

Del espesor de la nota: Giacinto Scelsi y los *Quattro Pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]*, en busca de una inmovilidad agitada

Los *Quattro Pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]*, de Giacinto Scelsi, de 1959, marcan un quiebre en la historia de la música occidental con la irrupción de una música sin melodía, sin polifonía, sin forma preestablecida, con una sensación estática generada tanto por su título, como por los comentarios de la obra, pero quizás desmentida por la escucha misma. Estrenada en París en 1960, deberá esperar los años 1980 para volver a ser ejecutada y empezar a integrar el repertorio contemporáneo de las orquestas — de las orquestas que abordan el repertorio moderno.

No alcanza pensar que, en ese momento histórico de cuestionamiento artístico, se tenía que hacer una obra sobre una nota sola como se habían hecho obras de ruido, de silencio, o pinturas monocromáticas, o un libro con páginas en blanco. Sería no ver la obra en el contexto general del compositor, no entender que no es solamente una obra nueva, sino un nuevo paradigma musical, que vuelca y disuelve el modelo musical heredado y su jerarquía tradicional. No se trata de *una* obra sobre una nota, ya que muchas obras de Scelsi siguen un proceso similar, sino la más emblemática y que, además, anuncia la idea en su título. Le seguirán otras tantas obras explorando el mismo modelo, mostrando que no era simplemente un reto a aceptar, sino un verdadero camino a recorrer.

Pero ¿en qué consiste este nuevo paradigma y su novedad? Muchas veces se han considerado revolucionarios cambios que en definitiva resultaron simplemente diferencias de énfasis dentro del mismo modelo. Lo que plantea Scelsi va mucho más allá de una variante del modelo común: es un cambio radical, un cambio de raíz del concepto musical, y se materializa con un quiebre también radical en su propia obra.

El propio Scelsi planteaba las interrogantes que pueden nacer de la obra: «Pero, ¡a ver!, ¿que es esta música? No tiene melodía. No tiene ritmo. ¿Qué queda?»¹

Estatismo

El modelo musical occidental se centra históricamente en la dimensión melódica, con diversos desarrollos a lo largo del tiempo, partiendo de la cantilación judeocristiana, experimentando el trabajo polifónico en el Medioevo y el Renacimiento, la construcción temática del Barroco hasta el Romanticismo y la exploración de la armonía en ese mismo lapso temporal, desde una armonía funcional hacia una armonía cromática densa. La centralidad del movimiento de alturas en todos estos períodos, exceptuando el canto llano y su estilo salmódico construido sobre la repetición de una misma altura (canto *recto tono*), se ve oponer al principio del siglo XX una serie de innovaciones explorando otras posibilidades u otros parámetros musicales. Estos fenómenos van desde la deconstrucción

¹ «Mais voyons, qu'est-ce que c'est que cette musique ? Il n'y a pas de mélodie. Il n'y a pas de rythme. Que reste-t-il ?», Giacinto Scelsi, «Il sogno 101», en *Les anges sont ailleurs...* (textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach), Arles, Francia, Actes Sud, 2006, p. 149.

* Fabrice Lengronne es compositor, docente del Instituto de Música de la Facultad de Artes, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay,

del tema melódico, en buena parte del expresionismo posromántico (la melodía continua de Richard Wagner o Gustav Mahler) o del serialismo, la expansión armónica por distintos caminos, en Aleksander Scriabin, Paul Hindemith o el serialismo también, la exploración de afinaciones y espacios sonoros acercándose al continuo sonoro, en Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába, Julián Carrillo y otros, la búsqueda de una integralidad sonora, con la pansonoridad de Wyschnegradsky o la armonía total de Nicolas Obouhov, hasta la construcción musical centrada en el timbre, en Luigi Russolo o Edgard Varèse.

Un eje de esta exploración es la deconstrucción del movimiento: aparece en la armonía total de Obouhov, por el uso simultáneo permanente de las doce clases de altura dodecatónicas, tal como se le reprochó la prensa musicológica en las pocas ejecuciones de su obra, aunque sin que esta deconstrucción sea el objetivo del compositor. Pero otros antecedentes se suman: la *Symphonie Monoton-Silence* de Yves Klein, concebida en 1949, con diversas versiones hasta 1961, consiste en dos movimientos estáticos, de duración variable según la versión, para ensamble instrumental y vocal. El primer movimiento es un acorde de re mayor continuo durante 5 a 20 minutos, según la versión, y el segundo un silencio absoluto por un tercio aproximadamente de la duración del acorde. Es, de alguna manera, la versión sinestésica de las obras picturales del mismo artista, caracterizadas por huellas corporales en un color azul propio («bleu international Klein») sobre el fondo vacío de la tela. Klein comenta en la partitura:

«Para orquesta / Interpretación muy viva y muy continua / Dividir el coro en dos grupos que alternan encadenándose. Composición de la orquesta: 20 cantantes, 10 violines, 10 violonchelos, 3 flautas, 3 oboes, 3 cornos, 3 contrabajos².»

Otra inmovilidad musical, prácticamente contemporánea, es la obra emblemática de John Cage, 4'33", estos 273 segundos de silencio que buscan la experiencia de la absoluta quietud, que físicamente ocurre solamente a 0 K, o - 273°C. Es otra ruptura con la tradición, otro cuestionamiento de qué incluye el sonido o la música.

Estos diversos contextos pueden parecer ajenos a Giacinto Scelsi. Pero varios tienen que ver directamente con el ambiente estético en el cual estuvo involucrado Scelsi hasta 1948 (Scriabin, Wyschnegradsky, Obouhov, serialismo) y con los planteamientos estéticos propios cuando vuelve a la composición a partir de 1952. Si las técnicas compositivas y el resultado sonoro cambian, el concepto musical, el paradigma sonoro, se inscribe en un mismo cuestionamiento y una misma búsqueda de unión del arte y del espíritu.

La nota

Los *Quattro Pezzi per orchestra* desarrollan una idea central: la construcción «sobre una nota» de cada una de las piezas. Este procedimiento, explicitado en el título, no es nuevo para el compositor que ya lo estaba usando por momentos en varias piezas solistas de aerófonos o de cuerdas durante los años 1950, así como en el Trio de cuerdas del año anterior, y que lo seguirá usando en las siguientes dos décadas. Los *Quattro Pezzi* constituyen la culminación orquestal de un proceso que se va afirmando y afinando hasta poder reivindicar en el título mismo su característica: «ciascuno su una nota». Pero ¿qué debemos entender por «nota»? Seguramente ni el conjunto figura-altura que designa la nota en la

² «Pour orchestre / interprétation très vive et très continue / Diviser le chœur en deux groupes qui alternent en s'enchaînant./ Composition de l'orchestre: 20 chanteurs, 10 violons, 10 violoncelles, 3 flûtes, 3 hautbois, 3 cors, 3 contrebasses», Yves Klein: *Symphonie - Monoton-Silence*, Paris, 1947-1961, partitura manuscrita. Todas las traducciones al español son mías, salvo mención contraria.

notación musical, ni la altura sola que se usa comúnmente bajo esa denominación, ya que ambos aparecen de manera no identificable a la unidad en la obra.

Toda la música de Scelsi, desde su reanudación en la composición en 1952 hasta su última obra de 1984, muestra un desarrollo musical no reducible a los conceptos tradicionales, una conceptualización propia novedosa y su exploración concreta en una amplia gama de obras. Este trabajo se acompaña de diversos textos producidos en el principio del período aunque publicados más adelante, en los cuales Scelsi elabora su concepto y sus concepciones. También característica de ese período es la elaboración de sus obras a partir de sus improvisaciones en la Ondiola, instrumento electrónico, grabadas en cinta, transcritas y trabajadas luego para obtener la partitura final de sus obras. Entre 1949 y 1952, después de un quiebre psíquico para el cual se interna, Scelsi se reencuentra a través de la improvisación en soledad, en el piano.

«Scelsi encontró consolación improvisando: repitiendo una altura única en el piano, a veces por varias horas de un tirón, Scelsi encontraba su mente calmada y su oído llevado a una nueva manera de escucha que iba a volverse fundamental para toda su música posterior³.»

Este período es el de la asimilación por Scelsi de diversas fuentes filosóficas que guían el cambio estético del compositor, de una música *pos-scriabiniana* a una música propiamente *scelsiana*. Entre esas fuentes, algunas abordan la música o el sonido en sí mismos, en una perspectiva similar al compositor: Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía, Dane Rudhyar, compositor franco-estadounidense; la teosofía y las filosofías del yoga y del zen; el pensamiento sufi de Pir-o-Murshid Hazrat Inayat Khan⁴. La chelista Frances-Marie Uitti agrega a esa lista los nombres de Helena Blavatsky (teosofía), George Gurdjieff (filósofo, místico y compositor) y Sri Aurobindo (filósofo del yoga)⁵.

La piedra angular del concepto scelsiano es «el sonido justo», como lo nombra:

«Si, se puede considerar el sonido como la fuerza cósmica que es la base de todo. Hay una bella definición que dice: “El Sonido es el primer movimiento de lo Inmóvil”, y esto es el inicio de la Creación⁶.»

Esta afirmación de un sonido cósmico como origen de todo se acompaña de una crítica a la música occidental:

³ «Scelsi found solace in improvising: by repeating a single pitch on a piano, sometimes for several hours at a stretch, Scelsi found his mind calmed and his ear drawn into a new manner of listening which was to become fundamental for all his subsequent music.» Julian Anderson: «La note juste», en *The Musical Times*, vol. 136, n° 1823, enero de 1995, pp. 22-27.

⁴ Sobre Scelsi, las filosofías y el sonido, ver: Reish, Gregory N.: «Una sola nota: Scelsi and the genesis of music on a single note», en *Journal of Musicological Research*, n° 25, 2006, pp. 149-189. Se basó en particular sobre la presencia de cierta literatura en la biblioteca propia de Scelsi o de sus relaciones personales. Es de anotar que la cercanía de pensamiento con Dane Rudhyar no se convalida con el conocimiento de que Scelsi lo haya leído (no hay libros de Rudhyar en la biblioteca), y solamente estuvo en relación epistolar en los últimos años de sus vidas.

⁵ Frances-Marie Uitti: «Preserving the Scelsi Improvisations», en *Tempo*, new series n° 194, Italian Issue, Oct. 1995, pp. 12-14.

⁶ «Oui, on peut considérer le son comme la force cosmique qui est la base de tout. Il y a une belle définition qui dit: “Le Son est le premier mouvement de l’Immobile”, et ceci est le début de la Création.» Giacinto Scelsi: *Son et musique*, p. 2, 1953-1954, pub. 1981, Luciano Martinis, ed., Roma, Le parole gelate. Las mayúsculas son de Scelsi.

«La música clásica occidental dedicó prácticamente toda su atención al marco musical, a lo que se llama la forma musical. Se olvidó estudiar las leyes de energía sonora, pensar la música en términos de energía, es decir de vida, y así produjo miles de marcos magníficos pero muchas veces bastante vacíos, ya que eran solamente el resultado de una imaginación constructiva, que es muy diferente a una imaginación creadora. Las melodías mismas pasan de sonido en sonido, pero los intervalos son abismos vacíos ya que las notas carecen de energía sónica. El espacio interior está vacío⁷.»

El concepto scelsiano se opone a la idea del espacio vacío: la continuidad y la energía sonora son las características del concepto. Pero también se considera en un marco general metafísico, fuertemente inspirado en el yoga. «Es la base de la doctrina, ya que según ésta, el sonido es la fuente de toda revelación revelada desde su interior. En los Vedas este sonido es llamado “Anahad” que significa: sonido ilimitado⁸.» Esta idea se inspira directamente en el pensador sufí Pir-o-Murshid Hazrat Inayat Khan.

«Los Sufis denominan el Sonido Abstracto Saut-e-Sarmad; todo el espacio está relleno de este. [...] Este sonido es la fuente de toda revelación para los Maestros a quienes es revelado interiormente. [...] Generalmente el ser humano no lo escucha, su conciencia estando enteramente centrada en su existencia material. [...] En los Vedas, el sonido de lo abstracto es llamado Anahad, el sonido ilimitado. Los Sufis lo denominan Surmad, que sugiere la idea de embriaguez. La palabra embriaguez es empleada aquí para significar la elevación, la liberación del alma de sus ataduras terrestres⁹.»

En realidad, el término *Anahad* (o *Anabata*) no aparece en los Vedas, sino en la doctrina yogui, que practicaban tanto Khan como Scelsi. *Anabata*, según Sir Monier Monier-Williams, significa «no golpeado, no herido, intacto; [...] producido de otra manera que por golpe [...] el sonido *om*¹⁰»; «denota el sonido en su estado atemporal, quieto, inactivado, perceptible sólo por los practicantes del Yoga y por los músicos¹¹.» Scelsi agrega: «Aún

⁷ «Je dirai seulement qu'en général, la musique classique occidentale a consacré pratiquement toute son attention au cadre musical, à ce qu'on appelle la forma musicale. Elle a oublié d'étudier les lois d'énergie sonore, de penser la musique en termes d'énergie, c'est-à-dire de vie, et ainsi elle a produit des milliers de cadres magnifiques mais souvent assez vides, car il n'étaient que le résultat d'une imagination constructrice, ce qui est très différent de l'imagination créatrice. Les mélodies mêmes passent de sons en sons, mais les intervalles sont des abîmes vides car les notes manquent de l'énergie sonore. L'espace intérieur est vide.» Scelsi, *Son et musique*, op. cit., p. 5.

⁸ «C'est la base de la doctrine, car selon celle-ci le son est à la source de toute révélation révélée de l'intérieur. Dans les Védas ce son est appelé “Anahad” qui signifie: son illimité.» Giacinto Scelsi, *ibid.*, p. 3.

⁹ «Les Soufis nomment le Son Abstrait Saut-e-Sarmad; tout l'espace en est rempli. [...] Ce son est la source de toute révélation pour les Maîtres à qui il est révélé intérieurement. [...] Généralement l'homme ne l'entend pas, sa conscience étant entièrement centrée dans son existence matérielle. [...] Dans les Védas, le son de l'abstrait est appelé Anahad, le son illimité. Les Soufis le nomment Surmad, qui suggère l'idée d'ivresse. Le mot ivresse est employé ici pour signifier l'élévation, la libération de l'âme de ses liens terrestres.» Pir-o-Murshid Inayat Khan, *Le mysticisme du son*, 1923, muchas ediciones posteriores, aquí: Ed. Servire, 1960, pp. 59-60, cap. VIII «Son abstrait».

¹⁰ «unbeaten, unwounded, intact; [...] produced otherwise than by beating; [...] the sound *om*» Sir Monier Monier-Williams: *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1899, p. 29.

¹¹ «Anahata denotes sound in its timeless, quiescent, inactivated state, perceptible only by Yoga practitioners and by musicians». Gregory Reish: *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929-1959*, tesis de doctorado, University of Georgia, EEUU, p. 68.

siendo de naturaleza cósmica, puede ser activado y utilizado, digamos, por los seres humanos¹².» Scelsi se apoya, analógicamente, en la teoría del color de Goethe:

«Según él, toda cosa preexiste a su manifestación, es decir: cualquier cosa aparece cuando el “terreno” es correspondiente [...] Todo existiría en potencia latente; todo preexistiría en el cosmos bajo todas las formas posibles, y sus manifestaciones se producirían — a todas escalas — de la materia al espíritu cuando el “terreno” es favorable¹³.»

La potencialidad se relaciona con el tiempo: «La música evoluciona en el tiempo, el sonido es atemporal¹⁴.» Scelsi complementa esa idea: «La música no puede existir sin el sonido. El sonido existe por si mismo sin la música¹⁵.» En otros términos, el sonido eterno y atemporal puede activarse con el tiempo, y aparecer en la música y en las revelaciones. El *Anahata* se transforma en *Abata*.

Pero esta visión cosmológica y metafísica del sonido — y a consecuencia de la música — no se opone a una concepción física del mismo, sino que la complementa. Scelsi desarrolla también ese aspecto:

«El sonido es esférico, pero escuchándolo, parece poseer solamente dos dimensiones: altura y duración — la tercera, la profundidad, sabemos que existe, pero en cierto sentido nos escapa. Los armónicos superiores e inferiores (que percibimos menos) nos dan a veces la impresión de un sonido más vasto y complejo otro que la de la duración o de la altura, pero nos es difícil percibir su complejidad. Además, musicalmente, no se sabría como notarla. En la pintura, se descubrió la perspectiva que da la impresión de profundidad, pero, en la música, hasta ahora, a pesar de todas las experiencias estereofónicas y los ensayos sucesivos de toda índole, no se ha logrado escapar de las dos dimensiones duración y altura y a dar la impresión de la real dimensión esférica del sonido¹⁶.»

Si bien Scelsi no usa términos acústicos para calificar esta tercera dimensión, a partir de lo dicho, podemos deducir que esa dimensión abarca el timbre (la profundidad, los

¹² «Tout en étant de nature cosmique, il peut être activé et utilisé, disons, par les hommes.» Scelsi, *Son et musique*, op. cit., p. 2-3.

¹³ «Selon lui, toute chose préexiste à sa manifestation, c'est-à-dire: n'importe quoi apparaît quand le “terrain” est correspondant [...] Tout existerait en puissance latente; tout préexisterait dans le cosme sous toutes les formes possibles, et leurs manifestations se produiraient — à toutes les échelles — de la matière à l'esprit lorsque le “terrain” est favorable.» Scelsi, *ibid.*, p. 2.

¹⁴ «La musique évolue dans le temps, le son est intemporel.» Scelsi, *ibid.*, p. 4.

¹⁵ «La musica non può esistere senza il suono. Il suono esiste di per sé senza la musica.» Giacinto Scelsi: «La forza cosmica del suono», fragmento póstumo publicado en *I suoni, le onde*, revista de la Fundación Isabella Scelsi, n° 4, 1993, p. 31.

¹⁶ «Le son est sphérique, mais en l'écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions : hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu'elle existe, mais dans un certain sens elle nous échappe. Les harmoniques supérieures et inférieures (qu'on entend moins) nous donnent parfois l'impression d'un son plus vaste et complexe autre que celui de la durée ou de la hauteur, mais il nous est difficile d'en percevoir la complexité. D'ailleurs, musicalement, on ne saurait comment la noter. En peinture, on a bien découvert la perspective qui donne l'impression de la profondeur, mais en musique, jusqu'à présent, malgré toutes les expériences stéréophoniques et les essais successifs de toutes sortes, on n'a pas réussi à échapper aux deux dimensions durée et hauteur et à donner l'impression de la réelle dimension sphérique du son.» Scelsi, *Son et musique*, op. cit., p. 1.

armónicos inferiores y superiores) y la espacialidad del sonido. En varios momentos habla de vibración, como elemento que permite la aparición de la altura y le da un espesor o una profundidad. Este sonido justo, aclara el compositor, «no se trata en absoluto de la “nota” justa, con respecto a cualquier sistema tonal o atonal europeo, africano o asiático, sino la esencia misma del sonido¹⁷.» Scelsi no piensa en términos de altura e intervalo, no define la nota como unisón, y en eso se diferencia de Rudolph Steiner que veía la llegada a la música de nota sola como el desenlace de la evolución de la música fundada en la quinta (en el medioevo), luego en la tercera (en el Renacimiento y luego en el sistema tonal), seguido por la segunda (en la tonalidad cromatizada posromántica), concluyendo en el unisón, experimentado como algo musicalmente diferenciado. Este esquema de Steiner no deja de estar centrado en la cultura occidental, mientras el pensamiento de Scelsi se nutre de filosofía oriental. Scelsi no reduce el sonido a la nota, no considera la sucesión de notas como puntos en el vacío, sino que, al contrario, plantea un espesor del sonido producido, la tercera dimensión del mismo, la manifestación de la energía sonora. La profundidad que plantea, se la da la «vibración» del sonido, que hay que entender no como la onda en el sentido físico clásico, sino como las oscilaciones e inestabilidades de un sonido producido con energía. Eso marca la activación de la *anahata*. Y eso es lo que plantea realizar en su obra.

Concluye su propósito sobre los *Quattro Pezzi* así:

«Quedaba otra cosa. Quedaba la síntesis, nunca antes hecha, del elemento estático y del elemento dinámico, además de la vibración de un solo sonido, siempre presente¹⁸.»

Quattro Pezzi: la activación de las notas

El título de la obra lo dice todo, pero ¿cuál es el título? Siguiendo la tradición de los editores de música metiendo mano en los títulos de las obras — por motivos comerciales en general —, muchos han deformado el título para que rinda cuenta de lo que les parece importante destacar. Las dos ediciones de la partitura, la inicial del autor de 1960 y la de Salabert de 1983, que difieren en bastante detalles de la orquestación, presentan el mismo título: *Quattro Pezzi per orchestra (ciascuno su una nota)*. A pesar de eso, el catálogo de la editorial Salabert (ed. 2005) incluye la obra bajo el título de *Quattro Pezzi (su una nota sola)*, tal como lo retoman en sus textos Andrea Di Giacomo o Tristan Murail. Gregory N. Reish o Ian Dickson lo anuncian como *Quattro pezzi (ciascuno su una nota sola) (1959) for chamber orchestra*, mientras Julian Anderson lo presenta como *Four orchestral pieces (each upon a single note)*¹⁹. Este énfasis en la

¹⁷ «il ne s'agit pas du tout de la “note” juste, par rapport à un quelconque système tonal ou atonal européen, africain ou asiatique, mais bien de l'essence même du son.» Scelsi, *ibid.*, p. 3.

¹⁸ «Il restait autre chose. Il restait la synthèse, jamais faite auparavant, de l'élément statique et de l'élément dynamique, outre la vibration d'un seul son, toujours présent.», Giacinto Scelsi, «Il sogno 101», en *Les anges sont ailleurs...* (textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach), Arles, Francia, Actes Sud, 2006, p. 149.

¹⁹ Sharon Kanach: *Giacinto Scelsi, catalogue des œuvres*, Ed. Durand-Salabert-Eschig, 2005, p. 21; Di Giacomo, Andrea: *Hors de l'avant-garde. Son, musique et composition chez Giacinto Scelsi dans la production de sa maturité*, tesis de doctorado, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis & Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2012; Murail, Tristan: «Scelsi and L'itinéraire: The Exploration of Sound», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 2/3, abril-junio de 2005, p. 181. Gregory N. Reish: «Una nota sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note», en *Journal of Musicological Research*, n° 25, 2006, p. 150; Dickson, Ian: «Orality and Rhetoric in Scelsi's Music», en *Twentieth-Century Music*, vol. 6, n° 1, marzo de 2009, p. 28; Julian Anderson: «La note juste», en *The Musical Times*, vol. 136, n° 1823, enero de 1995, p. 23.

soledad de la nota llevó a exacerbar la idea de la nota como focalización de la técnica musical de Scelsi, en lugar del sonido, buscando relaciones con técnicas musicales tradicionales (tonalidad, armonía consonante, entonación justa, «gramática musical»), pero dejando de lado la esencia misma del concepto scelsiano tal como resumido, a propósito de *Quattro Pezzi*, por Tristan Murail:

«Cada pieza está basada en una nota sola, que es variada y agitada, siempre desde adentro, de manera que el proceso composicional ocurre desde el interior de un sonido único más que de la combinación de muchos sonidos. Como consecuencia, el material sonoro es también la forma de la pieza²⁰.»

Las cuatro piezas se desarrollan según un eje de altura, tal como presentado en las próximas figuras 2 a 5. Cada una, en el entorno de una misma altura presente al inicio y al final, desarrolla a partir de la superposición de alturas vecinas y del *glissando* entre esas alturas un ensanchamiento progresivo y variable de la altura, dándole espesor y oscilación alrededor de su eje. No se trata de una banda de frecuencia, en el sentido que calificaría a un ruido, sino de una banda cuyos límites marcan los límites de oscilación de las alturas simultáneas (de una a tres, con excepciones) que van a constituir la dimensión melódica de la nota. Esa banda de frecuencia se repite en varias octavas. Su ancho difiere entre las piezas y según el momento de cada pieza. Dentro de esa banda, las alturas se espacian por cuartos de tono, pasos obligatorios de las oscilaciones de altura: no hay salto auditivo mayor a un cuarto de tono a la vez, el movimiento melódico es un movimiento por cuartos de tono. Es decir que si un instrumento opera un cambio mayor a un cuarto de tono, éste es compensado por la presencia de los cuartos de tono intermedios en el mismo momento en otros instrumentos. La continuidad de la banda se percibe a través de *glissandi*, o mediante la aparición de la altura desde el silencio con entrada progresiva sobre un tiempo netamente perceptible. La continuidad temporal es otra característica implícita del concepto de la «nota» de Scelsi: no hay silencio dentro de las piezas, y los cambios de matices dinámicos se generan mediante *crescendi* y *decrescendi*.

El uso de los cuartos de tono, permanente, no es nuevo en la obra de Scelsi, pero toma particular relieve en la orquesta, en la cual sólo las percusiones quedan excluidas de su uso. No se trata de inflexiones sobre las alturas centrales, sino de alturas nuevas, importantes al igual que las otras, de uso estructural y no ornamental — nada en la obra se puede atribuir a un uso ornamental. El espacio sonoro de la obra es claramente un espacio en cuartos de tono, no un espacio semitonal con desviaciones o inflexiones. Lo confirma Tristan Murail: «Scelsi me dijo un día: “el cuarto de tono es una verdadera nota, es una nota como las otras”²¹.» No se trata de borrar el espacio semitonal temperado, sino de ampliarlo con nuevas alturas. Tampoco se trata de un uso para simular espectros armónicos, como lo subraya Murail:

²⁰ «Each of these pieces is based on a single note, which is varied and agitated, all from within, so that the compositional process happens in the interior of a single sound, rather than in the combination of many sounds. As a result, the sonic material is also the form of the piece.» Tristan Murail: «Scelsi and *L’Itinéraire: The Exploration of Sound*», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 2/3, abril-junio de 2005, pp. 183.

²¹ «Scelsi told me one day, “The quarter-tone is a true note, it is a note like all the others.”» Tristan Murail: «Scelsi and *L’Itinéraire: The Exploration of Sound*», *op. cit.*, p. 185.

«Encuentro el uso de los cuartos de tono de Scelsi muy diferente del mío propio, en el cual el cuarto de tono no es más que un recurso que provee una aproximación más fina que el semitono a una frecuencia acústica exacta. Scelsi, por su parte, usa los cuartos de tono para dar matices expresivos al sonido²².»

La diferencia es importante: Scelsi no modeliza un espectro armónico para producirlo con la orquesta o los instrumentos, sino que expande el espacio sonoro para darle profundidad al sonido. Y este espacio sonoro es un espacio temperado en cuartos de tono.

La notación de cuartos de tono utilizada por Scelsi fue variando en el tiempo, en distintas obras. En *Quattro Pezzi*, utiliza los símbolos de la figura 1. Se caracterizan por colocarse en posición de articulación (por encima o por debajo de las notas) en lugar de alteraciones. Su cancelación con el símbolo *giusto* subraya la consideración del espacio temperado como el espacio sonoro normal: no representa una búsqueda de «entonación justa», que no pertenece al paradigma musical de Scelsi. Cuando se suman a indicaciones de vibrato o trino, el conflicto visual que genera suele complicar la lectura.

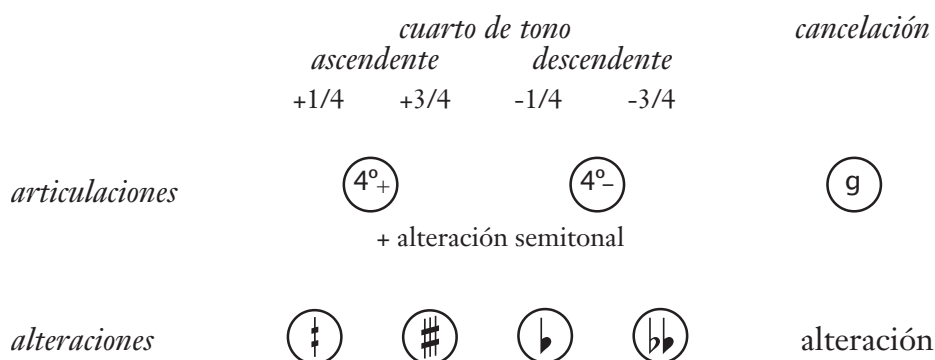


Fig. 1: notaciones de cuartos de tono de Scelsi, arriba en *Quattro Pezzi*, abajo en obras posteriores

Las notas de cada pieza

Las figuras 2 a 5 resumen el juego de alturas de las piezas²³. La primera (*figura 2*) evoluciona entre *mi* ♯ y *sol* ♭, con un ensanchamiento hasta *mi* y *la* ♭ en los compases 9-10, y varios momentos con una sola altura [c. 8, 11-14 (*fa* ♯); 14-27 (*fa*); 27-34 con acompañamiento de trino envolvente (*fa* ♯); 34-39 (*fa*)]. Con el final de la pieza 2, es la parte más larga que presenta una sola altura, alternando entre *fa* y *fa* ♯.

²² «I find that Scelsi's use of quarter-tones is very different from my own, where the quarter-tone is no more than an expedient that provides an approximation, finer than a semitone, to an exact acoustic frequency. Scelsi, on the other hand, uses quarter-tones to give an expressive nuance to the sound.» *ibid*.

²³ Símbolos de los esquemas:

♯ = +1/4 tono; ♯♯ = +3/4 tono; ♭ = -1/4 tono; ♭♭ = -3/4 tono;
 ↑ ↓ saltos; ↗ ↘ glissandi; la/ / si trino entre las notas marcadas

Pezzo 1

compás	1	5	7	8	9	10	11	14	27	29-32	34	39
altura					sol ↗	la ♭ ↘						
		sol ♭/ sol ♭								sol ♭/		
		↗fa ‡		fa ‡	↗fa ‡	fa ‡	↑fa ‡		↑fa ‡	fa ‡	fa ‡/	
	fa/	/fa	↘fa	↘fa	↘fa	↘fa	↘fa	↘fa		/fa	/fa	↘fa
	/mi ‡					mi ↗						

Fig. 2: Movimiento de alturas del *Pezzo 1* (escala horizontal no proporcional al tiempo)

La segunda pieza (*figura 3*) se desenvuelve en una banda más reducida, entre *si* y *si* ‡, con un ensanchamiento y corrimiento hasta el *do* entre los compases 60 y 64. A partir del compás 67, la altura queda en *si*, sin superposición ni movimiento, con una breve aparición de un tercer armónico (*fa* ‡) en el violonchelo, tocado pizzicato, en los compases 73 y 75, casi imperceptibles.

Pezzo 2

compás	1	4	5	6	8	13	16	23	29	44	45	57	58	60	61	62	64	66	67	73	74	75	76	104
altura														/do	do	do	do/							
	↑si ‡		↑si ‡		↑si ‡		↑si ‡		↑si ‡		↑si ‡		↑si ‡	↑/si ‡	si ‡		si ‡	si ‡						
	si	si	↘si	si	↘si	si	↘si	si	↘si	si	↘si	si	↘si	si/			si/	si	si	si	si	si	si	si
																					fa ‡	fa ‡		

(violonchelo, armónicos pizz.)

Fig. 3: Movimiento de alturas del *Pezzo 2* (escala horizontal no proporcional al tiempo)

La tercera pieza (*figura 4*) desarrolla su banda entre *la* ‡ y *la* ‡‡, con extensiones puntuales hasta *sol* y *si* ♭, con pocos momentos de una sola altura y varios momentos de mucho movimiento (idas y vueltas en la banda entre cc. 6-17 o 24-29). En los compases 24-25 y 27-28, aparece un movimiento melódico inesperado en el clarinete bajo, en su registro grave mientras el resto de la orquesta está en registro medio o agudo. Gregory Reish lo interpreta como subarmónicos simulados de la nota, aunque reconoce que no derivan de ningún cálculo acústico, a la diferencia del *fa* ‡ de la segunda pieza²⁴. Coincide con la más compleja situación de alturas, como lo muestra la *fig. 4*, y contribuye a esa complejidad, esencial en el concepto de activación de la nota por la energía sonora, o en el concepto de profundidad de Scelsi.

²⁴ Reish, Gregory Nathan: «Una nota sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note», *op. cit.*, p. 185.

Pezzo 3

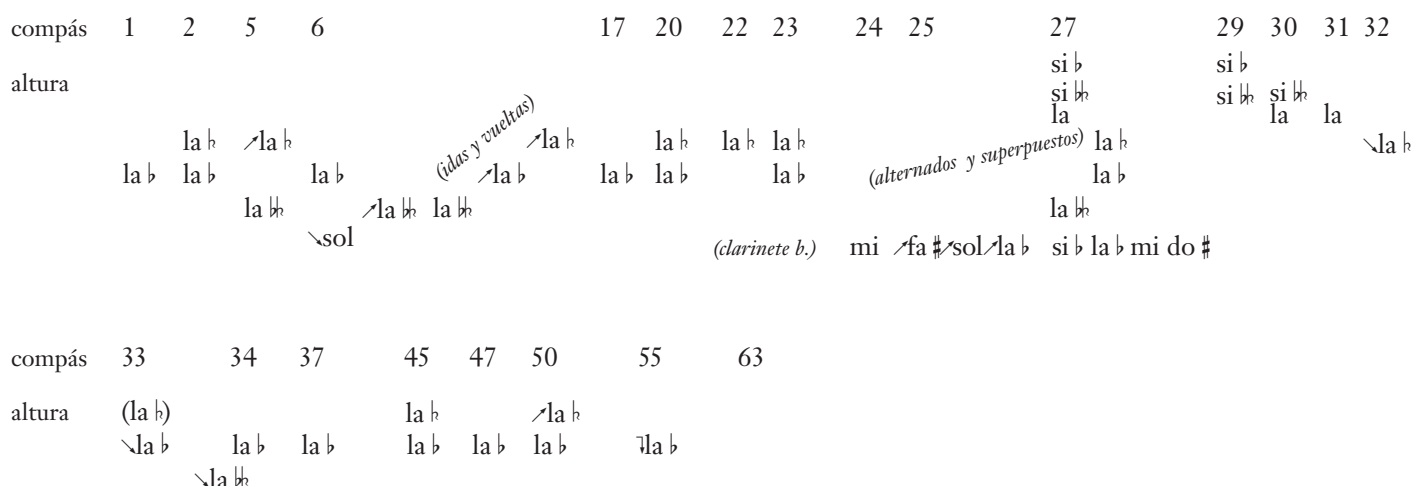


Fig. 4: Movimiento de alturas del *Pezzo 3* (escala horizontal no proporcional al tiempo)

La cuarta (*figura 5*) es la más estable de las cuatro piezas: el *la* se mantiene siempre, en solo en los compases 1-2, 4, 49-55 y 60-61, y acompañado del *la* $\sharp$ el resto del tiempo — o sea la mayor parte del tiempo—, con algún ensanchamiento hacia el *la* $\flat$ o hacia el *si* $\flat$, por separado. En los compases 35-37, el *la* $\sharp$ es remplazado por un trino *la-si* $\flat$ y aparece un *fa*3 en el timbal (cc. 33-40).

Pezzo 4

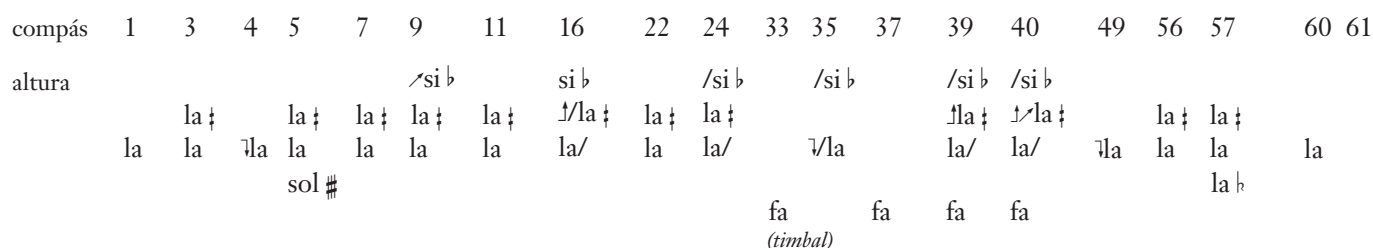


Fig. 5: Movimiento de alturas del *Pezzo 4* (escala horizontal no proporcional al tiempo)

Todo este comportamiento de alturas ilustra claramente que la «nota sola» no era una nota en el sentido tradicional. La selección exclusiva de las notas semitoniales por varios analistas, buscando una secuencia posible entre las cuatro piezas, o una referencia histórica, o una referencia armónico-tonal, anunciando la secuencia *fa* - *si* - *la* $\flat$ - *la* parece entonces forzada y no dar cuenta de las notas anchas e inestables del compositor. También parece poner un énfasis en una dimensión, las alturas, cuya hegemonía en la música occidental recibía una mirada profundamente crítica por parte de Scelsi.

La profundidad de las notas

La tercera dimensión del sonido y de la música ocupa entonces el centro de la preocupación de Scelsi: la profundidad que le da su carácter esférico, pleno y energético. Esta dimensión se construye a través de la dinámica musical, la continuidad y la vibración del sonido, retomando palabras del compositor. En otros términos, a partir del trabajo tímbrico tomado como la naturaleza misma del sonido, y no una mera decoración. El primer

elemento será, evidentemente, las fuentes sonoras elegidas para la obra: una orquesta no estándar.

La orquesta se compone de flauta en sol, oboe, corno inglés, 2 clarinetes y clarinete bajo, fagot, 4 cornos, saxófono contralto y tenor, 3 trompetas, 2 trombones, tuba bajo, sierra musical, timbales, percusión (2 bongos, tumbadora, platillos suspendidos y 2 tamtam, chico y grande), 2 violas, 2 violonchelos y contrabajo. Algunos la han calificado de «cámara», en base a la cantidad de instrumentos (26), pero contando diez aerófonos de metal, parece difícil conceder el calificativo, que además no pertenece al título de la obra, que dice orquesta a secas. En la nomenclatura de la partitura, el saxófono claramente está incluido entre los metales. Cabe destacar la inclusión de la sierra musical, instrumento poco difundido en la tradición erudita, así como el uso de mucha variedad de sordinas (en los metales y las cuerdas) y de baquetas (en la percusión y los timbales). Globalmente, dominan los instrumentos graves y medios, los instrumentos agudos siendo usados principalmente en su registro más grave.

El trabajo tímbrico se centra en la repartición de la nota entre los instrumentos, en distintas octavas, con distintos modos de ataque y formas de tocar según las posibilidades de cada instrumento, incluyendo el uso de sordinas. La presencia de sonidos principalmente continuos en general (aerófonos y cuerdas frotadas, incluyendo la sierra musical) no excluye los sonidos discontinuos, principalmente en la percusión, pero también con algunas intervenciones en pizzicato en las cuerdas, en staccato en los aerófonos y en percusión en la sierra musical. Esas puntuaciones sonoras participan también de la construcción de la «vibración».

Otra dimensión acústica aporta lo suyo a la organicidad del sonido obtenido: la dinámica, manejada en general con entradas y salidas progresivas (*crescendi* y *decrescendi*). La precisión en esta construcción lleva a subdividir las figuras largas en tantos fragmentos como inflexiones requeridas, aplicadas a cada instrumento por separado. El resultado global es difícilmente legible en la partitura, ya que, además de la dificultad de sumar matices diferentes simultáneos, están aplicados a instrumentos de rangos dinámicos muy dispares y producirán resultados sonoros difícilmente reducibles a valores intuitivos. La ayuda de la obra grabada permite hacerse una mejor idea de esa dimensión.

Una tercera dimensión interviene en la construcción de la profundidad: las texturas sonoras instrumentales. Esa dimensión usualmente dejada al uso ornamental (trinos y trémolos) o al libre albedrío del intérprete (en el caso del vibrato) se vuelve un elemento de control de la generación de la sensación de «vibración», de la sensación de un sonido orgánico, oscilante y vivo. La obra maneja cuatro texturas fundamentales: lisa, con vibrato, con tremolo o con trino. En la textura lisa, las notas se tocan sin efecto agregado, sin vibrato, aunque puede sumarse a un *glissando* o un *crescendo*. El vibrato prescrito es un vibrato amplio, estrictamente indicado en la partitura, «a medio camino entre el vibrato normal y el trino. Sin esa indicación, se sobreentiende el sonido sin vibrato», según las pautas de la partitura, p. 3. Si bien no define el ancho de la variación de altura del vibrato, se lo puede suponer alrededor del cuarto de tono, o algo más grande, por su relación con el trino. En otras obras, Scelsi define distintas variedades de vibrato de amplitud variable (por ejemplo en *I Presagi*, para 10 instrumentos, de 1958). La tercera textura abarca el *flutterzunge* o *frullato* de los aerófonos, los rulos de las percusiones y los trémolos de las cuerdas, con la especificidad de poder definir la velocidad de cada tremolo y su carácter medido o no medido (pautas, p. 3). En algunos casos, el tremolo medido podrá además incluir un *staccato* (*Pezzo 3*, cc. 18-23, por ejemplo). Se suma la cuarta textura: el trino. Se presenta a veces escrito como trino tradicional (*tr.*) y a veces como tremolo entre las dos notas del trino, permitiendo en este

caso definir la velocidad del mismo. Todas estas texturas están tratadas como la naturaleza misma del sonido: en ningún momento se comportan como ornamentales.

La superposición de las diversas texturas, con diferentes cantidades de instrumentos asociados a cada una y sus respectivos matices dinámicos, generan la manifestación de la «vibración», la activación de la energía y la diferenciación con una música de puntos y de construcción formal, según el pensamiento de Scelsi. La dosificación de las texturas es evidente al ver la partitura tanto como al escuchar la música. Las figuras 6 a 9 tratan de dar cuenta de eso, aunque es difícil medir y representar la proporción entre texturas simultáneas, su dinámica real y su resultado sonoro perceptible²⁵.

Pezzo 1

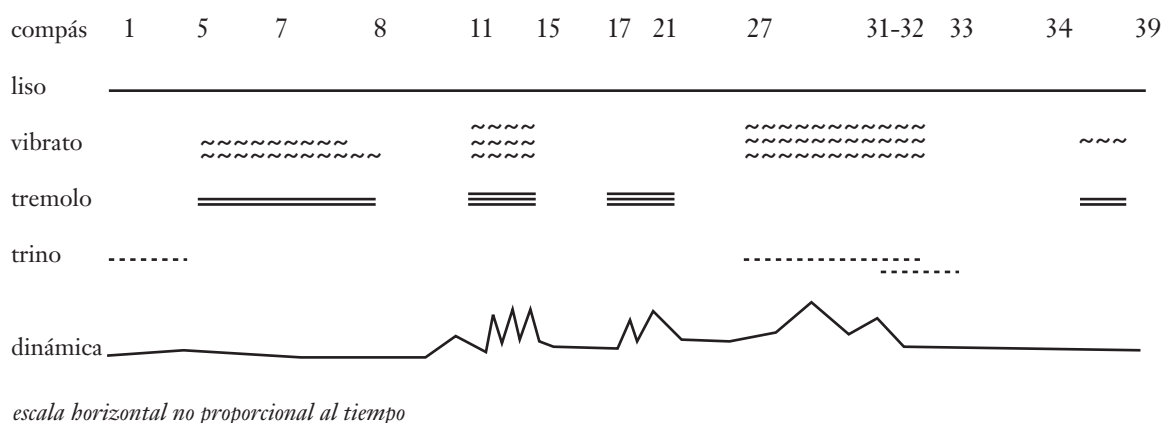


Fig. 6: Texturas del *Pezzo 1*

Pezzo 2

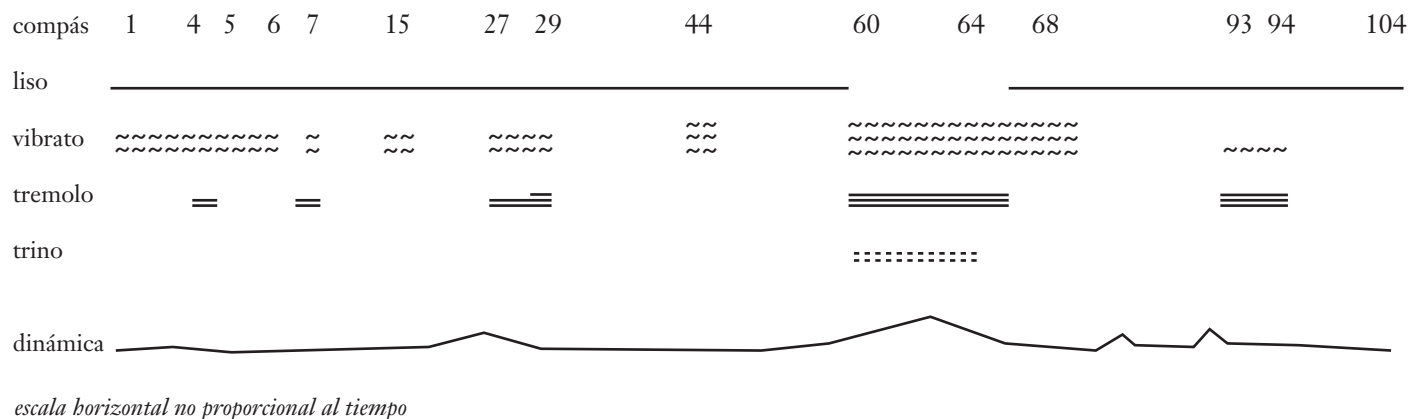


Fig. 7: Texturas del *Pezzo 2*

²⁵ Los esquemas texturales muestran la superposición de los cuatro tipos de textura, aunque no representa la correcta proporción entre los mismos. La textura lisa se muestra sin indicar cuantos instrumentos la tocan ni su peso dinámico en el total, difícil de evaluar. La textura *vibrato* muestra un poco más de proporción al sumar de una a cuatro líneas, pero es solamente indicativo de más instrumentos. La textura tremolo muestra el símbolo de la velocidad del tremolo, no la cantidad de instrumentos participando. Además no diferencia tremolo, frullato o rulo, salvo excepción. El esquema dinámico es una evaluación a partir de una grabación.

Pezzo 3

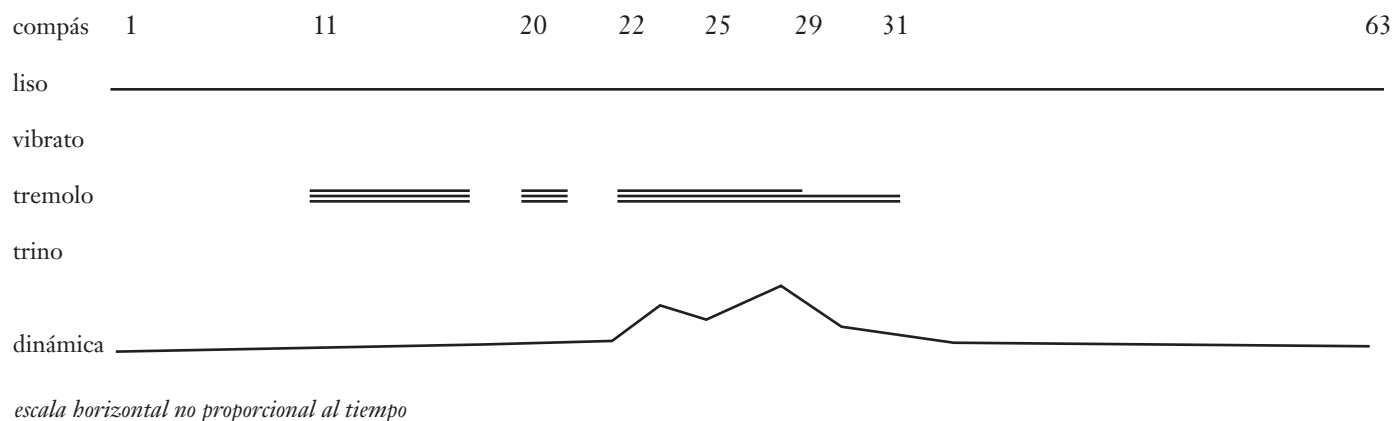


Fig. 8: Texturas del Pezzo 3

Pezzo 4

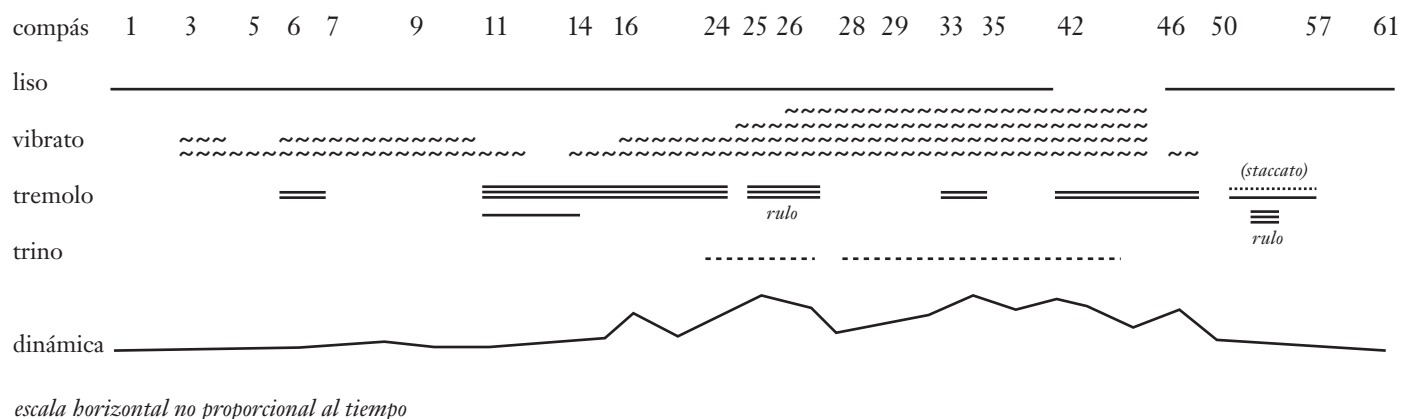


Fig. 9: Texturas del Pezzo 4

Las cuatro piezas se presentan de manera muy distinta en cuanto a sus texturas. La primera, la más breve según la evaluación temporal incluida en la nomenclatura de la partitura, es también la más agitada, presentando cuatro picos dinámicos importantes, contra uno importante y tres menores para la segunda, dos picos seguidos y mucha calma en la tercera, y tres pequeños picos dentro de una larga parte fuerte en la última. Incluye las cuatro texturas en proporciones variables, superpuestas de a dos a la textura lisa, con muy pocos momentos de textura lisa sola. La segunda utiliza todas las texturas en pequeñas dosis, alternando con la textura lisa sola, con una suerte de clímax dado por la superposición de las tres texturas no lisas (único momento sin la textura lisa), con dinámica elevada, entre los compases 60-65. La tercera pieza, con un único pico dinámico central (o uno subdividido en dos picos apretados, según la interpretación) utiliza exclusivamente la textura *tremolo* y la textura lisa, particularidad que se suma a la ausencia de percusión en la pieza. Más de la mitad de la pieza usa la textura lisa sola. La última pieza, muy agitada, muestra un nivel sonoro globalmente más elevado que las otras tres, y un uso casi permanente de las tres texturas no lisas, salvo unos breves reposos inicial y final. La percusión tiene su máximo uso en esa pieza conclusiva, con la intervención de toda la variedad elegida.

Esta breve descripción del trabajo textural muestra la riqueza del paradigma: la profundidad generada u obtenida es tal que la secuencia melódica se vuelve superflua, el sonido se vuelve autosuficiente. El mismo concepto tiene una infinidad de maneras de

aplicarse, generando la misma infinidad de músicas, o, como quizás lo hubiera dicho Scelsi, la misma infinidad de activaciones sonoras.

¿Profundidad o abismo?

Quattro Pezzi per orchestra muestra la activación de cuatro *anabata*-s, sonidos orgánicos en sus tres dimensiones, dando a percibir y apreciar cuatro sonidos que tradicionalmente se habrían escuchado en su superficie sin indagar en su profundidad. Independientemente de si uno adhiere al concepto metafísico reivindicado por Giacinto Scelsi, la dimensión acústica de la realización de estos sonidos orgánicos, energéticos y vivos queda apreciable por los oídos moldeados por cualquier tradición. El análisis de las cuatro piezas muestra una elaboración muy cuidadosa de cada detalle de comportamiento a partir de los componentes menos importantes del modelo musical occidental: la dinámica, el timbre, la textura, el micro-movimiento y la inestabilidad permanente del sonido, todo lo considerado ornamental en la tradición. Esa fragilidad aparente se muestra entonces como una fortaleza musical, un nuevo camino fértil y prometedor, que el propio Scelsi exploró luego en muchas obras.

Scelsi anuncia su paradigma del sonido: el sonido esférico. Las tres dimensiones, la altura, la duración y la profundidad (o la energía), deben llevar a realizar el «sonido justo», la activación del sonido cósmico. Las dos primeras dimensiones, la altura y la duración, han ocupado la atención de los músicos, mientras la última les escapa. El paradigma musical tradicional, centrado en la altura (melodía y armonía) y la duración (ritmo), deja la tercera dimensión o la reduce a la ornamentación y al efecto. Scelsi se propone darle el primer lugar a esa profundidad, materializada por la dinámica, el timbre y la textura. Establece entonces una nueva jerarquización de los parámetros musicales: profundidad, duración, altura, en lugar de la jerarquización clásica: melodía, armonía, ritmo, arreglo (dinámica, instrumentación, ornamentación).

En la división entre sonido y música, Scelsi solo se plantea el sonido. Ve a la música occidental como dedicada a su sistema de organización, sin energía sonora, rellena de vacío. Pero no define la música. Y a la pregunta si esta conclusión se aplica a Bach, Beethoven o Mozart, responde que «con la excepción de los mejores, de los más constantemente inspirados [...] el resto es efectivamente música bastante vacía de esta energía sonora que es otra cosa que la perfección de ciertas formas de sonatas o de sinfonías, y tampoco tiene que ver con la violencia rítmica, la efusión melódica o el gigantismo orquestal²⁶.»

Tampoco se plantea, en el plano teórico, la composición o ser compositor. Conduce Murail a pensar que Scelsi debería ser considerado más como «descompositor», ya que «los *Quattro Pezzi* son descompuestas y recompuestas. El abandono prácticamente total de la dimensión armónica permitió a Scelsi confrontar otras dimensiones y concentrar la atención del oyente en nuevos refinamientos sónicos²⁷.» Si efectivamente Scelsi logra descomponer el sonido para darle esa profundidad del *anabata*, quizás se lo debería calificar de *activador*.

²⁶ «[...] à l'exception des meilleurs, des plus constamment inspirés [...] le reste est effectivement de la musique assez vide de cette énergie sonore qui est tout autre chose que la perfection de certaines formes de sonates ou de symphonies, et n'a rien à voir non plus avec la violence rythmique, l'épanchement mélodique ou le gigantisme orchestral.» Scelsi, *Son et musique*, op. cit., p. 5.

²⁷ «The *Quattro Pezzi* are de-composed and re-composed. The almost complete abandonment of the harmonic dimension allowed Scelsi to confront other dimensions and to concentrate the attention of the listener on new sonic refinements.» Tristan Murail: «Scelsi, De-composer», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 2/3, abril-junio de 2005, p. 175.

Es posible apreciar la música sin saber nada de la misma, sin conocer el proceder que la lleva a la existencia. Es necesario para la música misma, que no puede pretender a que todas y todos sepan el cómo y el por qué de la elaboración musical. Sin eso, la música solo sería el código íntimo de un club, o una tribu. Pero entender una música requiere conocer su paradigma, su concepto, su manera de elaboración, ese cómo y ese por qué que no necesita la apreciación. Analizarla con el paradigma equivocado no ayuda a la comprensión, sino que la deforma o la reduce a lo que no es. La profundidad, es también lo que se busca en el análisis; ignorar el paradigma, eso sería... el abismo.

Bibliografía

- Anderson, Julian: «La note juste», en *The Musical Times*, vol. 136, nº 1823, enero de 1995, pp. 22-27.
- DeLio, Thomas: «Composing a Sound», en *College Music Symposium*, vol. 57, 2017 (pdf sin numeración de páginas)
- Dickson, Ian: «Orality and Rhetoric in Scelsi's Music», en *Twentieth-Century Music*, vol. 6, nº 1, marzo de 2009, pp. 23-41.
- Dickson, Ian: «Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music», en *Music Analysis*, vol. 31, nº ii, 2012, pp. 216-241.
- Di Giacomo, Andrea: *Hors de l'avant-garde. Son, musique et composition chez Giacinto Scelsi dans la production de sa maturité*, tesis de doctorado, Université Paris VIII Vincennes–Saint-Denis & Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2012.
- Feron, François-Xavier: «Les variations dans la vibration, vibratos, trémolos et trilles dans la Trilogie *Les trois stades de l'homme* (1956-1965) pour violoncelle seul de Giacinto Scelsi», en *Filigrane*, Université Lille Nord de France, <http://revues.mshparisnord.org/>, en línea: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00925886>, 2012.
- Freeman, Robin: «Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi», en *Tempo*, new series, nº 176, marzo de 1991, pp. 8-18.
- Murail, Tristan: «Scelsi and L'itinéraire: The Exploration of Sound», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, nº 2/3, abril-junio de 2005, pp. 181-185. (trad. al inglés de Robert Hasegawa).
- Murail, Tristan: «Scelsi, De-composer», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, nº 2/3, abril-junio de 2005, pp. 173-180. (trad. al inglés de Robert Hasegawa).
- Murail, Tristan: «The Revolution of Complex Sounds», en *Contemporary Music Review*, vol. 24, nº 2/3, abril-junio de 2005, pp. 121-135. (trad. al inglés de Joshua Cody).
- Reish, Gregory Nathan: *The transformation of Giacinto Scelsi's musical style and aesthetic, 1929-1959*, tesis de doctorado en Música, University of Georgia, EEUU, 2001.
- Reish, Gregory Nathan: «Una nota sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note», en *Journal of Musicological Research*, nº 25, 2006, pp. 149-189.
- Scelsi, Giacinto: *Art et connaissance* (1953-1954), Luciano Martinis, ed., Roma & Venezia, Le parole gelate, 1982.
- Scelsi, Giacinto: *Évolution de l'harmonie* (1942), Adriano Cremonese, ed.; Ed. Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, Giacinto: *Évolution du rythme* (1942), Adriano Cremonese, ed.; Ed. Fondazione Isabella Scelsi, Roma, 1992.
- Scelsi, Giacinto: *Les anges sont ailleurs*, antología y edición: Sharon Kanach, Ed. Actes Sud, Arles, Francia, 2006.
- Scelsi, Giacinto: *Quattro Pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]* (1959), partitura, edición del autor, Darmstadt, 1960.
- Scelsi, Giacinto: *Quattro Pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]* (1959), partitura, Ed. Salabert, Paris, 1983.
- Scelsi, Giacinto: *Quattro Pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]* (1959), grabación, Orquesta de la Radio-Televisión de Cracovia, bajo la dirección de Jürg Wyttenbach. Ed. Accord, 1988 (LP), 1995 (CD), 2006 (album de 3 CDs).
- Scelsi, Giacinto: «Sens de la musique», en *Suisse Contemporaine: revue mensuelle*, enero de 1944, nº 1, pp. 31-38.
- Scelsi, Giacinto: *Son et musique* (1953-1954), Luciano Martinis, ed., Roma & Venezia, Le parole gelate, 1981.
- Siqueira, André Ricardo: *O percurso composicional de Giacinto Scelsi: Improvisação, orientalismo e escritura*, tesis de maestría en Música, Universidad de Belo Horizonte, 2006.