



Publicaciones  
académicas y  
científicas

UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL DE  
CÓRDOBA | UPC

Autora: Flores, Verónica

Documento de conferencia

## Composición, interpretación, obra, grabación: el caso Scelsi

Año: 2018

Flores, V. (2018). Composición, interpretación, obra, grabación: el caso Scelsi. *Investiga+*, 1(1), 242-244. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/294>

UNIVERSIDAD  
PROVINCIAL DE  
CÓRDOBA



REPOSITORIO.UPC  
Repositorio Digital Institucional

Documento disponible para su consulta y descarga en el [Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba](#)



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional](#).

## Composición, interpretación, obra, grabación: el caso Scelsi

*Composition, performance, work, recording: the Scelsi case*

Verónica Flores

Prof. de Artes en Música  
verosax26@hotmail.com

Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

### Resumen

En este artículo de investigación se pretende colocar en tensión a la figura del intérprete, a través del estudio del compositor italiano Giacinto Scelsi. Ampliando lo señalado por Barthes (1986), en *El grano de la voz*, acerca de los inconvenientes de hablar sobre la obra musical o su interpretación, tratando de superar el uso del adjetivo, se advierte que son muchos los aspectos de la música que revisten dificultades en su definición.

En el proceso de producción de Scelsi, la grabación ocupa el primer lugar, en simultáneo con la composición (cuando, en general, la grabación es, junto a la performance en vivo, el corolario del proceso). Más allá de las observaciones de Dreyfuss (2007) sobre el uso de la palabra interpretación (performance) o de las consideraciones de Arbo (2014) de la grabación como documento o como artefacto que funciona estéticamente, se propone pensar en un Scelsi intérprete, alguien que trae a la realidad la concreción de un pensamiento o idea musical.

Giacinto Scelsi, con sus particularidades, constituye un punto de partida para reflexionar en torno a las funciones del intérprete.

¿Es acaso la falta de difusión de sus grabaciones lo que impide que Scelsi sea considerado intérprete? La respuesta a este interrogante nos remite quizás a la pregunta filosófica de si existe un objeto, si no está siendo observado.

**Palabras clave:** scelsi – intérprete – producción – grabación – composición

### Abstract

In this investigation article, we intend to place strain in the figure of the through the study of the Italian composer Giacinto Scelsi. Widening what was pointed by Barthes (1986) in *The Grain Of The Voice* about the inconveniences of speaking about the musical work or its performance trying to overcome the use of the adjective it is understood that there are many aspects of music that show difficulties in its definition.

In Scelsi's production process, the recording occupies the first place, simultaneously with the composition (when, in general, the recording is, along with the live performance, the corollary of the process). Beyond the observations made by Dreyfuss (2007) about the use of the word performance or the considerations made by Arbo (2014) of the recording as a document or as an artifact that functions aesthetically, Scelsi is proposed as a performer, someone that brings to reality a musical thought or idea.

Giacinto Scelsi, with his particularities, constitutes a starting point to reflect on the role of the performer, the composer, the work and the recording. Is it, perhaps, the lack of broadcasting of his recordings what prevents Scelsi to be considered a performer? The answer to this question takes us maybe to the philosophical issue of whether an object exists if it is not being observed.

**Keywords:** scelsi – performer – production – recording – composition

### Introducción

En *El grano de la voz*, Barthes (1986), parafraseando a Benveniste, señala que la lengua es el único sistema semiótico al que le es posible interpretar otro sistema semiótico. Hablando de la crítica musical, sostiene que "...es evidente que la obra (o su ejecución) se traduce exclusivamente por la categoría lingüística más pobre: el adjetivo" (pág. 262).

Muchos aspectos de la música resisten ser definidos, y el monopolio ejercido por el adjetivo torna dificultoso el pensamiento en torno a dichos aspectos. Tanto la interpretación musical y la figura del intérprete no se encuentran fuera de esta problemática.

A través de la figura del compositor Giacinto Scelsi, con su particular vínculo con la música, y a través de una investigación documental, se puede repensar el rol del intérprete, teniendo en cuenta las posibilidades polisémicas de esta figura.

### El caso Scelsi

Giacinto Scelsi, compositor italiano, nacido en 1905, fue un gran autodidacta en el estudio del piano. Fue discípulo de Walther Klein, con quien estudió composición dodecafónica. Su principal inquietud se desarrolló alrededor del sonido y la acústica, siendo uno de los precursores del espectralismo. Más precisamente fueron sus viajes y su contacto con la filosofía oriental los que influenciaron su visión sobre la música:

El sonido en reposo, si se pudiese decir así, es esférico, pero siendo por esencia dinámico, puede tomar cualquier forma, como la de un dodecaedro, un cigarro o una mariposa; en “actividad” es pluridimensional y creativo. Aun siendo de naturaleza cósmica, puede ser “activado” y usado, digamos, también por los hombres (Scelsi, 1993, pág. 31)

Su modo de producción se ajustaba a este pensamiento y concepción del sonido. A través de la improvisación, hacía evidente una revelación: la manifestación una obra que no sería realizable mediante técnicas de composición tradicionales. Su proceso consistía en grabar lo que él mismo tocaba, generalmente en la ondiola y en estado casi meditativo, siendo el resultado una forma completa y acabada. Luego de este registro, un alumno o colaborador de Scelsi (casi siempre Vieri Tosatti)<sup>2</sup> realizaba la transcripción a notación tradicional, apuntando las indicaciones del autor.

Cabe aclarar que la ondiola es

(Un) instrumento monofónico portátil de teclado, versión italiana del Clavoline, inventado por Constant Martin en 1947. Poseía tres octavas de extensión, pero se ampliaba a seis gracias a interruptores que permitían el cambio de octava. Un oscilador, condensadores, un amplificador y una serie de filtros actuaban directamente sobre los armónicos del sonido, permitiendo modificar el timbre. Este instrumento fue adoptado por Scelsi para sus composiciones, en su búsqueda de una música basada en el sonido (Carboni, 2004, pág.12).

Scelsi se apropia de estas ideas musicales que, según sus propios dichos, existen en otro plano, y se transforma en intérprete de esas ideas, inaccesibles para el común de las personas. Luego de su edición en formato partitura, esas ideas musicales eran (y son) reinterpretadas por otros músicos. Es el mismo compositor el que interpreta (no una partitura tradicional) y que también hace sonar un instrumento y graba el resultado. La existencia de las obras de Scelsi, entonces, dependen de su capacidad como intérprete.

Pensando en la concepción más común acerca de la tarea del compositor, como alguien que crea una obra (con mayor o menor autoedición, como en los casos opuestos de Mozart y Beethoven) y produce una partitura (sean manuscritas o digitales) o una obra grabada (como en la música electroacústica), podemos preguntarnos acerca de Scelsi y las diferentes etapas de construcción de su obra.

En el caso ya mencionado de la música electroacústica o concreta “la obra comienza a existir a través del registro” (Arbo, 2014, pág. 181). Con Scelsi, la obra comienza a existir en el mismo momento de su composición/interpretación/performance/grabación. Sin embargo, finalizada la sesión, la grabación no constituye la obra en sí misma, ya que Scelsi no se inscribe dentro de los compositores de música electroacústica.

Arbo afirma que hay dos maneras de entender el registro musical, una referida al testimonio, es decir, el fruto es un documento, y la segunda, como un fonomontaje, la resultante del ensamblaje de fragmentos de una realidad sonora. Queda claro, entonces, que las cintas del compositor pertenecen a la categoría del testimonio, del documento. Es probablemente el orden en que van aconteciendo los momentos de la composición lo que nos hace dudar en cuanto a la definición y expresión formal de cada uno de esos momentos en el proceso utilizado por Scelsi.

Muchos músicos intérpretes trabajaron estrechamente con Scelsi, como la cellista Frances-Marie Uitti, el cuarteto de cuerdas Arditti y la cantante Michiko Hirayama, y estas asociaciones produjeron interpretaciones (o reinterpretaciones) de sus obras, investigaciones sonoras (como los artefactos creados en colaboración con Uitti para cambiar el timbre del violoncello) y la composición de obras específicas para esos intérpretes.

Sin embargo, en la manera de componer de Scelsi, y en el resultado que era su propia grabación, según el testimonio citado anteriormente, podemos escuchar obras acabadas. Es decir, un “artefacto que funciona estéticamente” (Arbo, 2014, pág. 180) y se identifican con una intención artística.

Si bien existe un proyecto para recuperar, restaurar y digitalizar las grabaciones de Scelsi, muchas de ellas se han perdido, o fueron regaladas por el mismo compositor a algunos de sus colaboradores. A través de ese proyecto, en el que Frances-Marie Uitti jugó un papel clave, se logró clasificar el hallazgo de unas 300 cintas con obras inéditas, que se suman a las otras de las obras ya conocidas. Sin embargo, estas grabaciones no se encuentran aún disponibles para el público en general. Es probable que la falta de difusión masiva de las grabaciones de Scelsi (al menos, todo lo masivo que puede ser la difusión de este tipo de música) sea lo que defina su status de testimonio, y a él mismo como compositor y no como intérprete.

Arbo (2014) sostiene que, para que una grabación documental sea considerada obra de performance, se hace necesaria la existencia de dos condiciones: un registro de la performance y el acuerdo del músico que reconozca el registro como versión final para la publicación. En el proyecto de preservación de las grabaciones del músico italiano, una de las categorías de clasificación fue la de señalar cuales podían tener la calidad para ser editadas en CD en el futuro. Hoy en día, sin embargo, no se puede acceder a ninguna de estas grabaciones. Puede ser que, en un futuro, cuando la edición prometida de esos CD vea la luz, podamos pensar más claramente en las creaciones de Scelsi como registro de performance, y en Scelsi mismo como un intérprete.

<sup>2</sup> Vieri Tosatti, compositor, fue quien realizó las transcripciones a notación tradicional de las composiciones de Scelsi, y a la muerte de éste, publicó un artículo llamado Giacinto Scelsi C'Est Moi, diciendo no solamente que el propio Tosatti era el autor de las obras de Scelsi, sino que también eran una basura. Semejante revelación causó que la figura de Scelsi fuese considerada un fraude, y descartada por muchos pensadores europeos (Ross, 2015).

Siguiendo la idea de Barthes (1986) sobre la dificultad del lenguaje para delimitar o para referirse a cuestiones musicales, Dreyfuss, en su investigación sobre el uso de algunos términos, indica que la palabra interpretación (utilizada en la actualidad hasta para designar la performance de obras del pasado, en cuya época la palabra interpretación aún no era utilizada para tal fin) es empleada para “elevar el acto de hacer música, dotarlo de alto valor, aún filosófico” (Dreyfuss, 2007, pág. 253).

El término interpretación comenzó a utilizarse en música alrededor de 1840, cuando se inaugura el pensamiento de considerar la composición (en forma de partitura) como un texto, de vaguedad e importancia tales que se hiciera necesaria una lectura o traducción de las intenciones del autor.

En el caso Scelsi, la fuente de sus composiciones (según su propia filosofía) es inaccesible. A esta dimensión solo se puede acceder a través de la meditación, y el producto de esa comunicación se manifiesta a través de la creación musical (recordemos que, para él, el sonido es inmutable, y que la música es la exteriorización temporal y espacial de ese sonido inmóvil).

Es decir, el compositor es intérprete de un algo metafísico, que no es comúnmente inteligible y que necesita de un mediador para manifestarse. Scelsi se consideraba a sí mismo sólo un canal de comunicación. Reusaba tomarse fotografías y sus apariciones públicas eran muy restringidas, en pos de enfocar la atención sobre su obra y no sobre su persona. Esta idea se asemeja al pensamiento de muchos músicos intérpretes que consideran que tienen que deshacerse de su propia existencia para canalizar las intenciones de un compositor. “También ayuda a esas fantasías cuando el compositor fantasma está muerto y enterrado” (Dreyfuss, 2007, pág. 265).

Scelsi cambia entonces al intérprete médium por el compositor médium. Por alguna razón, celebramos a dicho intérprete, mientras que Scelsi nos parece descabellado.

¿Qué es entonces lo que hacen los intérpretes? En un nivel, la respuesta a esta pregunta es obvia: producen realizaciones físicas de ideas musicales, independientemente de que dichas “ideas” hayan sido registradas por escrito, transmitidas oralmente (como en las culturas analfabetas) o inventadas en el momento (como en la improvisación libre) (Clarke, 2002, pág. 86)

Según Clarke, entonces, claramente Scelsi podría ser considerado un intérprete. De todas maneras, suponemos que esta discusión sobre el Scelsi intérprete se encuentra con la misma dificultad que cuando tratamos de considerar sus grabaciones como obras de performance: la falta de difusión de sus cintas y del momento de la escucha.

## Conclusión

Dice Arbo (2014) que un registro constituye una prueba de que cierto evento, ya sea la performance, la interpretación o la improvisación ha tenido lugar en un momento determinado. No podemos negar, entonces, frente a la evidencia de las grabaciones que Scelsi realizó en soporte analógico, que algún evento ha tenido lugar. Con su particular manera de acceder al fenómeno musical, cada eslabón de su forma de trabajo genera múltiples sentidos. En la etapa en la que él interpreta realidades inaccesibles y produce una grabación, falta el momento de la recepción.

Scelsi brinda una oportunidad para la reflexión, y la forma en que la difusión de sus cintas al público puede cambiar el status de una simple herramienta de composición (sus cintas-documento) a obra de performance, y pasar del Scelsi compositor al Scelsi intérprete (más allá de las implicaciones históricas del uso del término) resulta quizás, en una variante de la pregunta filosófica ¿existe un objeto si no está siendo observado?

## Referencias bibliográficas

- Arbo, A. (2014). Qu'est-ce qu'un enregistrement musical (ement)véridique? En Frangne, P-H y Lacombe, H. ed. *Musique et enregistrement*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Barthes, R. (1986) *El "grano" de la voz, en Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Carboni, F. (2004) *Abitare il suono: Giacinto Scelsi e l'ondiola. i suoni, le onde...* (13) pág. 12.
- Clarke, E., Davidson, J., Dunsby, J., Goodman, E., Hill, P., Johnson, P. & Lawson, P. (2002). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza.
- Dreyfus, L. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory – Tijdschrift voor Muziektheorie* 12:3, págs. 253-272.
- Ross, A. Giacinto Scelsi “The Messenger”. *The New Yorker*. Recuperado de [http://www.therestisnoise.com/2005/11/giacinto\\_scelsi.html](http://www.therestisnoise.com/2005/11/giacinto_scelsi.html)
- Scelsi, G. (1993). *La forza cósmica del suono. i suoni, le onde...* (4) pág. 31.