mientras cada una de estas entradas sostiene nuestra impresión del *Sib*, simultáneamente la cambia. ¿Qué viene luego? El violonchelo tiene un *crescendo* pero no la viola. Repito: algo en el sonido es inmutable mientras otra cosa cambia. Luego el violín se calla, y el *Sib* colapsa de la octava al unísono. Pero ahora es un unísono con un *crescendo* doble, tanto en la viola como en el violonchelo: mientras hay algo viejo, hay también algo nuevo. El Centro Estético descrito por Eli Siegel está en acción. Pronto la viola se retira y sólo queda el violonchelo, pero antes el violín vuelve en unísono (*Sib*). Así, la nota es afirmada al mismo tiempo que cambia, a través de un nuevo timbre sorprendente: el

⁷ *Definition*, Vol. 10 (1962), p. 4. Como Stravinsky, Eli Siegel en el preámbulo de su charla considera el conflicto entre las posiciones filosóficas entre Parménides y Heráclites. Importante también para el entendimiento de Scelsi son estos conceptos del "El Centro Estético" (pág.3): *La música, cambiando en el tiempo, mientras se mueve insiste más y más en la estabilidad, la justificación, la permanencia de lo que comenzó con ella. La armonía es lo que se impone sobre lo diferente y transitorio aquello que los convertirá en coherentes y permanentes. El placer producido por la música puede resumirse en esta exclamación: "Mientras esas notas prosiguen y cambian, algo que yo buscaba está siendo oído por mí". El ritmo es cualquier instancia de cambio e igualdad, percibidos simultáneamente.*

primer uso del *pizzicato* en la pieza.

Todo esto es acerca del Cambio y la Estabilidad; la Diversidad y la Unidad- Y el compás 3 une también estos opuestos. Puede considerarse como una compacta exposición de todo que ha sucedido antes. Aquí encontramos nuevamente el movimiento de un unísono (*Sib*) a una octava, de vuelta al unísono, y otra vez a una octava; otra vez oímos *crescendo* versus *no-crescendo*; otra vez la presencia repentina de un *pizzicato* breve, y de un *glissando* de un cuarto de tono. Otra vez, algo es nuevo y diferente, pero aún nada ha cambiado.

Sería tedioso seguir este análisis microscópico por cada compás de los cuatro movimientos del Trío. Acabo de ejemplificarlo para mostrar qué se puede hacer y que una vez que se hace tal análisis, el resultado es una relación constante del sonido como algo inmutable y cambiante a la vez.

Scelsi, por supuesto, utiliza una materia mínima. Y aquí otra vez podemos pensar en Beethoven—por ejemplo, en su Cuarteto de cuerdas Op. 59 N°1: su segundo movimiento empieza igualmente con un motivo que es simplemente un *Sib* repetido y ritmado.



Mencioné anteriormente que el compás 3 del Trío de Scelsi contiene todos los tipos de acontecimientos que ocurrieron en los compases 1 y 2. Este es un procedimiento muy "clásico", completamente acorde con la corriente principal de la música occidental. Una vez más, busquemos un paralelo con Beethoven. Consideren la Sonata en *Fa* menor Op. 2 N°1. Las ideas armónicas y melódicas de los primeros cuatro compases son re-expresadas inmediatamente en los compases 5 y 6, pero de una forma más compacta.



Scelsi, y el Significado del Ritmo

Hablaré ahora acerca del sentido del ritmo de Scelsi. Una clave para entender el Trío es observar que está compuesto en "ritmos de respiración". En tales ritmos el tiempo no es dividido mecánicamente. Una respiración puede ser dos veces más larga, o veinte veces más larga, con respecto a otra. Conceptualmente, sin embargo, las respiraciones se igualan.

Muchos expertos hablan acerca del "ritmo de respiración" como si sólo existiera en la música oriental. Puede que sea más predominante allí, pero lo tenemos en la cultura occidental también—y no sólo en el canto gregoriano. Por ejemplo, solamente un compositor inexperto presentaría todos sus puntos de cadencia separados exactamente cuatro compases uno del otro; un buen músico variará el punto donde caen las cadencias.

Si consideramos cada "respiración" en Scelsi como un viaje desde un solo sonido no-conflictivo (en este movimiento el *Sib*) hacia uno complejo, conflictivo, más áspero, de múltiple sonidos, seguido por un regreso al *Sib* "puro"—(que correspondería a la teoría tradicional de volver a una pura tríada de tónica o cadencia, o a algún otro punto cadencial definido) —entonces este movimiento de apertura es una sola gran respiración.

Si nuestro punto de partida, sin embargo, es un unísono de *Sib* o una "pura octava de *Sib*," y excluimos esas indicaciones de *vibrato*—porque el *vibrato* cambiará la pureza de la afinación—entonces el movimiento llega a ser una estructura de 7 respiraciones: 7 puntos de cadencia. Y visto de esta segunda manera, el "ritmo de respiración" de este movimiento es realmente bastante dramático: las primeras seis respiraciones ocurren en menos de la mitad de la duración del movimiento; la última respiración, toma los restantes compases: del 29 al 65.

Además, cuando llegamos a la conclusión de este movimiento, oímos—en aumentación—un eco de su apertura: de nuevo la resolución a *Sib*, pero ahora extendida sobre más de siete compases, empezando en el compás 59. (Ver ilustración en página siguiente).

A propósito, terminar con el incremento de una idea anterior es una cosa *muy* de la "corriente convencional". Piensen, por ejemplo, en la *Rapsodia en Blue* de Gershwin.

59

Violín

Viola

Violoncello

TAST.

4+

ppp sub.

TAST. g

p

pp

appena ppp

ppp mor.

ppp mor.

ALLA-TAST.

(p)

3

(sempre tast.)

3

3

(ppp)

mor.

© Editions Salabert, Paris 1990

La Contracción y la Expansión

Relacionados con la fenomenología de "grosso y delgado" hay otro par de opuestos: "La contracción y la expansión". Y aquí comenzamos a acercarnos a una idea sobre la cual Scelsi escribió mucho: la idea del sonido como esférico. En el espacio esférico, el movimiento toma dos formas básicas: hacia el centro (contracción) o en movimiento alejándose del centro (expansión). Scelsi organiza su Trío a lo largo de estas ideas. Para explicarlo, tendré que ser por un momento muy técnico.

Dejando de lado el misterioso *Mib* que comienza en el compás 15, la escala completa del primer movimiento es del *La* al *Dob*—con *Sib* en el centro. Cinco alturas contiguas, tomadas de una división de la octava en cuartos de tono (24 sonidos). *Sib* es el "centro": *La* y *La* $\frac{1}{4}$ de tono alto por debajo y *Do* $\frac{3}{4}$ de tono bajo y *Dob* por arriba.

Esta escala tiene una amplitud de solamente una segunda mayor. Es muy estrecha. Pero en términos de la amplitud de registro, es exactamente lo contrario: se ensancha y utiliza dos octavas:⁸ una octava debajo y una

⁸ Todos los demás factores por igual, tales como la dinámica, el timbre, etc – las octavas con percibidas, fenomenológicamente, como el mismo objeto sonoro, sólo que más grueso o delgado. Nos hemos acostumbrado tanto a la concepción de que las octavas son respectivamente "superior" o "inferior" entre ellas, que tendemos a olvidar que la experiencia inmediata de, por ejemplo, tomar un sonido agudo "abajo" por medio de su transposición de octava, no es más que la experiencia de un punto haciéndose cada vez más rotundo, más esférico.

octava arriba de ese centro *Sib*.⁹ De tal modo que encontramos un aspecto de contracción en el plan de Scelsi, y un aspecto expansivo. En contraste, el segundo movimiento se contrae dramáticamente. Su amplitud es de sólo una octava: *Fa#* a *Fa#*. Y excepto un sólo adorno musical que aparece brevemente, un *Do#*, su escala es también más pequeña que la del primer movimiento, bajando de cinco sonidos contiguos a cuatro: *Fa* ¼ de tono alto, *Fa#*, *Sol* ¼ de tono bajo y *Sol*.

El segundo movimiento comienza de la misma forma que el primero: éste había empezado con un *glissando* de ¼ de tono en un solo instrumento para marcar el "centro tonal". ¡Qué cosa tan tradicional, tan convencional! Es casi como lo utilizado en las misas del Renacimiento y de la Edad Media: un "motivo - cabeza" para unificar sus varios movimientos.

© Editions Salabert, Paris 1990

Después de la contracción y la asimetría del segundo movimiento, el tercer movimiento de Scelsi presenta un nuevo drama sónico. Tiene dos centros tonales. El movimiento empieza enfocándose alrededor de *Si*, y

⁹ No quiero implicar que la cuestión del registro sea estática. Por cierto, hay 23 distintos "registros" a través de este movimiento: compases 1: una altura (*Sib* debajo del *Do* central), 1-14: octava superior, 5-17: ambas octavas, 18-19: octava inferior, 19-23: superior, 23-24: ambas, 25: inferior, 26: ambas, 27: inferior y ambas, 28-29: inferior, 29-32: ambas, 33-35: inferior, 36-37: ambas, 37: inferior, 37-43: ambas, 43-45: inferior, 45-51: superior, 51-53: ambas, 53-54: inferior, 55-58: ambas, 58-64: superior, 65: una altura (*Sib* debajo del *Do* central). Si lo vemos de esta manera emerge una forma "ternaria": la sección central (cc. 23-45) no usa el registro puro de la "octava superior".

concluye con un foco en *Re#*. Y ahora podemos comenzar a apreciar el significado que tenía ese calmo –aunque “perturbador”- *Mib* en el primer movimiento. Insinuaba a este importante *Re#* aquí. Aún en un mundo de estabilidad tonal absoluta—y eso es lo que el primer movimiento aparenta ser—el *Mib* insinuó la posibilidad del movimiento tonal, de la modulación: una posibilidad actualizada ahora.

Scelsi es sutil acerca de los opuestos. El tercer movimiento nos da más movimiento en el espacio, ya que tiene modulación. Pero su amplitud de registro es más pequeña que la de los movimientos previos: sólo una séptima menor, de *Re* a *Do*. Así, si el movimiento nos da un sentido de expansión, la amplitud de registro nos da al mismo tiempo un sentido de contracción.

También es sutil el final de Scelsi, porque cuando la amplitud de registro en este movimiento está más contraída –una séptima menor- su escala es mucho más amplia. Tiene 10 sonidos distintos; los movimientos anteriores tenían sólo 5 ó 4.

Otro punto interesante. Observen que el "motivo - cabeza" está todavía aquí (puede verse en el compás 3). Si prestamos atención a la parte del primer violín en los compases 13 y 14, veremos que tienen un esquema diatónico, en la tonalidad de *Si*, lo que constituye un hecho sorprendente que atrae nuestra atención. Scelsi destaca los dos sonidos centrales, *Si* y *Re#*, con un semitono alrededor de cada uno. Es exactamente lo que Beethoven hace en sus últimos cuartetos, y de manera en notable en la *Grosse Fuge*. Scelsi conocía a Beethoven, y se vio influido por él. Y al tener este momento diatónico en medio de ese zumbante universo de sonido microtonal, Scelsi ciertamente dirige nuestra atención a la importancia de *Si* y *Re#* -las dos notas centrales de este movimiento.

El cuarto movimiento tiene seguramente la amplitud de registro más expansiva: apenas un semitono menos de cuatro octavas completas: va mucho más hacia el grave y el agudo que cualquier movimiento previo. Otra vez, pensemos en Beethoven, que frecuentemente reserva sus instrumentos más graves y más agudos para el movimiento final.; la *Quinta* y la *Novena* Sinfonías son un ejemplo de ello: esperamos hasta sus finales para escuchar los flautines y trombones.

En cuanto a la escala del movimiento concluyente, es semejante a la del tercero. Utiliza también 10 sonidos de la escala de 24 cuartos de tono. También modula: en este caso de *Do* a *Reb*. Pero, a diferencia del tercer movimiento, los 10 sonidos no son dispuestos simétricamente—ni alrededor del *Do* ni del *Reb*. Como resultado, este cuarto movimiento es el

más libre de la composición. Es el único que modula y que tiene su escala no dispuesta simétricamente. Y, como notamos, tiene también el registro más amplio. Todo esto implica más libertad.

Y es posible que este viaje hacia la expansión, hacia la diversidad, y hacia la libertad, extendido por cuatro movimientos, fuera exactamente la intención estética fundamental de Scelsi. Una vez más, los paralelos con Beethoven son obvios. Viajes semejantes hacia la libertad subyacen el plan de muchas de sus obras. Por ejemplo, una vez más, en la *Quinta* y la *Novena* Sinfonías

Scelsi, 1944

Para ubicar en perspectiva el *Trio à Cordes* de 1958, el primer trabajo significativo del "segundo período" de Scelsi, quiero referirme a una sección de una pieza que compuso a fines de su primer período —el Cuarteto de Cuerdas N°1, de 1944. Así comienza su tercer movimiento:

The image shows a musical score for the beginning of the third movement of Scelsi's String Quartet No. 1, 1944. The score is for four parts: 1st Violin, 2nd Violin, Viola, and Violoncello. The title is "Scherzo (♩ = 184-192)". The score shows five measures with changing time signatures: 3/16, 4/16, 5/16, 5/16, and 4/16. The 2nd Violin and Viola parts are marked "pp sempre".

© G. Schirmer, Inc., New York 1980

En la superficie, la técnica es muy diferente, pero solamente en la superficie.

En 1944 tanto como en 1958, Scelsi lidiaba con los opuestos que Eli Siegel describía en el "El Centro Estético" —el Cambio y la Igualdad, la Estabilidad y la Inestabilidad, la Unidad y la Variedad.

En enero del 1944, el año de este cuarteto, en un artículo para la revista de Lausanne *Suisse Contemporaine*, Scelsi discurrió acerca de la esencia de la música. Lo que escribió entonces no lo repudió más tarde. De

hecho, este artículo temprano provee una clave para el entendimiento del pensamiento musical de Scelsi a través de las décadas de su carrera. En él, Scelsi argumenta que la esencia de la música es el ritmo—el ritmo concebido como la unión del "tiempo personal y relativo" del artista y el "tiempo absoluto" de la "duración cósmica". Y aunque el artículo es del 1944, esto es exactamente lo que oímos en el Trío de 1958. Su mundo sonoro está en flujo constante -eso es Heráclito-, y mientras tanto, se percibe el sentido del tiempo sin final: lo inmutable -eso es Parménides. Simultáneamente, con gran riqueza de sonidos, oímos también un objeto musical que va más allá de los estragos del tiempo, que supera el flujo y parece casi "sobrepasarlo". Por falta de un mejor vocabulario, llamamos a ese objeto en el primer movimiento, "*Sib*".

En su artículo de 1944, Scelsi implica que la música es una unidad de dinamismo y estática. En la música, dice, el tiempo se siente personal e impersonalmente. La primera manera es dinámica, la segunda "ontológica"—por lo cual, agrega, quiere que nos demos cuenta de que en la música el tiempo se siente también, paradójicamente, como sin fin.

Esta idea es muy cercana a la manera en que Stravinsky escribe acerca del ritmo en su *Poética de la Música*, un libro basado en las conferencias que diera originalmente en 1939 y 1940 en Harvard—en francés. Entre las declaraciones de Stravinsky se encuentra lo siguiente:

“La música que es basada en el tiempo ontológico es dominada generalmente por el principio de la similitud. La música que se adhiere a tiempo psicológico quiere avanzar por el contraste.”¹⁰

Por lo tanto, puede verse qué allegadas son las ideas de Scelsi a las de Stravinsky.

¹⁰ Stravinsky: 1947, pág. 33. En la página 34, Stravinsky indica su sensación de que una “jerarquía de valores” existe, requiriéndole sentir que “la variedad es válida sólo como un medio para obtener similitud”. Muy notablemente, no afirma la idea complementaria, por ejemplo, que “la similitud es válida sólo como un medio para obtener la variedad”. Creo que la mejor música de Stravinsky es en realidad una filosofía más clara que su prosa, porque en su música une, en términos iguales, el tiempo ontológico y el tiempo psicológico: crea una unidad de igualdad y cambio, de la vida experimentada como un flujo incesante, y también como una superior y tranquila unidad.

He comparado a Scelsi con Stravinsky, Gershwin, el canto gregoriano, Johnny Hodges, y Beethoven—y también brevemente con la música coreana. Quizás Scelsi estaría sorprendido con todo esto. Pero lo dudo, ya que era un compositor profundamente filosófico. Pienso que hubiese aprobado el haber sido visto como parte de la corriente convencional, como habiendo encontrado una nueva manera de alcanzar una meta antigua: la de unir opuestos, de describir la verdad sobre la realidad al organizar la semejanza y la diferencia, la estabilidad y el cambio del sonido. Scelsi, como todos nosotros, quiere ser "musical". Y el ser "musical" es todavía algo muy "radical".

* * *

Dr. Edward Green. Realizó estudios de grado en el Oberlin College y de posgrado en la New York University, en la que se doctoró. Ha sido compositor invitado y conferenciante en prestigiosas instituciones como el Festival de Tanglewood, las universidades de Sud-California (Los Angeles), Montreal (Canadá), Ithaca College, Dartmouth y el Instituto Nacional de Jazz (Baltimore). Entre los premios recibidos debe mencionarse el Premio Internacional Zoltan Kodaly, en 1995, y el premio *Music Alive!* de la Liga de Orquestas Sinfónicas de los EE.UU. de América, en 2004.

Ha presentado ponencias y publicado artículos en numerosos eventos académicos y publicaciones de su país, Inglaterra, Dinamarca, Japón y China. Es editor de *The Cambridge Companion to Duke Ellington* (Cambridge University Press).

Desde 1984 es profesor de Composición e Historia del Jazz en la *Mannhattan School of Music* (New York).
