

CONEXIONES ENTRE LOS PRINCIPIOS DEL ESPECTRALISMO Y LA ESPIRITUALIDAD ORIENTAL A TRAVÉS DE LA FIGURA DE GIACINTO SCELSI

CONNECTIONS BETWEEN THE PRINCIPLES OF SPECTRALISM AND EASTERN SPIRITUALITY THROUGH THE FIGURE OF GIACINTO SCELSI

[Agustín Maestre Ordóñez](#)

Graduado en Composición y Dirección de Coro por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla. Actualmente, estudiante del Máster en Composición en Royal Conservatoire Antwerp

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XX encontramos un interés creciente por viajar hacia el interior del sonido, un giro a nivel técnico y estético que cuenta como seguidores más fieles con los compositores representantes del espectralismo. Se considera a Giacinto Scelsi como uno de los antecedentes de este cambio de paradigma. Frustrado artísticamente ante la imposibilidad de conducir su sensibilidad creativa desde los fundamentos del serialismo, encuentra en la meditación y en la espiritualidad hindú una nueva forma de acercarse al sonido. Las conexiones entre la actitud espectral y la metafísica oriental subyacen tanto en la obra de Scelsi como en la de otros compositores que encontraron una importante fuente de inspiración en las ideas del compositor italiano, evidenciándose la profundidad tanto filosófica como poética de su trabajo con el sonido y el tiempo.

Palabras claves: Scelsi, espiritualidad, espectralismo, Oriente, sonido, composición.

ABSTRACT

During the second half of the 20th century, there was a growing interest in delving into the inner nature of sound, a technical and aesthetic shift most faithfully embraced by composers associated with spectralism. Giacinto Scelsi is regarded as a key precursor to this paradigm shift. Artistically frustrated by the limitations of serialism in channeling his creative sensitivity, he found in meditation and Hindu spirituality a new approach to sound. The connections between the spectral attitude and Eastern metaphysics are present not only in Scelsi’s work but also in that of other composers who drew significant inspiration from his ideas, revealing the profound philosophical and poetic dimensions of his exploration of sound and time.

Keywords: Scelsi, spirituality, spectralism, East, sound, composition.

INTRODUCCIÓN

Desde la segunda mitad del siglo XIX y durante todo el siglo XX encontramos “una relación significativa entre el arte moderno y formas esotéricas de espiritualidad”. Este tipo de acercamientos, muy marginados en la cultura occidental, llegan a convertirse en “experiencias fascinantes” y a ocupar un papel importante en la creatividad artística de algunas figuras importantes del pasado siglo.¹ En este sentido, traemos a colación la figura de Giacinto Scelsi, compositor italiano que, tras internar en diversas ocasiones en hospitales psiquiátricos por trastornos nerviosos, desarrolla una nueva sensibilidad que dará luz a una novedosa forma de expresión musical. Su interés por viajar hacia el interior del sonido y su forma de entender la música involucran aspectos íntimamente vinculados a las experiencias y pensamientos que resultaron en torno a dicha crisis vital.

El pensamiento y obra de Scelsi, que desde su vuelta a la composición en 1952 comenzarán a estar cargados de rasgos y concepciones orientales, influyeron notablemente en los compositores del grupo L’Itinérarie, que establecieron contactos con él en Villa Médicis, Roma. En este grupo se encuentran Gérard Grisey, Michäel Levinas y Tristan Murail, quien dedica a Scelsi *L’Esprit des dunes*. El propósito principal y general de este estudio es aclarar en qué medida el acercamiento de Scelsi a las prácticas orientales y su preocupación por la metafísica del sonido deja resonancias en su obra, así como en la de algunos compositores espectralistas que le conocieron y que encontrarán importantes puntos de contacto entre dicha actitud ante el sonido y su propio posicionamiento estético.

Determinados acontecimientos biográficos relevantes, en especial aquellos que suponen una toma de contacto de Scelsi con el esoterismo y las prácticas espirituales, nos permiten entender la similitud entre algunos textos del compositor italiano y los de otros autores que con anterioridad trataron la metafísica del sonido en la espiritualidad oriental, la cual, como veremos, cuenta con una cosmogonía y cosmología propias. A través del pensamiento contenido en dichos textos, así como de su aplicación a la propia obra musical de Scelsi, es posible establecer paralelismos entre el *yoga del sonido* y la *postura espectral*. Pero también a través del modo en el que el imaginario del compositor acerca de lo oriental sintoniza con esa carga poética que, como quedará expuesto, está latente en el pensamiento musical del espectralismo.

¹ Pasi, 2014: 43

Tomando como punto de partida la conexión existente entre el pensamiento musical y el proceso creativo, presentamos la figura de Giacinto Scelsi como un músico-poeta cuya pasión por la espiritualidad hindú impacta significativamente en la postura de aquellos compositores que durante la década de los años 70 del pasado siglo buscaban nuevos caminos adentrándose en el interior de los sonidos. Es probable que todo ello nos lleve a matizar nuestra concepción del espectralismo, cuyas implicaciones estéticas van más allá del análisis espectral, de la aplicación de un método de inspiración científica. Si atendemos a la raíz, el espectralismo quedaría expuesto más bien como una actitud ante el sonido y el tiempo, la búsqueda de una vivencia musical más genuina.

GIACINTO SCELSI: CRISIS VITAL Y GÉNESIS DE UNA METAFÍSICA DEL INTERIOR DEL SONIDO

Inmerso en un ambiente polémico protagonizado por el nacionalismo italiano, Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Roma, 1988), conde Ayala Valva, se convierte de forma precoz en una figura excéntrica. Según Luciano Martiris, uno de sus colaboradores, el compositor romano frecuentaba los prestigiosos salones aristocráticos anunciando su vinculación con el Tíbet y sus creencias basadas en la reencarnación. Durante muchos años fue considerado un rico aficionado por su formación musical tan poco regular y de la mano de profesores de poca distinción.

“Les Italiens ne sont que de fichus matérialistes, je ne vis, moi, que pour la transcendance”² [Los italianos son malditos materialistas, yo no vivo más que para la trascendencia]³. Con esta afirmación, Scelsi pretende distinguirse completamente, no solo del resto de compositores de su tiempo, sino también de sus propios compatriotas. Para Harry Halbreich, según recoge Assayag, se trata de una declaración de rechazo rotundo a las técnicas estructuralistas que dominaban la música en Europa tras la Segunda Guerra Mundial.

En torno a 1948, coincidiendo con la composición de *La nascita del verbo*, Scelsi sufre un colapso mental que le lleva a interrumpir su trabajo durante cuatro años. Como refiere Reish, la causa de esta crisis se atribuye a una gran frustración artística ante la incapacidad por encontrar un lenguaje propio dentro del panorama musical europeo.⁴ El compositor italiano entiende la causa de su enfermedad como una consecuencia lógica de haber estudiado dodecafonismo: “J'ai même été à Vienne étudier la dodécaphonie [...] et puis je suis devenu

² Assayag, 2018: 26

³ Traducción propia

⁴ Reish, 2006

malade. Bien sûr... C'est la conséquence normale⁵. [Estuve en Viena estudiando dodecafónia [...] y luego enfermé. Por supuesto... esta es la consecuencia normal]⁶.

El aristócrata abandona los convencionalismos musicales y se centra en lo misterioso y espiritual, entendiendo la música como algo inmanente que el compositor debe revelar. Así, al hastío provocado por aquellos ensayos elaborados desde el dodecafónismo schoenbergiano, le sigue la inquietud por desarrollar una temporalidad más dilatada, una reflexión de la música basada en la meditación y una consideración del sonido como realidad meta-empírica, como una manifestación de lo sagrado.

Scelsi reconoce que “le interesa el dodecafónismo en la medida en la que aísla la nota de todo contexto tonal”. Sin embargo, rechaza toda concepción de la música basada en el movimiento constante y en la relación entre una nota y otra. La tradición occidental sostiene su práctica en “arquitecturas de sonido”, a partir de “intervalos cuyos espacios están vacíos y cuyas notas individuales han perdido su poder”. Scelsi entiende la música desde un punto de vista energético: los sonidos están vivos, son la causa de toda emoción y existencia, la esencia metafísica del universo.⁷

Esta actitud ante el sonido se va poco a poco gestando en Scelsi gracias al encuentro con diferentes personalidades y autores de la época que, a través de las ideas contenidas en sus textos, irán alimentando sus inquietudes y configurando su propio pensamiento musical, cuyo giro se manifestará de manera evidente en sus obras tras los años de rehabilitación y su vuelta a la composición en 1952. Sus textos poéticos atestiguan su tendencia a un pensamiento místico en torno al sonido⁸.

Egon Koehler, el segundo maestro de Scelsi, estudió y se dedicó simultáneamente a la música y a la medicina. Koehler le transmitió su admiración por Scriabin, no solo por su música, sino también por su visión del mundo.⁹ En Scriabin están presentes las ideas de música cósmica, el acorde de seis sonidos para reflejar la armonía de los mundos y una gran importancia al fenómeno de la vibración. La resonancia oriental de estas ideas se evidencia con su adhesión a la Sociedad de Teosofía en 1875.

⁵ Assayag, 2018: 39

⁶ Traducción propia

⁷ Assayag, 2018: 64. Reish, 2006: 153-154

⁸ Para profundizar más a este respecto, véase: Scelsi (2009). *Il sogno 101*. En: S. Kanach, ed. Arles: Actes Sud; en concreto “Il ritorno”, la segunda parte del tomo.

⁹ Scelsi, 2009: 29

Tanto Koehler como Scriabin leyeron a Rudolf Steiner, figura clave para entender el pensamiento musical de Scelsi. Steiner, después de romper con la Sociedad de Teosofía, fundó en 1912 la Sociedad de Antroposofía. En su obra *The Inner Nature of Music*, especula acerca de la secreta riqueza contenida en una única nota. Steiner no representa un eslabón aislado, sino conectado a toda una tradición que perpetúa la reflexión en torno a una espiritualidad alternativa¹⁰, la primitiva necesidad del ser humano de ir más allá de lo puramente físico, de acercarnos a lo sobrenatural, a lo que nos trasciende; más aún si cabe en un siglo marcado por el caos y las devastadoras consecuencias de una racionalidad preeminenteamente técnica.

La Sociedad Antroposófica de Italia pretendía promover el estudio del saber a unos niveles de comprensión mucho más elevados, considerando también la percepción de la realidad espiritual del mundo, de la imaginación, inspiración e intuición. Como contribución a este proyecto, Steiner recogió sus escritos sobre el sonido y la música en una obra titulada *L'essence de la musique. L'experience du son*. En estos textos aparecen, entre otras cuestiones, la importancia de encontrar una música espiritual, que se acercaría a esa música de las esferas de los filósofos pitagóricos. Según Assayag (2018), Steiner nombra a Debussy como uno de los primeros compositores en darle la importancia necesaria al fenómeno sonoro en sí mismo, dejando a un lado la primacía casi absoluta de la forma dentro de la composición. Claude Debussy, figura cercana a Scelsi gracias a la admiración que su primer maestro le profesaba, propone en una correspondencia a Ernest Chausson “la fundación de una Sociedad de Esoterismo Musical”.¹¹

La presencia en la biblioteca personal de Scelsi de obras esotéricas y de teosofía moderna¹² demuestra su acercamiento a estas tendencias. Dos de las obras que más influyó en su pensamiento son *The Rebirth of hindu Music*, de Dane Rudhyar, y *Music: Its Secrets*

¹⁰ Pese a no ser el objeto de nuestro estudio profundizar en esta cuestión, cabe señalar que Steiner fue alumno de Goethe, naturalista alemán que formó parte del movimiento *Sturm und Drang* dentro del Clasicismo de Weimar. Estaba especialmente interesado en las ciencias y era un gran defensor de la investigación cualitativa, en oposición a los métodos empírico-analíticos. Comprendía la ciencia como una experiencia viva de los fenómenos, a diferencia de la concepción newtoniana imperante, que se basa en aislar, esquematizar y sistematizar, ofreciendo lo que para él era una concepción reduccionista de la realidad y totalmente desconectada de la vivencia y, por tanto, de los sujetos. Es posible encontrar en los textos de Steiner esta actitud goetheana ante la realidad.

¹¹ Goldman, 1991:130

Este interés por lo esotérico está presente también en otras disciplinas. En el caso de la pintura, encontramos a Kandinsky, que, mediante la sinestesia y la meditación, buscó transmitir en sus obras el conocimiento espiritual del mundo.

¹² La página web de la Fundación Isabella Scelsi cuenta con el catálogo del patrimonio bibliotecario de la familia Scelsi, en la que abundan obras sobre filosofía oriental a las que el compositor tuvo acceso. Consultado en <http://www.scelsi.it/en/the-library/> (última consulta: 29/03/2025).

Influence throughout the Ages, de Cyril Scott¹³. Rudhyar, que emplea los conceptos “pleroma of sound” y “living tones” para referirse a las notas musicales, encuentra en el seno del pensamiento musical occidental la semilla de su propia crisis: se trata de una tradición basada en las relaciones externas entre unas notas y otras que olvida el poder interno de cada uno de los sonidos.

“Western classical music has given practically all of its attention to the frame work of music, what it calls musical form. It has forgotten to study the laws of Sonal [sic] Energy, to intuit music in terms of actual sound-entities, in terms of energy which is life. It has thus evolved mostly splendid abstract frames in which no painting is to be seen. Therefore, the Oriental musicians often say that our music is a music of holes. Our notes are edges of intervals, of empty abysses. The melodies jump from edge to edge. It neither flies nor glides. It has hardly any contact with the living earth. It is a music of mummies, of preserved and stuffed animals which look alive enough perhaps, yet are dead, and motionless. The inner space is empty. “¹⁴

Como poco a poco irá asumiendo Scelsi, un único sonido es capaz de envolvernos hasta hacernos formar parte de él. En un solo sonido están contenidos todos los demás, constituyendo un rico microcosmos. Scelsi, en *Son et musique*, recapitula las ideas ya contenidas en *The New Sense of Space*¹⁵. El siguiente texto, por su similitud con el fragmento anterior de Rudhyar, evidencia la influencia que el autor estadounidense tuvo sobre el compositor.

“I will only that in general, western classical music has devoted practically all of its attention to the musical framework, which it calls the musical form. It has neglected to study the laws of sonorous energy, to think of music in terms of energy, which is life. Thus, it has produced thousands of magnificent frameworks which are often rather empty, for they are only the results of a constructive imagination, which is very different from the creative imagination. The melodies themselves move from sound to sound, but the intervals are empty abysses, for the notes lack sonic energy. The inner space is empty. “¹⁶

En estos mismos escritos, Scelsi emplea el término *anahata* en referencia al *Nada-Brahman*¹⁷, concepción del sonido que aparece en los textos védicos y en las Upanishads con connotaciones cosmológicas y cosmogónicas.

¹³ Cyril Scott (1879-1970) fue un compositor británico que destacó por sus obras para piano y sus tratados sobre armonía. Guarda muchas características en común con Scelsi en cuanto al gusto por la improvisación, el interés por la espiritualidad de la India y su conexión con la armonía de las esferas.

¹⁴ Rudhyar, 2005: 27

¹⁵ Rudhyar, 1930: 26-27.

¹⁶ Scelsi, 1981: 5

¹⁷ Si bien Scelsi no llega a emplear este término, la forma en la que desarrolla la dimensión cósmica del sonido atestigua la influencia directa de los textos de Rudhyar y de los propios textos de la literatura hindú.

Una de las figuras más decisivas para el desarrollo de Scelsi fue el neuropsiquiatra Roberto Assagioli¹⁸, quien fue alumno de Freud y figura fundamental en la divulgación del psicoanálisis en Italia durante la primera mitad del siglo XX. Junto con el poeta Giacomo Prampolini, organizaba reuniones en su propia casa para poner en práctica terapias mentales basadas en la autosugestión y las nuevas espiritualidades. Fue la asistencia a una de estas sesiones lo que le llevó a Scelsi a conocer al hindú Surendranath Dasgupta y a iniciarse en la práctica del yoga, que llegó a convertirse para el compositor en la compilación de “la ciencia y los conocimientos más importantes”¹⁹. Assagioli, que también leyó a Rudhyar y a otras personalidades importantes a este respecto, como Emile Come, Helena Blavatsky y Abraham Maslow, trataba la técnica de la respiración de la sabiduría de la India y los masajes magnéticos como la base para mantener la atención en una total relajación²⁰. En su contacto con las derivas del psicoanálisis, Scelsi también conoció al escritor francés Pierre Jean Jouye, unos de los traductores más importantes de Freud. También asistió a sesiones sobre cromoterapia y tuvo contacto con diversas formas de medicina alternativa interesadas por las conexiones entre cuerpo, música y espiritualidad.²¹

Otra influencia decisiva para Scelsi, tanto a nivel musical como filosófico, fue su maestro Walter Wilhelm Klein, quien fuera alumno de Arnold Schönberg. Klein, muy vinculado a la Sociedad Teosófica, defiende la tesis de un arte cósmico. En su obra *Invocation*, toma el texto de la *Katha-Upanishad*, en el que se encuentran las premisas de las que derivarán los textos del *Yoga*. También compone *The Barber's song* y *Vedic Hymn*, ambas obras dedicadas a la Sociedad Vedanta de California del Norte.

Klein le hace llegar a Scelsi una invitación del Seminario Teológico de San Francisco, que esperaba que este pudiera ofrecerles unas conferencias, hecho que no llegó a tener lugar por las dificultades que la situación política planteaba. La relación entre Klein y Scelsi se volvió muy estrecha, hasta tal punto que Klein compone un canto dedicado a la compañera del compositor italiano e incluso le pide ayuda el 12 de marzo de 1938 para escapar del país por su origen judío.

¹⁸ Psiquiatra y pensador italiano miembro de la Sociedad Teosófica Romana. Trabajó junto con otros orientalistas como Gisueppe Turci. Se preocupa especialmente por la reconciliación entre Oriente y Occidente como camino necesario para la curación social e interior.

¹⁹ Scelsi, 2009: 56-57

²⁰ Esta imbricación entre las prácticas espirituales y el psicoanálisis como proceso de búsqueda interior será llamado *psicosíntesis*, concepto que Assagioli desarrollará en su obra *Psicosíntesis: Ser Transpersonal. El Nacimiento de nuestro Ser Real*.

²¹ Assayag, 2018: 77

El encuentro con todas estas personalidades, vinculadas al estudio de la espiritualidad y su relación con el sonido, así como el acercamiento al surrealismo y a la poesía simbolista, sobre todo durante su estancia en Francia, configuraron un rico y complejo universo que inspirará el rumbo estético tomado por el compositor. No podemos dejar de mencionar a este respecto la multitud de viajes realizados por Scelsi, experiencias vitales que recuerdan a las narradas por los escritores franceses del anterior siglo y que lo llevarán a tomar una manera de vivir mucho más alejada de la vida mundana.

En 1929, viaja al Cairo y conoce a Haidar Chenassi Fazil, poeta egipcio muy interesado por las religiones. Scelsi queda fascinado por los monasterios coptos, los hábitos del monacato y, sobre todo, por el silencio del desierto. Además, Fazil era un gran traductor al francés y exégeta del Corán. Scelsi encuentra conexiones entre el sufismo musulmán y el *Mantra-Yoga*. Tal y como documenta Assayag (2018), sus viajes continuaron hacia Palestina, donde visitó Galilea y el Santo Sepulcro, experiencia que interpreta desde un punto de vista poético como un viaje iniciático. El viaje sigue por Siria, Turquía y Grecia. Por supuesto, también viajó en varias ocasiones a la India y Nepal. La inquietud de la que se impregna por las diferentes espiritualidades y la intensidad con la que vive esta multiculturalidad, así como su tendencia a crear conexiones más elevadas entre todas sus vivencias, eclosionan en un imaginario ecléctico y de profunda implicación personal sobre el que cultivará sus obras posteriores.

Durante sus años de mayor inestabilidad mental, Suiza se convirtió en un refugio. En concreto, frecuentaba el Monte Verità, lugar al que acudía para practicar la meditación. No podemos pasar por alto la riqueza del ambiente cultural e intelectual vinculado con Monte Verità. Situado en el Tesino suizo, en el Lago Maggiore, este espacio congregó a multitud de personalidades que, ante los desastres desencadenados por el progreso, apostaban por un retorno a la naturaleza y a espiritualidades alternativas. Se trata de todo un movimiento contracultural en el que convivió esoterismo, naturismo, vegetarianismo, dadaísmo y anarquía y del que formaron parte nombres como Hugo Ball, Emmy Hennings o Herman Hesse.²²

Resulta bastante interesante constatar que el acercamiento a las prácticas orientales no se limita a un pequeño grupo ni a casos aislados, sino que representa una tendencia durante el pasado siglo, no solo en el ámbito artístico. El filósofo francés René Guenon, en *La crisis del mundo moderno*, sostiene que el acercamiento a Oriente representa una necesidad del individuo occidental ante la crisis que atraviesa debido al exceso de materialización, a la creencia ciega

²² Voswinckel, 2017

en el progreso indefinido y al olvido de una tradición espiritual nacida a partir de una sabiduría común.²³ La preocupación por esta sintomatología occidental sobre la que Guénon teoriza está presente en muchos autores y artistas de entre la segunda mitad del siglo XIX y durante todo el siglo XX.

Si bien la obra de Guénon no entra, que sepamos, en contacto con Scelsi, otorga una explicación teórica acerca de las causas que pudieron llevarle a él, así como a tantas figuras importantes del mundo intelectual a lo largo de estas décadas, a interesarse por las prácticas orientales y a buscar en ellas el antídoto para el absurdo y la falta de sentido a la que vieron sometidas sus disciplinas.

DEL IMAGINARIO A LA CREACIÓN MUSICAL

Antes de continuar, es importante aclarar que Scelsi no destacó por emplear instrumentos propios de la cultura de la India. No podemos considerar que la recuperación de cierto tipo de sonoridades o el exotismo estuvieran entre sus intereses creativos. Su pretensión iba dirigida a redefinir los cimientos constructivos y comprensivos de la composición, acercando a la música occidental aquellas nociones orientales que creía necesarias para el desarrollo de un posicionamiento estético realmente personal.

En la tradición hindú, existe una distinción entre los sonidos externos (vibraciones físicas) y el sonido espiritual, que no es audible para el oído y que está vinculado al misterio del silencio. Este sonido primigenio solo puede ser escuchado desde el interior por los yoguis cuando alcanzan las fases finales de su proceso meditativo, momento en el que desaparece todo el ruido exterior y se llega a la percepción de lo inaudible.²⁴

Esta inquietud por la meditación y las prácticas propias de la espiritualidad hindú pudiera parecer demasiado abstracta como para guardar algún tipo de vínculo con la obra musical. Sin embargo, la música de Scelsi se deja atravesar por esta inspiración, no solo por la simbología contenida en muchos de sus títulos, sino también por el tratamiento de los distintos parámetros del sonido. La consideración de la vida contenida en ellos supone el punto de partida en su composición. Todas las influencias de las ideas musicales de la India juegan un papel

²³ Guenon, 1995; 2022

²⁴ Carbó, 2020a

crucial en su música especialmente a partir de 1952, año en el que retoma la composición tras atravesar una importante crisis psicológica²⁵.

En la época en la que recibía terapias, Scelsi tomó la costumbre de sentarse al piano y repetir innumerables veces la misma nota. Restos de esa especie de ostinato cósmico sobre una misma nota que tanto le había empleado durante sus años de sanación aparece de manera recurrente en obras como *Bot-Ba* (1952), Suite para piano nº 8 que forma parte de la gran producción para este instrumento que llevó a cabo a su vuelta a la composición. Cabe pensar que, incluso cuando Scelsi emplea acordes, lo hace pensando en un único bloque sonoro. La constante repetición provoca en la escucha la ilusión de una única entidad. Llegamos incluso a olvidarnos de que se trata de un acorde formado por varios sonidos. También es recurrente en esta obra la repetición de una o dos notas, ejecutadas por la mano izquierda, mientras la derecha ataca acordes que hace fluctuar sutilmente la percepción de dicha repetición.

Tanto esta como otras piezas para piano abarcan técnicas pianísticas muy diversas que pudieran encontrar multitud de referencias a lo largo de la tradición de la literatura para el instrumento. Sin embargo, lo más propiamente scelsiano de estas obras es la importancia que en ellas tuvo el ejercicio de la improvisación, capaz de reflejar en la música gestos inconscientes.²⁶

Sin duda, una de las piezas más destacadas de la música para piano de Scelsi es *Quatre Illustrazioni* (1953). Se trata de la primera obra con referencias explícitas a la mística hindú. Cada uno de los cuatro movimientos refleja una forma diferente de Vishnu: “Sesha” para el primero, “Varaha” para el scherzo, “Rama” para el tercero y “Krishna” para el último, de gran carácter meditativo. A nivel formal, responde a una forma sonata inspirada en procesos tradicionales. Sin embargo, Scelsi introduce rasgos propios de su estilo maduro, como lo es el desarrollo rítmico a partir de la repetición de notas y acordes en evolución. Esta obra inaugura toda una serie de composiciones inspiradas en el sonido entendido como *Nada-Brahma*, como sustento cósmico del mundo.

²⁵ Resulta complejo trazar al completo la red de circunstancias que propiciaron dicha crisis. Sabemos que en los últimos años de la década de los 40, coincidiendo con la composición de *La Nascita del Verbo*, su frustración artística fue en aumento y la relación con su esposa se deterioró, pero no descartamos que hubieran más factores en juego.

²⁶ Se intuye aquí una posible conexión con la escritura automática de André Breton. Dicho punto de contacto reforzaría la idea de que tanto psicoanálisis como surrealismo influyeron notablemente en el modo en el que el compositor italiano concebía el proceso creativo.

También de 1953 data el ciclo para piano *Cinque Incantesimi*, que ejemplifica un gran número de recursos propios de su estilo pianístico. Es casi una constante en gran parte de la obra el uso de ostinatos. Un mismo acorde se repite a través de una evolución del parámetro rítmico, creando aceleraciones y desaceleraciones y, por tanto, dinamismo dentro de la reiteración. Casi nunca se trata de una repetición literal, algún elemento suele ser alterado, y es la sutileza de dicha variación lo que genera la duda perceptiva de si lo que acontece en este preciso momento no lo hemos escuchado ya antes. Esta estrategia aparece en gran parte de su producción pianística: las notas añadidas o modificadas que generan diferencias, así como las alteraciones rítmicas, son lo suficientemente sutiles como para no ser identificadas como novedad, pero lo suficientemente audibles como para genera una ligera fluctuación de lo presentado anteriormente. La reiteración de gestos similares con variaciones irregulares confiere cierta apariencia de aleatoriedad y vuelve a conectar con la importancia conferida a la improvisación como práctica y experiencia fundamental para la composición, como huella de una especie de instinto primario que no debe faltar en la música. Además, contribuyen a una constante dilatación y contracción de la percepción temporal.

La idea de una música compuesta en torno a una sola nota ya empieza a gestarse y ponerse en práctica en su escritura para piano de estos años. Precisamente en *5 Incantesimi* encontramos pasajes que ilustran claramente el uso de repeticiones de una nota cuyo nivel de disonancia va progresivamente intensificándose mediante clústers o superposición de acordes de mayor densidad. La riqueza de un sonido se debe a la multitud de sonoridades contenidas en él, y Scelsi lo pone en práctica creando todo un universo sonoro en torno a una nota²⁷, sonido que funciona como origen y centro del resto de eventos circundantes. Este sonido funciona como causa y motor, una entidad omnipresente.

En la Suite nº10, Scelsi vuelve a ensayar, dentro de las posibilidades que ofrece la técnica pianística, la idea de fluctuación en torno a una nota sin que esta llegue a perder su identidad. Esta nota llega en ocasiones a desaparecer para dar paso a otra cercana, aunque a nivel perceptivo se crea la ilusión de que el mismo sonido permanece. Al comienzo de esta obra, Scelsi procede a la encadenación de gestos de perfil quebrado y con apariencia aleatoria que acaban reposando sobre una misma nota, generando movimiento, pero siempre bajo una sensación de estatismo. Los diseños nunca son repeticiones idénticas, conteniendo cada vez un número diferente de notas. Este recurso conecta con la repetición de una nota que va ganando

²⁷ En ocasiones, se trata de más de un sonido que, por su cercanía interválica, llega a percibirse como un solo objeto.

progresivamente intensidad hasta convertirse en un acorde denso, trabajando desde el ritmo para evitar sensación de monotonía o previsibilidad.

También existe una alternancia entre procesos de intensificación (rítmica, textura o armónica) progresiva y elementos abruptos, que en unas ocasiones funcionan como contraste y en otras como eventos de ruptura de momentos más sutiles. Creemos que la convivencia de eventos con fuerzas expresivas tan diversas se inspira en la descripción de los fenómenos auditivos que aparecen en algunas prácticas del yoga. Al comienzo, los sonidos se perciben de manera violenta, como el estruendo de un trueno. Conforme se avanza en la meditación, lo percibido adquiere una estructura musical. Los esfuerzos de los yoguis van dirigidos a percibir los fenómenos más sutiles, la última fase antes de llegar a la inaudible.

A pesar de sus intentos de crear fluctuaciones sobre una misma nota, repitiéndola con diferentes grados de disonancias para generar un movimiento en torno a ella, necesitará abordar los instrumentos de cuerda para explorar al máximo la idea de un sonido vivo a partir de *glissandi*, vibratos y movimientos microtonales. A este respecto destaca la obra *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959). Cada uno de los movimientos que componen esta obra para orquesta de cámara está basado en una sola nota, sirviéndose de duplicaciones a la octava. Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es la riqueza en los modos de crear fluctuaciones dentro de esa única nota. El uso de vibratos de diferente amplitud, así como de la microtonalidad, enfatiza esa vida interior contenida en el sonido y nos evade de cualquier posible referencia a un sistema de alturas construido desde el temperamento. Además, denota un gran interés por trabajar con la envolvente del sonido desde el punto de vista dinámico y tímbrico. El ritmo de la obra oscila entre momentos sutiles y grandiosos, entre la fluidez y la suspensión, entre elementos abruptos y la dilatación temporal. La crítica que desde los textos de Rudhyar se realiza a la música tradicional occidental por situar en el centro de su pensamiento el intervalo, así como el olvido del poder de un único sonido, capaz de contener a todos los demás, encuentra en esta obra su máxima representación musical.

Quattro Pezzi su una nota sola no surge bajo una restricción autoimpuesta, entendida como un acto de rigidez por parte del compositor. Ni siquiera pretende instaurarse como un nuevo procedimiento compositivo ni como una prueba de la grandeza de sus ideas musicales. Esta obra ejemplifica, sin duda, un desplazamiento en el foco de atención y una posibilidad más. La mirada desatiende la diversidad de alturas, con todas sus posibilidades armónicas, para concentrarse en el resto de los parámetros. El sonido se convierte en un organismo vivo. Más bien, alcanza la consideración de macrocosmos, una entidad en la cual se produce tanta

actividad que es capaz de inspirar la creación de estímulos suficientes para el desarrollo de una obra musical. El sonido como *Nada-Brahma*, que al inicio se nos podría haber presentado como una noción mística sin relevancia musical, se declara ahora como la idea que despierta en Scelsi esa obsesión por el comportamiento interno del sonido²⁸.

Un año más tarde de *Quattro Pezzi*, Scelsi compone *Hurqualia* (1960), en la que sí encontramos intervalos y sonoridades armónicas reconocibles. Esta obra lleva como subtítulo “Un Reino Diferente”. Destaca la sofisticación en el trabajo del ritmo, parámetro que para Scelsi surge de la propia respiración y cuya impronta ya estaba presente en su producción para piano.

Aion (1961), que lleva como subtítulo “Cuatro Episodios del Día de un Brahma”, se ajusta formalmente a la idea tradicional de sinfonía. En esta obra destacan dos aspectos característicos de la música de la India: una gran complejidad y sofisticación en el trabajo rítmico (sobre todo en la percusión) y la inclusión de largos lapsos temporales. En esta obra destaca la presencia de fluctuaciones microtonales, no solo en la cuerda, dentro de un espacio armónico muy reducido. De nuevo, se aprecia una alternancia importante entre eventos violentos y sonoridades apacibles y aparentemente estáticas.

Uaxuctum (1966) lleva de subtítulo “La leyenda de la ciudad Maya, destruida por ellos mismos por motivos religiosos”. Scelsi hace referencia a la caída de la última civilización antigua con una cultura mitológica de raíces míticas. Se trata de una obra de carga dramática, como también lo es para Scelsi la temática a la que se hace referencia: la destrucción consentida de la mística a manos del mundo moderno²⁹.

Konx-Om-Pax (1969). Si bien la expresión que da título a esta obra proviene de la traducción griega de Kabhs am Pekht, misterios egipcios en torno a Isis y Osiris, Scelsi parece considerar la interpretación desarrollada por Edouard Schuré en su obra *Les grand initiés*³⁰. En ella, se recoge que Konx-Om-Pax tiene un origen sánscrito, derivando de las palabras *Kansha* (objeto de profundo deseo), *Om* (el alma de Brahma) y *Pasha* (ciclo). Esta obra lleva de

²⁸ Esta reivindicación de la riqueza contenida en cada uno de los sonidos que nos rodea no solo traerá consigo el desarrollo de un nuevo ámbito de investigación científica (cuyos avances continúan produciéndose en la actualidad), sino que también implica el carácter vivencial que posee la escucha. En el centro del pensamiento musical se colocarán dos cuestiones: el sonido en toda su organicidad y el tiempo como parámetro de lo efímero.

²⁹ Conectamos esta preocupación con los textos comentados de René Guénon y su diagnóstico de la crisis del mundo occidental. Se demuestra de manera clara que para Scelsi no hay sanación posible, solo destrucción, en un mundo totalmente desencantado. ¿Cabría entender el título de esta obra como advertencia?

³⁰ *Les grans initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* llegó a manos de Scelsi gracias a su traducción al italiano, llevada a cabo en 1938.

subtítulo “Tres aspectos del sonido: como primer movimiento de lo inamovible, como fuerza creativa, como la sílaba sagrada Om”. Los distintos movimientos se inspiran de nuevo en la idea de fluctuaciones microtonales sobre una nota que subyace en todo momento, funcionando al modo de una pedal interior sobre la que van produciéndose aperturas armónicas y efectos de resonancia. El coro se limita a cantar la sílaba *Om*³¹, a partir de un cuidado tratamiento de las entradas y duraciones que ofrece un carácter procesal, casi de rezo sanador, un fondo resonante que se va desplegando lentamente y que contiene una gran carga inmersiva.

LA INFLUENCIA DE SCELSI EN LA POSTURA ESPECTRAL

Es posible afirmar que el pensamiento musical de Scelsi impregna a toda una generación de espectralistas. El propio testimonio de los compositores que llegaron a conocerlo, así como el rastro que quedó en sus obras, atestigua dicho vínculo entre la estética de Scelsi y la de nombres como Grisey, Murail o Radulescu. Sin embargo, es necesario abordar esta cuestión con cierta perspectiva, siendo conscientes en todo momento de que la gestación del movimiento espectralista es deudora también de un contexto y de una serie de posturas y reacciones no reductibles a una simple transferencia estética procedente del compositor italiano.

Las tendencias que exploraron el abandono del sistema tonal sintieron la necesidad de plantear una nueva forma de organizar el material sonoro. El dodecafonismo desarrollado por Schoenberg a principios de los años 20 del pasado siglo, por su parte, aspira a la creación de música no tonal a partir de un sistema que, si bien suprime la jerarquización de los sonidos, los subordina a unas reglas. El serialismo, a lo largo de su desarrollo, irá más lejos en su ambición por recuperar el control del sonido y llevarlo a su máximo exponente con la aplicación del mecanismo serial a todos sus parámetros (altura, timbre, ritmo...). Esta “parametrización sistemática” y la complejidad que conlleva conducirán a un progresivo distanciamiento entre la técnica y la percepción, por tanto, a una desconexión con los oyentes y con el propio preguntar acerca de la escucha³². Las causas de esta crisis del serialismo son desarrolladas por Iannis Xenakis en *La crise de la musique sérielle* (1995).

En este estado de crisis en el que se encontraba la creación musical del momento, y bajo la inspiración del estudio de la física del sonido, surge en la década de 1970 la música espectral.

³¹ La sílaba sagrada Om es considerada una forma sutil de sonido que concentra en ella misma la energía de la palabra. El Om pronunciado por los labios se considera tan solo una sugerencia mnemotécnica del Om fundamental de la creación, el latido del Absoluto que el yogui aspira sentir.

³² Malherbe, 1989. Lai, 2008

El término “espectralismo” aparece en 1979 gracias a Hugues Dufourt³³, quien lo empleó para referirse a las innovaciones en la composición llevadas a cabo por Tristan Murail, Michaël Levinas y Gérard Grisey, compositores miembros del grupo *l’Itinéraire*. Sin embargo, Grisey prefiere categorizar sus obras dentro del concepto de *musique liminale*, expresión que sintonizaría más adecuadamente con la idea de una música “diferencial, liminal y transitoria”.³⁴ Esta designación alternativa vendría a expresar que lo que entra en juego para estos compositores es, más allá de una metodología basada en el análisis espectral, una nueva actitud ante el sonido y una reformulación de la reflexión en torno al tiempo musical. También Murail se muestra crítico con el empleo del término “espectral” por considerarlo una denominación fuertemente simplista. Sin embargo, la utiliza y reconoce por su comodidad³⁵, y bajo ese mismo criterio será tratado en nuestro estudio.

De acuerdo con lo señalado anteriormente, y debido al contexto en el que surge, la actitud espectral “parece constituir un verdadero *paradigma musical*” que surge de manera revolucionaria ante la “crisis del paradigma serial”³⁶. Esta revolución implica una nueva concepción y tratamiento del sonido que apuesta por una concepción de este como entidad global más que como un conjunto construido a base de fragmentos. El sonido reaparece como fundamento de la escritura, evidenciándose una reacción al serialismo y a los procedimientos tradicionales de la música occidental en general, así como una reconsideración de la escucha como valor en sí mismo, cuya problemática es presentada ahora como una cuestión clave en torno a la cual el compositor debe reflexionar. Se busca que el sonido sea capaz de comunicar y crear una retórica sobre bases nuevas, devolviéndole al tratamiento tímbrico la inteligibilidad e interés que había perdido durante el imperio del serialismo.³⁷

El Ensemble *l’Itinéraire* surge en 1973 de la mano de jóvenes instrumentistas y compositores franceses interesados en la búsqueda sonora y en la creación y promoción de la música de reciente creación. Muchos de los compositores miembros de este grupo fueron

³³ Hugues Dufourt (1943) es un compositor, filósofo e investigador francés que destaca por sus estudios relacionados con la síntesis sonora y por sus escritos sobre pensamiento musical. Ha participado en actividades del Ensemble *l’Itinéraire*, estando en contacto con los compositores que lo forman.

³⁴ Ramos Rodríguez, 2012: 3

³⁵ Murail, 1989

³⁶ Antonio Lai emplea el término “paradigma” por las similitudes que encuentra con la concepción de Kuhn de las “revoluciones científicas”, procesos que son a la vez destructores y constructores y que se encargan de reemplazar un paradigma antiguo que se encuentra en estado de crisis para ofrecer soluciones a los problemas planteados. Este giro lleva consigo una “inversión conceptual” al no admitirse la “anomalía” que se detecta en el sistema anterior y no poder encontrar, por tanto, salida alguna a partir de ella.

³⁷ Murail, 1989

alumnos de Oliver Messiaen en el Conservatorio de París. Messiaen fue profundamente admirado por ellos, tanto por la calidad de su enseñanza como por la riqueza de su pensamiento musical. En contraste con la rigidez de muchos profesores seguidores del serialismo, Messiaen promulgaba la búsqueda de la propia voz desde la consideración de la fuerza mística contenida en la idea creativa. Esto representaba un discurso bastante novedoso, al que no le faltaba la preocupación por la escucha interior y las referencias a Oriente y a una música de carácter meditativo.

Todo esto pudo propiciar el gran entendimiento que los tres compositores más destacados de *l'Itinéraire* (Grisey, Lévinas y Murail) tuvieron con Scelsi, encuentros que se produjeron en Villa Médicis, Roma, a partir de 1972 y que, en palabras del propio Murail, “los influyó profundamente”³⁸. El compositor italiano los recibió en su propio apartamento, del mismo modo que hacía con los instrumentistas y colaboradores para tratar sobre sus obras.

El encuentro de Grisey con el compositor italiano se produjo durante el proceso de composición de *Périodes*, obra que fue estrenada por *l'Itinéraire* en 1974. Para Grisey, conocer la música de Scelsi, en concreto su primer Cuarteto de cuerda (1944) y su *Anahit* (1965), para violín y orquesta de cámara, significó la confirmación de que se encontraba en el camino correcto, el de la búsqueda de la actividad interna del sonido. Murail, por su parte, reconoce a Scelsi como el pionero en la exploración interna de los sonidos y el que motivó a los espectralistas la exploración de recursos tímbricos tales como los multifónicos en los instrumentos de viento o diferentes técnicas extendidas en la cuerda para crear contrastes sutiles.

No podemos dejar de mencionar en este punto de nuestra investigación al compositor rumano-francés Horatiu Radulescu, que desde 1969 trabajó en el desarrollo de una música espectral y que al margen de los espectralistas franceses, representa un enfoque muy diferente en el tratamiento del espectro armónico, sobre todo en la consideración de los parciales superiores. Radulescu introduce nociones propias como “scordatura espectral” y “pulso espectral”³⁹, expresiones que contribuyen al desarrollo de un aparato conceptual cada vez más sólido en torno a esta nueva forma de relacionarse con los fenómenos sonoros. La exposición de su pensamiento musical aparece recogida en su libro *Sound Plasma: Music of the Future Sign* (1975).

³⁸ Murail, 2005: 181

³⁹ Radulescu, 1985: 51

En el Festival de Sarrebruck de 1972, Radulescu conoce a Scelsi, con quien enseguida entabla una estrecha amistad. Muestra de ello es su obra *Byzantine prayer for Giacinto, hommage à Scelsi* (1988). En las notas al programa⁴⁰, Radulescu reconoce a Scelsi como uno de sus “padres espirituales” y reafirma las bases de su pensamiento musical: la música perpetúa el flujo continuo con el que se entrelazan las energías del mundo, guardando siempre una estrecha relación con los fenómenos naturales y cósmicos. “El sonido es un océano de vibraciones”.

La idea de un flujo constante a través de las texturas va también acompañada de una reflexión acerca del tiempo interior. Esta inquietud aparece de manera explícita en el título de dos de sus composiciones: *Inner Time* (1983) para clarinete solo, y *Tiempo Interior II* (1993), para 7 clarinetes. El conjunto de obras dentro de su catálogo con influencia oriental, tendencia que comienza con *Do Emerge Ultimate Silence*⁴¹, concluye con una serie de composiciones de gran carga poética inspiradas en el Tao Te Ching de Lao-Tzu. Ejemplo de ello son sus sonatas para piano 5 y 6, tituladas *Asienta tu polvo, esta es la identidad primordial* (2003) y *Regreso a la fuente de luz* (2007).

La influencia de Scelsi no se limita a una fuente de inspiración con gran carga poética. Para la obtención de un sonido global a partir de pinceladas individuales que logren unificarse, los compositores de *l’Itinéraire* se preocuparon por controlar al máximo los parámetros de dinámica y timbre. Si bien sería demasiado exagerado atribuir esta influencia únicamente a la figura de Scelsi, se evidencia que fueron sus obras las que motivaron una mayor precisión y sofisticación en la búsqueda de sonoridades muy concretas. En muchos casos, el contacto con la música de Scelsi supuso la convicción de un camino que algunos de estos compositores ya estaban esbozando.

Murail considera que la segunda gran convergencia entre los compositores de *l’Itinéraire* y Scelsi es la concepción de un *temps lisse*: un tiempo continuo que se transforma ininterrumpidamente sin eventos abruptos que produzcan cortes y divisiones seccionales.⁴² Es la reflexión en torno al tiempo musical que acompaña a Grisey en *Partiels* y en *Tempus ex machina*. Si bien esta idea de sonido continuo en una transición progresiva es una generalización válida para describir a estas obras, no podemos negar la presencia de algunos

⁴⁰ Consultadas en <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/11151/#program> [Último acceso: 29/03/2025]

⁴¹ Primera obra de Radulescu dedicada a Scelsi.

⁴² Murail, 2005: 183

puntos de ruptura en los que el compositor rompe con dicha continuidad para pasar eventualmente a una textura más fragmentada, tal y como ocurre en *Partiels* según el análisis realizado por Ramos Rodríguez.⁴³

Partiels (1975) es considerada la obra más representativa tanto de Grisey como de toda la primera generación de espectralistas. En ella, el concepto de *desarrollo*, cargada de presupuestos tradicionales, da paso al de *proceso*, en los cuales la aleatoriedad y los pasajes de estabilidad y aparente estatismo ayudan a “humanizar” y a “hacer más vivo” el sonido, a escapar del exceso de mecanicidad. Frente a una concepción musical basada en la ruptura y la novedad, gana interés las relaciones entre bloques de significación emparentados, todo ello con el fin de garantizar una mayor eficacia comunicativa. La obra ofrece trayectos, recorridos que llevan de un estado sonoro a otro, sin que pueda diferenciarse entre el objeto y el propio proceso. Así, desaparece todo tipo de catalogación de estructuras predeterminadas.

Esta concepción de la obra como evolución progresiva de procesos es lo que lleva a Philippe Lalitte analizar *Partiels* como una sucesión de “ciclos respiratorios”⁴⁴. Así, cada ciclo respiratorio constaría de un estado de reposo, una inspiración y una espiración. El estado de reposo se corresponde con un bucle generado a partir de la repetición. Esta repetición irá enriqueciéndose poco a poco a través de diversos procesos: la aparición de más armónicos, el incremento de densidad tímbrica, el paso a figuraciones rítmicas cada vez más irregulares, el aumento de la inarmonicidad, entre otros. Por lo general, se identifica esta inspiración como un “proceso entrópico”, de intensificación y de aceleración del tiempo musical psicológico.⁴⁵

La espiración, al igual que en el propio proceso respiratorio, parte de la eclosión de toda la tensión acumulada hasta su posterior liberación. La obra, al igual que cualquier organismo vivo, va recuperando poco a poco su regularidad, su estado de reposo. Si bien las fases de los diferentes ciclos respiratorios son elaboradas de diferente manera y no siguiendo un patrón determinado a lo largo de la obra, resulta útil la aceptación del símil para adoptar la mirada necesaria en nuestro acercamiento a la obra.

La idea de ciclo respiratorio, tan pertinente para analizar la música de Grisey, conecta con la asimilación realizada entre el tiempo musical y el tiempo vivido. El ideal resultante sería una música capaz de ofrecer de manera inteligible una interpretación humana de la física interna

⁴³ Ramos Rodríguez, 2012: 20

⁴⁴ Lalitte, 2000

⁴⁵ Ramos Rodríguez, 2018: 7-8

del sonido, una proyección tanto de dicho mundo interior como del del compositor, que no resulte artificiosa sino natural al oyente.

Tanto el desarrollo del material a través de los diferentes procesos texturales como la concepción total de la obra implica una importante reflexión en torno al tiempo, reflexión que guarda un claro vínculo con el componente psicológico e incluso biológico de la escucha. Todo ello sigue reforzando la idea de que el espectralismo no es un mero método de extracción de materiales, sino más bien (o, al menos, mucho más allá de eso) una postura determinada ante el sonido que, a pesar de las diferencias existentes entre sus representantes, constituye un nuevo paradigma, una reformulación de la actitud ante el fenómeno musical.

MÉTODO Y PERCEPCIÓN TRAS LAS HUELLAS DE SCELSI

Si bien fueron los avances científicos y el desarrollo de ordenadores y sistemas más sofisticados, capaces de acercarse con mayor precisión al análisis del comportamiento interno del sonido, lo que nutrió de técnicas y procedimientos cada vez más elaborados al espectralismo, la influencia de la mística de Scelsi continuará estando presente en el tratamiento del material y el modo de concebir la obra musical. El sonido, producido por instrumentos acústicos o mediante procedimientos de síntesis, conserva su consideración como fundamento en sí de la creación, como fuerza generadora. La introspección durante el proceso compositivo, así como el carácter evocativo de las obras, denotan una clara inspiración que va más allá de cualquier ejercicio de cálculo.

En la entrevista realizada a Murail por La Dolce Volta, con motivo del lanzamiento del álbum *Révolutions*, el compositor francés explica que la carga poética presente en muchos de sus títulos responde a una consideración de estos como “guía para la escucha”. Existe en estas obras no solo el trabajo a partir de uno o varios espectros, sino también una imagen o idea que subyace y “condiciona la estructura de la pieza, el contenido, los materiales, los colores y los sentimientos desarrollados”⁴⁶. Con estas declaraciones, el compositor pone en el centro del proceso creativo el deseo de transmitir una experiencia concreta, de generar una serie de sensaciones a partir de su propio mundo interior. Reflexionar en torno a esta tendencia nos lleva a no pasar por alto la carga poética del título, como si de meras alusiones caprichosas se tratara.

⁴⁶ Entrevista completa en: La Dolce Volta. (2022). *8 questions à Tristan Murail* [vídeo en línea]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EAc5tCCup1k> [Último acceso: 29 de marzo de 2025]

Más bien, conviene reconocerlo en su carácter desvelador, como un importante portador de la motivación del sujeto creador.

Los compositores espectralistas toman conciencia de que la realidad acústica del espectro difiere de su realidad perceptiva. El material ya no es una serie de alturas determinadas, sino el sentimiento creado por estas a lo largo de su despliegue temporal. La psicoacústica se sitúa en el centro de la composición desde el momento en el que, por ejemplo, nos servimos de la “feliz imperfección de la percepción”⁴⁷ para llevar a cabo la aproximación de frecuencias de los parciales. La percepción se impone sobre la concepción, y todo deseo de control y precisión se relaja, ajustándose a los límites de lo realmente audible y detectable.

El espectralismo manifiesta su deseo de esquivar la noción de “sistema”, impregnada de la rigidez que supone algunos conceptos tradicionales, calificados de insuficientes. Consideran los eventos musicales como fenómenos continuos y no discretos, a diferencia de la actitud occidental, que hereda de la *geometría del monocordio* de los Pitagóricos la concepción de sonido como producto de la medida (sonidos como entidades geometrizadas, objetivadas y aisladas, tratadas como islas independientes)⁴⁸.

Este rechazo a una visión estrictamente celular conlleva un acercamiento global, no solo al sonido, sino también a la obra y a la gestión de la forma. Se prefiere llegar al detalle desde lo global y no desde la total diseminación del material, así como una disolución de los límites, la superposición de impresiones y la definición de un evento a través de círculos sucesivos.⁴⁹ Todo lo anterior evidencia que para adentrarnos en el universo espectral no basta únicamente con trabajar a partir de series o espectros armónicos.

También es necesario asumir aquellos valores relativos a una concepción propia del fenómeno musical, una actitud que va más allá de la obra de la primera generación espectral y que puede tener cabida en nuestra composición, en la creación musical de nuestros días. Los preceptos principales a los que nos referimos son la consideración de lo continuo frente a lo discreto, tanto en el tratamiento de las alturas como del propio sonido en el tiempo (todo lo que ocurre está ligado), una visión global y no “celular”, y la constante preocupación por la relación entre concepción y percepción⁵⁰

⁴⁷ Murail, 1989: 207

⁴⁸ Lai, 2008: 138

Véase aquí al resonancia con las ideas de Scelsi contenidas en *Son et musique*

⁴⁹ Murail, 1989: 202

⁵⁰ Murail, 1989: 204

Para Murail, el camino del compositor está comprendido por avances teóricos y avances de tipo intuitivo. Esta afirmación supone que cualquier camino emprendido en la búsqueda de formas de comunicación eficaces y propias necesita mucho más que el cumplimiento de una serie de reglas técnicas preestablecidas.

La problemática del modelo como fundamento de la escritura atraviesa la Historia de la Música. Entendemos “modelo” como una estructura formalizada utilizada para dar cuenta de un conjunto de fenómenos y de las relaciones entre ellos. Así, el modelo cuenta con gran poder de validación, garantizando coherencia interna a un nivel inteligible y acotando la realidad musical para hacerla asumible para el compositor. Sin embargo, se observa cómo en multitud de ocasiones los modelos de tipo científico conviven con los metafóricos, con la alegoría y con las implicaciones poéticas.⁵¹

Xenakis con la teoría de los gases y las leyes estocásticas, Varèse con el fenómeno de ionización y cristalización y Stockhausen, que se basó en el perfil de una montaña y en su erosión geológica para la composición de *Gruppen*, ejemplifican el uso de modelos científicos como fuente de inspiración. Pero también contemplamos la posibilidad de implicar poéticamente nuestra interpretación y aplicación del modelo, así como la forma de entender su posible trasgresión. Como venimos demostrando a lo largo de este estudio, también los compositores de *l’Itinéraire* encontraron imágenes inspiradoras dentro del fenómeno del sonido (motivados, en parte, por la gran carga metafísica de la obra de Scelsi), y conectaron dicho imaginario en torno al mundo oriental al tratamientopectral y a la propia actitud ante el sonido.

Otra manifestación musical de dicha conexión se da en *L’Esprit des dunes* (1993-1994). Esta obra para ensemble y electrónica de Tristan Murail ejemplifica el uso de modelos científicos con propósitos evocativos. En esta obra, Murail compara el comportamiento de las dunas de arena, siempre en movimiento, con el espíritu propio de los espectros. Ya en *Sables* (1974-1975), para gran orquesta, se sirvió de la analogía entre las dunas y las masas sonoras, formadas por numerosos granos de notas. La propia etimología respalda dichas asociaciones, ya que la palabra “*dune*” significa “altura”.⁵²

La magia del desierto ha inspirado a compositores como Varèse, Messiaen, Reich o Ligeti. *L’Esprit des dunes*, además de en la analogía entre espectros y dunas, se inspira en un

⁵¹ Lalitte, 2022: 59-61

⁵² Lalitte, 2022: 69

doble fenómeno de tipo visual y acústico que acontece en las vastas extensiones del desierto de Gobi. La refracción, la incisión de los rayos de luz en las capas de aire cálido de manera desigual, provoca la ilusión de una lámina de agua extendiéndose en el horizonte. A este efecto óptico le acompaña un “espejismo acústico”, la llamada “canción del desierto”, producida por el efecto del sol de la mañana sobre los guijarros del desierto, congelados durante la noche. Este universo sonoro lleno de bramidos, chillidos, de sonidos producidos por el viento y el movimiento de las dunas y la ilusión de voces difuminadas percibidas en la lejanía alimentan este rico imaginario en torno a los misterios del desierto, estímulos de orden poético que, como tratamos de evidenciar, están presentes en esta interpretación y aplicación del modelo.

Además, para la obtención del material, Murail realiza el análisis de espectros cuyas fuentes sonoras tienen vinculación directa con las culturas de Mongolia y el Tíbet, zonas geográficas alejadas pero emparentadas directamente a través de la cultura budista. Trabaja con un canto difónico⁵³, un canto de coro de monjes, una trompa tibetana y una guimbarda, recursos con gran variabilidad en sus registros y en el modo de emisión que aporta, además, un fuerte contenido de inarmonicidad.

Así, *L'Esprit des dunes* se acerca a Oriente desde tres puntos de vista. Por un lado, sirviéndose del comportamiento de las dunas como analogía al comportamiento interno del sonido: una infinitud de granos en movimiento constante, contribuyendo a un proceso de transformación progresiva⁵⁴. En segundo lugar, inspirándose en la experiencia del desierto, buscando transmitir una sensación determinada basada en la transcripción de un fenómeno natural tanto audible como visual que sirve de alimento a la imaginación. Por último, la obra se construye a través del estudio y la aplicación de un modelo científico a fuentes sonoras procedentes de la cultura ritualista budista, fuentes que serán el germen del propio material musical y que han sido tomados no solo por su origen, sino por la riqueza de sus espectros.

Era necesario traer a colación esta obra de Murail, además, por el hecho de estar dedicada a Giacinto Scelsi⁵⁵, precisamente por la influencia que sobre el compositor italiano

⁵³ Técnica vocal que consiste en la producción de dos notas independientes por parte de un solo cantante.

⁵⁴ En su aplicación musical, podemos considerar esta mutación progresiva en un doble sentido, ya que hace referencia a la idea de proceso como modo de gestionar el devenir de la forma de la obra, pero también a la constante perturbación presente en cada uno de los sonidos, entidades vivas dentro de su unicidad. Se trata de otra idea interesante dentro del pensamiento musical la conexión entre lo general y el detalle, entre el macrocosmos y el microcosmos.

⁵⁵ En realidad se trata de una doble dedicatoria en la que también se encuentra el pintor español Salvador Dalí, que emplea primeros planos de la parte metálica de un bolígrafo roída con ácido úrico para simular paisajes lunares en la película *Impresiones de la Alta Mongolia*. Según Yvan Nommick (2008), estas escenas sugieren que lo importante es aquello que las imágenes nos evoca, y no la realidad utilizada.

tienen las sonoridades orientales, sus características técnicas vocales y su importancia evocativa dentro de los rituales tibetanos. Esta dedicatoria abre la puerta hacia nuevas preguntas en torno a la relevancia que las ideas relativas a la metafísica hindú del sonido pudieron tener dentro de ese contacto personal establecido entre Scelsi y los compositores de *l'Itinéraire*. Más allá de una dedicatoria, pareciera tratarse de un reconocimiento de influencias, una declaración del impacto que pudo suponer su encuentro con Scelsi.

Murail continúa en la actualidad colaborando en trabajos bibliográficos que reivindiquen la valiosa aportación del compositor italiano al arte del siglo XX, que posibilitó un nuevo punto de partida para la composición y la percepción que está ofreciendo y ofrecerá numerosos frutos. Tras su participación en numerosas publicaciones a lo largo de las últimas décadas, Murail se encarga de la redacción del prefacio de *Giacinto Scelsi, les horizons immémoriaux* (2023), texto a cargo de Pierre-Albert Castanet.

CONCLUSIONES

Hemos presentado la figura de Giacinto Scelsi como un distintivo compositor que, inmerso en el panorama musical de las primeras décadas del siglo XX, recibe con recelo la influencia de aquellas tendencias propias de su tiempo, que no les satisfacen ni las siente enriquecedoras en su búsqueda hacia un lenguaje propio.

Nuestra investigación nos ha llevado a descubrir un halo importante en la intelectualidad del pasado siglo muy interesada por el esoterismo y las corrientes espirituales llamadas alternativas por suponer movimientos minoritarios y muy marginados dentro del pensamiento occidental, sobre todo europeo. Indagando en este sentido, hemos encontrado textos de autores como Rudolf Steiner, Dane Rudhyar y Cyril Scott que ya presentan la riqueza de la música hindú y de una experiencia mucho más primaria con el sonido.

La lectura de estos textos lleva a Scelsi a confirmar una intuición que podría suponer el fin de su frustración artística y la elección de una nueva dirección a seguir. A través de una concatenación de encuentros con personalidades relevantes de la época en el terreno de la antroposofía, el psicoanálisis y las prácticas de meditación, Scelsi encuentra los estímulos necesarios para iniciar una búsqueda marcada por un tratamiento metafísico e incluso místico del sonido. Esta vivencia de las prácticas y de la cosmología oriental como fuente de inspiración despierta en Scelsi la idea de lo que podría significar una misión en la Historia de la música: el compositor debe dar a luz una música que esté realmente sintonizada con la esencia primaria del sonido y que no se banalice bajo las rígidas estructuras que ha ido desarrollando la música

en buena parte de Occidente.

Tras recorrer la obra de Scelsi, sobre todo a partir de 1958, se observa la presencia de ideas musicales que marcarán todo su lenguaje: repetición de una misma nota o bloque sonoro (sin cambios o con cambios sutilmente audibles), desarrollos rítmicos complejos, interés por las fluctuaciones microtonales y por la vida contenida en un único sonido, gestos irregulares derivados de la aplicación de la improvisación a la composición... Además, hemos detectado la gran carga poética que portan los títulos de muchas de estas obras. Casi todas hacen referencias a entidades del hinduismo, o a elementos y expresiones de carácter místico. Las ideas que inspiran estas composiciones trascienden, van más allá incluso del proceso de creación, llegando a transmitir impresiones audibles. De este modo, hemos reconciliado pensamiento, escritura y escucha, y la puesta en valor de dicha reconciliación se ha presentado como uno de los pilares fundamentales en los orígenes de la actitud espectral.

El interés por la vida interior de los sonidos se erige como punto principal de contacto entre Scelsi y otros compositores como Radulescu, Grisey y Murail. La investigación nos ha permitido conocer los detalles de estos encuentros, el momento compositivo en el que se encontraban y el modo en el que el pensamiento scelsiano impacta sobre esta generación de espectralistas. La vivencia del tiempo interior y su correspondencia con el tiempo musical, la concepción metafísica del sonido en su sentido primordial y originario, el rechazo a las limitaciones del temperamento y la búsqueda de la continuidad y de los procesos (en lugar de un pensamiento estructuralista basado en lo celular, lo fragmentado y el desarrollo) se han presentado en nuestro estudio como ideas musicales de gran carga espiritual que, si bien ya estaban siendo intuidas por los compositores que nos ocupan, fueron más notablemente consolidadas tras esa experiencia casi iniciática que simbolizó conocer a Scelsi.

Esta investigación ha contribuido a poner en valor cuestiones musicales de crucial importancia. No nos hemos limitado a la presentación de un ideal estético ni de un método compositivo, sino que hemos buscado poner en valor algunas ideas musicales muy presentes en el panorama creativo actual y en la reflexión musical de nuestro tiempo, ideas que están directamente conectadas con un tipo de espiritualidad y de vivencia del sonido diferente al conocido en Europa durante los siglos anteriores.

En cuanto a la relación entre poética y método, hemos encontrado antecedentes en compositores del siglo XX que emplearon estudios científicos como fuentes de inspiración para sus obras, realizando una interpretación metafórica de estos. El vínculo entre la subjetividad del compositor y los medios técnicos empleados se ha mostrado mucho más estrecha a medida que

avanzamos en nuestro estudio. La imaginación se ha presentado como una facultad imprescindible en el compositor capaz de conducir o condicionar el modo en el que se relaciona con la realidad musical, incluso cuando este acercamiento supone la inclusión de estudios científicos. Así, conectamos el interés por la física del sonido con la carga poética que dicho estudio lleva consigo. La confluencia entre técnica y espiritualidad en la obra musical queda expuesta como una consecuencia natural.

Todo ello nos ha llevado a concluir que es posible la conexión entre el imaginario del compositor y el desarrollo de un lenguaje propio sin prescindir del empleo de una técnica determinada de extracción del material y sin la necesidad de adhesión a un ideal estético concreto. Esta posibilidad permite vincular el pensamiento y la mística de Scelsi (presente en sus textos y en su obra poética) con sus obras, y conectarlas con los fundamentos que sustentan el espectralismo como movimiento orientado a la exploración del microcosmos que se esconde en el interior de los sonidos. Las conexiones entre pensamiento oriental y espectralismo han quedado evidenciadas, así como la potencial aplicación de las ideas estéticas resultantes de dicho encuentro en la creación musical actual.



REFERENCIAS

- Antón Pacheco, J. A., 1988. *Symbolica Nomina. Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro*. Madrid: Symbolos.
- Arena, L. V., 2016. *Scelsi: oltre l'Occidente*. Bari: Crac edizioni.
- Assayag, I., 2018. *Giacinto Scelsi, musicien-poète du XX siècle*. París: L'Harmattan.
- Bermejo, C., 2011. Grisey, Wilson, Baillet, Lalitte, Alla, Chouvel, Leroux: referencias para el estudio de la idea de proceso en *Partiels* de Gérard Grisey. En: V. Calvo Fernández y F. Labrador Arroyo, eds. *In_Des_Ar. Investigar desde el Arte*. Madrid: Dykinson S.L., pp. 173-202.
- Carbó, A. G., 2020a. Tanatología Mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi. *BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació*, 8(1), pp. 61-88. <https://doi.org/10.17583/brac.2020.4031>.
- _____. 2020b. El oratorio interior de lo inaudible: Zambrano, Scelsi, Nono, Gubaidúlina. *Antígona*, 7, pp. 94-105.
- Castanet, P. y Cisternino, N., 2001. *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*. Roma: Luna Editore.
- Castanet, P., 2023. *Giacinto Scelsi, les horizons immémoriaux*. París: Michel de Maule.
- De Lisa, A., 2012. Giacinto Scelsi, la musica e l'Oriente. *Orientalia*, [en línea] 28 julio. Disponible en: <https://orientalia.me/2012/07/28/giacinto-scelsi-la-musica-e-loriente/> [Accedido el 29 de marzo de 2025].
- Ferguson, S., 2007. De-Composing Tristan Murail: The Collected Writings, 1980-2000. *Circuit: Musiques contemporaines*, 17(1), p. 115. <https://doi.org/10.7202/016777ar>.
- Fineberg, J., 2000. Guide of the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. *Contemporary Music Review*, 19, pp. 31-113.
- Freeman, R., 1991. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi. *Tempo*, 176, pp. 8-18.
- Fox, C. y Osmond-Smith, D., 2001. Scelsi, Giacinto. *Oxford University Press eBooks*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24720>.

- Guénon, R., 1995. *La metafísica oriental: conferencia en la Sorbona en 1925*. Barcelona: Obelisco.
- _____. 2003. *Oriente y Occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- _____. 2022. *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Obelisco.
- Goldman, D., 1991. Esoterism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language. *The Musical Quarterly*, 75(2).
- Grisey, G., 1982. La musique: le devenir des sons. *Conséquences*, 7.
- La Dolce Volta, 2022. 8 questions à Tristan Murail [Vídeo]. *YouTube*, 20 mayo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EAc5tCCup1k> [Accedido el 29 de marzo de 2025].
- Lai, A., 2008. La imagen del sonido y la escritura espectral. *Escritura e imagen*, 4, pp. 125-146. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0808110125A>.
- Lalitte, P., 2000. *Partiels* de Gérard Grisey. Disponible en: <http://musique.ac-dijon.fr/bac2001/grisey/>.
- _____. 2002. Le spectre d'une voix: Une analyse de *L'Esprit des dunes*. En: P. Szendy, ed. *Tristan Murail*. París: L'Harmattan, pp. 59-102.
- Malherbe, C., 1989. La postura espectral. *Entretemps*, 8, pp. 178-182.
- Martín Quintero, F., 2022. Lo textural como perspectiva. Aportaciones del enfoque textural a la composición y análisis de obras para grandes formaciones instrumentales. *Tesis doctoral inédita*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Murail, T., 1989. Cuestiones de objetivo. *Entretemps*, 8, pp. 202–219.
- _____. 2005. Scelsi and L'Itinéraire: The Exploration of Sound. *Contemporary Music Review*, 24(2-3), pp. 181-185. <https://doi.org/10.1080/07494460500154830>.
- Nommick, Y., 2008. Presencias y evocaciones de Asia en la música del siglo XX. En: L. C. Gago, ed. *Mirada a Oriente*. Madrid: INAEM - Orquesta y Coro Nacionales de España, pp. 21-42.
- Pasi, M., 2014. Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística

moderna. *Boletín de Arte*, 35, pp. 43-59. <https://doi.org/10.24310/bolarte.2014.v0i35.3368>.

Ramos, D., 2012. *Partiels*, de G. Grisey. *Espacio Sonoro*, 27, pp. 3-54.

Rehfeldt, P., 2003. *The New Directions for Clarinet*. Lanham: The Scarecrow Press.

Reish, G. N., 2006. Una Nota Sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note. *Journal of Musicological Research*, 25(2), pp. 149-189. <https://doi.org/10.1080/01411890600613827>.

Rudhyar, D., 1930. The New Sense of Space: A Reorientation of the Creative Faculty of Man. *Art as Release of Power: A series of seven Essays on the Philosophy of Art*, pp. 26-27.

Scelsi, G., 1981. *Son et musique*. Roma: Le parole gelate.

_____. 2009. *Il sogno 101*. En: S. Kanach, ed. Arlés: Actes Sud.

Trías, E., 2010. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Voswinckel, U., 2017. *Contra la vida establecida. De Múnich a Monte Verità: arte, anarquía, naturismo y contracultura en la Europa de principios del siglo XX*. Sevilla: El Paseo.