



Análise da orquestração da primeira peça de *Quattro Pezzi per Orchestra* de Giacinto Scelsi

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Teoria e Análise Musical

Igor Leão Maia
Universidade Federal de Minas Gerais – imaia@ufmg.br

Laís Suelem Souza
Universidade Federal de Minas Gerais – sialsuelem@gmail.com

Resumo. Este trabalho propõe uma análise da primeira peça da obra *Quattro Pezzi per Orchestra* de Giacinto Scelsi, utilizando de modelos formais e estatística para melhor compreender a estrutura da peça e sua orquestração. Primeiramente apresentamos um breve perfil histórico da obra e de sua importância no que diz respeito à orquestração. Em seguida apresentamos uma análise formal da obra dividida convenientemente em blocos além de discutirmos, brevemente, suas limitações. Finalmente apresentamos uma outra análise da obra baseada em distribuições estatísticas da instrumentação ao longo da peça.

Palavras-chave. Análise musical. Orquestração. Giacinto Scelsi. Modelos formais. Estatística.

Analysis of the Orchestration of the First Piece of *Quattro Pezzi per Orchestra* by Giacinto Scelsi.

Abstract. This work proposes an analysis of the first piece of the work *Quattro Pezzi per Orchestra* by Giacinto Scelsi, using formal models and statistics to better understand the structure of the piece and its orchestration. First, we present a brief historical profile of the work and its importance with regard to orchestration. Then we present a formal analysis of the work conveniently divided into blocks, in addition to briefly discussing its limitations. Finally, we present another analysis of the work based on statistical distributions of the instrumentation throughout the piece.

Keywords. Music Analysis. Orchestration. Giacinto Scelsi. Formal models. Statistics.

1. Introdução: Scelsi e a composição sobre uma nota só

A obra de Giacinto Scelsi vem sendo discutida ao longo de décadas quanto aos conceitos e avanços no domínio da composição musical. Discussões que vão desde sobre suas ideias composicionais e influências na música contemporânea (MURAIL, 2005; MAGALHÃES e FENERICH, 2013), até a improvisação e sua inspiração em filosofias orientais (SIQUEIRA, 2011; SANTOS e IRLANDINI, 2011). Dentre as ideias na qual trabalhou que exerceram grande influência sobre compositores e performers destaca-se a de trabalhar sobre o timbre e sonoridade, muitas vezes usando apenas uma classe de alturas (incluindo mudanças de quarto de tom) por seções ou até peças inteiras.

Scelsi trabalhou com a questão do foco em uma nota só em uma série de obras de 1952 até 1959, como *Triphon*, *Dithome*, *Quattro Pezzi* (trompete solo) e *Quattro Pezzi per Orchestra*. Dentre os pensadores que teceram algumas considerações filosóficas sobre o conceito de “música com uma nota só”, podemos destacar dois que exerceram forte influência em Scelsi, a saber, Rudolf Steiner e Dane Rudhyar (REISH 2006). Segundo Reish, Steiner

argumenta, de maneira um tanto especulativa, para a redução do “intervalo principal da construção musical” a partir da sétima, na Antiguidade, até possivelmente o uníssono, onde estaria o “segredo da nota (altura) individual”. Já Rudhyar, também segundo Reish, propõe que a música ocidental, do modo como é composta, é vazia, cheia de buracos, meramente uma construção arquitetônica e contrapõe que a verdadeira preocupação deveria ser com o interior do som. Em seu artigo Reish expõe essas duas influências e a preocupação de Scelsi da seguinte forma:

Durante a década de 1950, Scelsi veio gradualmente a entender a “nota” só, como uma partícula infinitesimal de uma força sonora infinita e, portanto, como um mundo ilimitado de som. Ele começou a conceber as explorações tímbricas, dinâmicas e microtonais de notas só em suas obras como “ativações”: projeções temporais e limitadas de uma realidade sonora atemporal e ilimitada¹ (REISH, 2006, 157, tradução nossa).

Podemos observar que para Scelsi, é impossível separar as suas preocupações estético-filosóficas do resultado sonoro. Vemos isso pela ideia de “força sônica infinita” e suas “ativações”, como propõe Reish. Sua obra não é resultado de uma busca científica no sentido de ter uma metodologia, experimentação e análise de resultados. No entanto, isso não quer dizer que a análise de sua obra não deva passar por uma análise musical mais estrita, apesar de nunca ter sido sua intenção sistematizar uma maneira de compor.

Uma das composições mais discutidas e analisadas de Scelsi, destacando-se como uma das mais importantes e idiomáticas do seu estilo, é a obra *Quattro Pezzi per Orchestra (ciascuno su una nota sola)*. Essa obra foi trabalhada com um método que se tornaria quase constante na vida do compositor: pela gravação de sessões de improvisação (MARROCO, 2013). Além do uso da improvisação, para a obra *Quattro Pezzi*, Scelsi dispunha de uma ondiola, um instrumento de teclado eletrônico, o que lhe possibilitou experimentar com inflexões microtonais (DICKSON, 2012). Apesar do caráter improvisativo, as quatro peças possuem uma estrutura formal e desenvolvimento composicional condizente com uma preocupação com sonoridades e texturas.

Conforme amplamente documentado, as obras de Scelsi a partir desse período foram transcritas por colaboradores (sempre em contato com o compositor), dentre os quais o compositor Vieri Tosatti. Muitas vezes, uma parte das decisões quanto à orquestração e melhor maneira de representar a obra foram feitas por esses colaboradores (JAECKER, 2013). Isso não

¹ During the 1950s, Scelsi gradually came to understand the single “note” as an infinitesimal particle of an infinite sonic force, and therefore as a limitless world of sound. He began to conceive the timbral, dynamic, microtonal explorations of single notes in his works as “activations”: temporal, bounded projections of an atemporal, unbounded sonic reality.

quer dizer que Scelsi não tinha controle sobre o resultado da transcrição orquestral, por outro lado seus colaboradores não eram meros copistas e muitas vezes tomavam decisões de cunho técnico e artístico. Além disso, deve-se levar em consideração que há duas versões em circulação da obra, uma escrita pelo próprio autor (edição do autor, conforme nota na partitura) de 1960 e outra publicada pela editora Salabert da França, de 1983. Existem diferenças quanto à orquestração nas duas versões. Para este trabalho optamos pela versão de 1960, ainda que mais antiga, devido à sua relação direta com a gênese da ideia de composição com uma nota só e proximidade com a estreia, realizada em Paris em 1960.

Analisaremos a seguir a primeira das quatro peças, sobre a nota Fá. Dividimos a análise em duas partes. Primeiramente, propomos uma descrição da forma e dos blocos sonoros que Scelsi cria para tentarmos entender o material sonoro e seu uso estrutural. Em seguida, analisamos a orquestração da peça de maneira mais minuciosa baseada na distribuição estatística da instrumentação e ataques ao longo do primeiro movimento mostrando quantitativamente a sua estrutura orquestral.

2. Análise formal e descritiva da primeira peça sobre a nota Fá

O primeiro movimento das *Quattro Pezzi*, pode ser considerado como um movimento de abertura. Segundo Reish, o intervalo de trítono entre o Fá e o Si (nota da segunda peça) sugere na obra de Scelsi uma “abertura do espaço sônico” (REISH, 2006, 180). Dessa forma, as quatro peças seguem uma estrutura formal, mesmo que de maneira intuitiva ou especulativa da parte do compositor.

É comumente aceito que a ideia de Scelsi neste primeiro movimento é compor com blocos e texturas de forma contínua variando o timbre e as densidades dessas texturas. Isto está de acordo com outras análises feitas, algumas das quais sugerem que as técnicas de Scelsi são similares às de Schoenberg na sua famosa peça *Farben* (REISH, 2006). No entanto, diferentemente de *Farben*, onde Schoenberg utiliza-se de recursos harmônicos complexos, Scelsi utiliza apenas uma nota, com diferentes oitavas e no caso dessa primeira peça apenas três oitavas conforme a figura 1.



Figura 1: oitavas utilizadas na primeira peça das *Quattro Pezzi* de Scelsi

Como os quatro movimentos foram escritos, cada um, sobre uma nota só, o foco se volta para as possibilidades de alteração do som nos outros parâmetros, a saber dinâmica, duração e timbre. Em todos os movimentos, Scelsi explora uma série de transformações entre blocos sonoros contíguos através do uso das surdinas, tremolos, trinados, técnicas expandidas, e diversas combinações entre os instrumentos da orquestra.

Partindo do princípio da criação de texturas orquestrais analisamos a primeira peça identificando blocos sequenciais, sendo a peça uma montagem destes apresentando as transformações e contrastes acima mencionados. Um bloco é definido como uma estrutura que tem início com dois ou mais instrumentos tocando juntos, criando uma textura homogênea por um tempo “razoavelmente longo”, pelo menos que possa ser persistente para que o ouvinte possa discernir o timbre em relação ao próximo bloco. No entanto, alterações com a entrada ou pausa de um instrumento são consideradas modificações dentro do bloco, assim como uma mudança de técnica, desde que a maior parte do bloco permaneça a mesma. Na tabela 1, podemos ver a instrumentação, duração (em compassos) e as principais modificações dos diferentes blocos.

Bloco	Instrumentação	Compasso	Modificações
1	ob.+cl.1+cor.3+cor.4+tpt.1+tbn.1+vla.1+vla.2	1-4	filtragem do tpt. e tbn. (pausa) e alterações de dinâmica
2	transição 1	5	brilho (<i>senza sord.</i>) e granulação (trinado vlas.)
3	fl-a.+ob.+cl.1+cl-b.+cor.1+cor.2+cor.3+cor.4+sax.+vla.1+vla.2+vc.	5-6	granulação (tremolos da cor.4).
4	transição 2	7-8	novo material rítmico da cl.2 e clb.
5	cl.1+cor.3+tr.4+sax.+tbn.1+vla.1+vla.2+vc	8-10	filtragem (cors.) e uso do cb.
6	fl.+cl.1+cl.2+cl.b.+cor.1+cor.2+tbn1+tb n.2+vla1+vla2+vc+cb.	11-14	filtragem do cb. (pausa)
7	cor.1+cor.3+vc.	15	transparência da textura
8	transição 3	16-17	brilho (tr.1 <i>senza sord.</i>)
9	primeiro <i>tutti</i>	18-21	filtragem e elisão de blocos
10	transição 5	22-24	esvaziamento da textura

11	ci.+cl.1+clb.+sax.+cor.1+tpt.1+tbn.1+vl a.1+vla.2+vc.+cb.	25-27	aglomerações de subconjuntos do bloco até quase um <i>tutti</i> .
12	segundo tutti (com exceção da fl e ob)	28-31	Uso de 4º de tom, brilho (cors. <i>senza sord.</i>) e uso da perc. (metal)
13	transição 6	32	entrada de bloco com 4º de tom e filtragem
14	tuba+timp.+cb.	33-35	filtragem e acréscimo da cor.1
15	cor.3+cor.4+timp.+vc.+cb.	36-39	acréscimo da vla.1

Tabela 1: descrição da instrumentação e posição dos blocos na primeira peça das Quatro Pezzi de Scelsi

No total identificamos quinze blocos na peça, variando de três instrumentos até um *tutti* com total de catorze instrumentos e incluindo o que chamamos de bloco de transição, onde características do bloco antecessor e o bloco posterior se sobrepõem. O que torna um bloco transitório e não apenas modificações dentro de um bloco maior são as seguintes características: 1) seu posicionamento estrutural, localizado entre dois blocos com estruturas claras; 2) similaridades do bloco transitório tanto com o bloco antecessor como o posterior; 3) maior quantidade de modificações. Tendo em mente a definição acima de bloco, podemos dividir a peça em quatro partes, sendo uma seção A do compasso 1-14, uma Transição do compasso 15-17, outra seção B, dos compassos 18-31 e finalmente uma coda, do compasso 32 ao 39. A Figura 2 exemplifica a forma da peça, seus respectivos blocos e seções, sendo que as diferentes cores são apenas para facilitar a identificação.

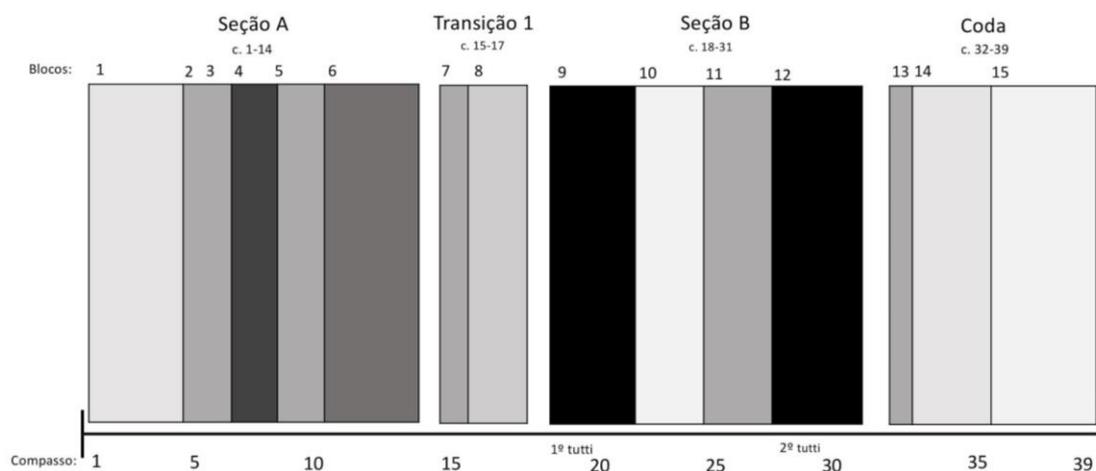


Figura 2: forma da primeira peça das Quatro Pezzi de Scelsi, com indicativo das seções e blocos por compasso

A seção A (compassos 1-14) é composta pelos blocos 1 a 6. O bloco 1 possui um material rítmico simples, composto basicamente por notas longas e algumas filtragens (pausas no trompete e trombone). No segundo bloco algumas modificações timbrísticas começam a

ocorrer, no que diz respeito aos modos de ataque, criando uma ideia de granulação (violas e sax com tremolos e trinados) e aumento do brilho por parte das trompas (retirada da surdina).

No bloco 4 há um aumento da densidade orquestral através da entrada da segunda clarineta (que até então não havia sido utilizada) e o uso das quatro trompas. Já no bloco 5 Scelsi suspende as trompas (filtragem) e dá a entrada ao contrabaixo. Nestes dois blocos os grupos instrumentais protagonistas são as madeiras (clarinetas e clarone) e as cordas. No último bloco da seção A (seis) o compositor volta com as trompas e filtra o contrabaixo e opta por variar bastante a dinâmica, trazendo a seção A ao fim.

A transição 1 dura cerca de três compassos e contribui com dois blocos sonoros (7 e 8) para este movimento. Ela é um pivô entre as seções principais A e B onde Scelsi esvazia toda a textura, deixando apenas a trompa 4 e o violoncelo no bloco 7, e o acréscimo do primeiro trompete e violas no bloco oito como desfecho da seção A e introdução da seção B.

A seção principal B tem seu início no compasso 18 e vem precedido por uma anacruse com violas (trêmolos) e primeiro trompete. Scelsi usa de elisão de blocos sonoros e filtragem nos compassos seguintes (19-21) para realizar o primeiro *tutti* do movimento. O compositor também utiliza de variação da dinâmica e sonoridades *senza sordina* (nas trompas), para aumentar o brilho desse momento. Após o *tutti* há uma transição nos compassos 22 e 23, e surge um novo esvaziamento da textura para a entrada de um novo bloco sonoro com a primeira trompa e primeira clarineta.

Juntamente com esse novo bloco citado, nestes mesmos compassos, 22 e 23 percebe-se uma semelhança com a primeira configuração instrumental utilizada na seção A (compassos 1-4), porém, neste momento, essa configuração se encontra mais filtrada e transparente. No compasso 25 dá-se a entrada a um novo bloco sonoro com segundo trompete, trombone e contrabaixo. A partir daí Scelsi vai agregando a densidade instrumental até chegar a um novo *tutti* (compasso 28-31).

Nota-se também que no compasso 29, o compositor utiliza de um material semelhante ao compasso 12 (seção A, nas trompas II e IV). Um diferencial deste segundo *tutti* para o primeiro, é a ausência da flauta. Já o oboé aparece somente no compasso 31, para agregar a densidade ao fim do *tutti*, reforçando o timbre das madeiras.

No compasso 32 Scelsi filtra alguns instrumentos dando início da coda (compasso 32-39), e dá entrada a outro bloco sonoro composto por instrumentos mais graves como tuba, tímpano e contrabaixo em quarto de tom. Após essa passagem o compositor retoma alguns materiais utilizados nesse movimento (trompa IV), e alterna a dinâmica entre p e pp, preparando

assim o fim do movimento. O último bloco soa como o mais “solístico” até então, e tem sua configuração instrumental composta por trompas III e IV, tuba, tímpano, violoncelo, contrabaixo e nos dois últimos compassos acréscimo da primeira viola.

3. Análise da orquestração da primeira peça

Nesta seção vamos analisar a orquestração, propondo alguns conceitos para a análise fazendo uso de estatística. Esse método de análise segue, em parte, o que foi proposto por nós em análises de outras obras, especialmente em *Farben* de Arnold Schoenberg (MAIA, 2013). Primeiramente, definimos o Espaço de Timbres $T(P)$ de uma peça P , como o conjunto de todos os timbres instrumentais utilizados em P . Claramente este é apenas um pequeno subconjunto de todas as possibilidades timbrísticas do mesmo *ensemble* usado em P . No caso em estudo, o *ensemble S* das *Quatro Pezzi* de Scelsi é composto por 26 instrumentos, dos quais temos 7 madeiras, 11 metais, tímpano, percussão de pele, percussão de metal e 5 cordas (2 violas, 2 violoncelos e 1 contrabaixo).

Algumas observações são necessárias para clarificar o Espaço de Timbres e sua composição. Primeiramente, para essa classificação propomos basicamente o número de intérpretes necessários para a performance, com exceção da percussão que é subdividida em metal ou pele, fazendo distinção desses timbres, mas não classificando individualmente cada instrumento de percussão. Da mesma forma, contamos como instrumentos diferentes para o conjunto S (*ensemble*) quando o mesmo instrumento possui na verdade 2 ou mais intérpretes, como é o caso da clarineta (2) e da trompa (4). Scelsi também omite um dos violoncelos e um dos trompetes, fato que é notado no subconjunto do *ensemble S1* da primeira peça que é 22. Sendo assim, o *ensemble S1* utilizado na peça 1 ($P1$), é menor que o *ensemble S*.

Na nossa análise limitamos o conjunto $T(P)$ aos diferentes instrumentos utilizados dentro de toda a obra, não contando as repetições, sendo assim igual a 17. O subconjunto dos instrumentos usados na primeira peça 1, $T(P1)$, é ainda menor sendo igual a 15, uma vez que Scelsi não usa nesse movimento o fagote nem percussão de pele (apenas metal). Tais reduções já mostram algumas escolhas da orquestração dessa peça, que a difere das outras.

Dada a complexidade de uma descrição pormenorizada de todo o universo timbrístico, mesmo da primeira peça $P1$, vamos nos restringir aqui apenas ao uso de sua instrumentação, o que implica em uma identificação de $T(P1)$ com apenas o conjunto de instrumentos que denotamos por $T1$. Isto é um caso de um forte reducionismo, aqui tomado como uma aproximação de ordem zero, ou seja, sem detalhes da verdadeira timbrística

envolvida na obra. Isso significa que não serão considerados alterações nos timbres instrumentais como técnicas estendidas, uso de surdinas e diferentes modos de ataque.

Uma vez definidos os conjuntos, passamos a analisar o uso dos instrumentos ao longo da peça, identificando certos padrões e formas. Para isso, criamos um gráfico da orquestração, indicando o uso dos instrumentos (observa-se a ausência do fagote e da percussão de pele). Na figura 3 abaixo vemos o gráfico, onde o tempo é medido em semínimas, dando um total de 137 semínimas para toda a peça P1.

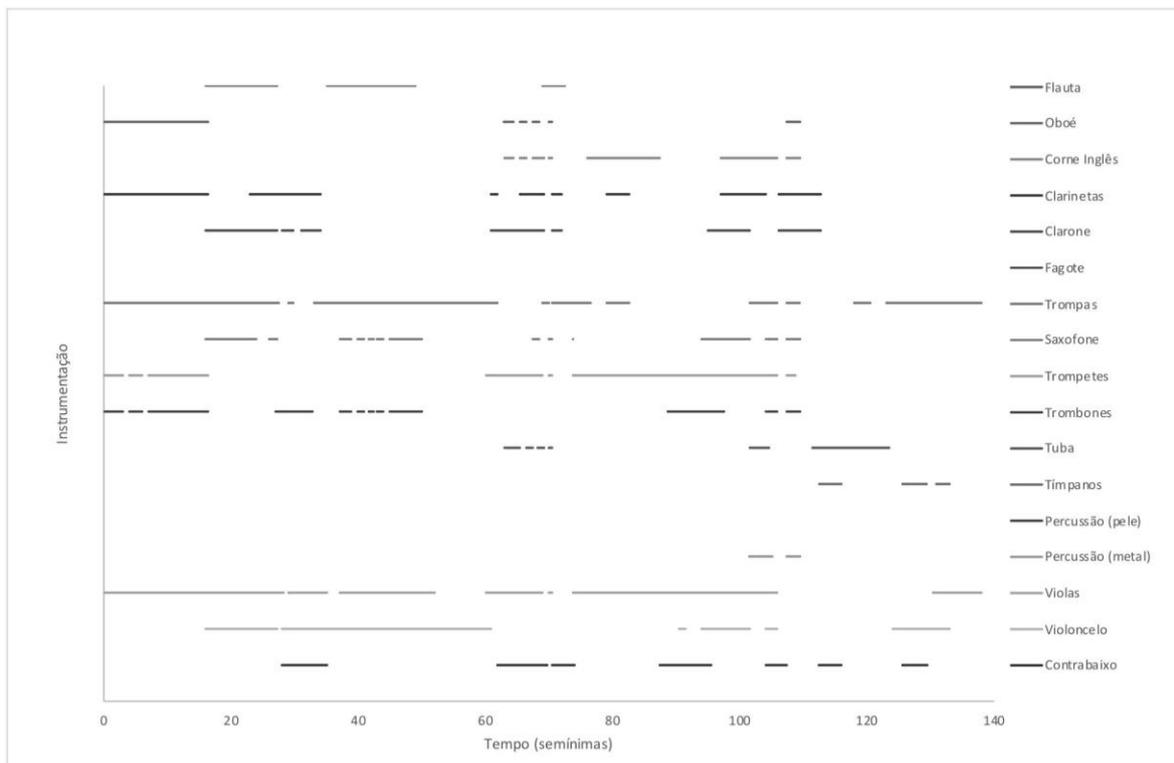


Figura 3: gráfico da orquestração da primeira peça das *Quattro Pezzi* de Scelsi

Podemos observar no gráfico a estrutura da qual propomos na análise descritiva. Primeiro, uma seção A até a semínima 49 apresentando o primeiro bloco e seus desenvolvimentos timbrísticos. Uma transição de 50 até 60 onde nota-se uma forte redução da orquestração, seguido pela seção B de 61 até 109 com uma alta atividade e mudanças de timbres e a coda de 110 até 137, também com redução da orquestração.

Para se analisar a peça com esse viés estatístico, também coletamos os dados sobre o tempo de ativação dos timbres instrumentais, isto é, por quanto tempo cada membro do subconjunto T1 toca na peça. Este dado, mais uma vez, foi medido em semínimas e colocado em porcentagem para a peça toda. Na figura 4 abaixo temos o gráfico de ativação dos timbres instrumentais.

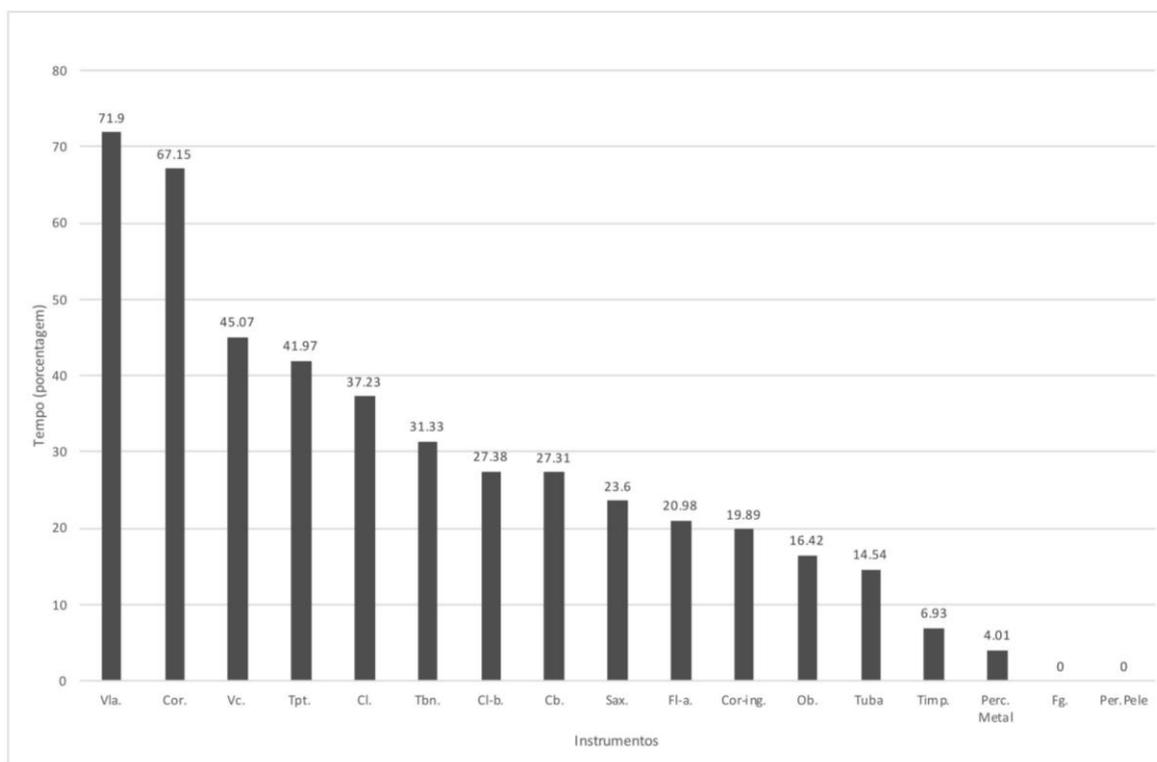


Figura 4: tempo de ativação dos instrumentos na primeira peça das *Quattro Pezzi* de Scelsi

A partir dessas informações sobre a orquestração podemos ver que a viola e a trompa são os instrumentos mais utilizados na peça, com uma porcentagem de mais de 25% mais tempo ativo que o violoncelo e o trompete que vêm logo a seguir. Essa discrepância não se constata entre outros instrumentos, sendo o uso do resto do conjunto T1 seguindo uma diferença quase linear entre eles, com redução em torno de 1% a 5%, e por fim os três últimos instrumentos com uma redução média de quase 50% entre um e outro, mas com tempos de ativação bem menores.

Essa escolha da instrumentação privilegiando o timbre da viola e da trompa é mais um indicativo da ideia de construção de blocos através da fusão e transformação dos timbres. Omitindo os violinos, Scelsi cria um timbre mais escuro e usa tanto as violas quanto as trompas para fundir os blocos, tanto em tessitura quanto pela qualidade sonora mais escura. Do ponto de vista da escolha instrumental, o uso da trompa surpreende um pouco menos que o da viola, já que há 4 intérpretes tocando a trompas e apenas 2 violas. De toda forma, vemos que o uso desses instrumentos colabora para o resultado timbrístico da peça como um todo.

Outro uso bastante característico para a peça está no outro extremo da figura, onde vemos não somente a ausência da percussão de pele e do fagote, mas também que o tímpano e a percussão de metal são os dois instrumentos menos ativos. Não apenas isso, mas, como

mencionado acima, eles são mais que 50% menos ativos que seus antecessores na escala, fugindo da descida quase linear no uso dos outros instrumentos. Isso quer dizer que são instrumentos altamente marcantes na estrutura formal da peça, já que seus timbres aparecem muito pouco. Vemos na figura 3 que a percussão (metal) é utilizada apenas na seção B, marcando o tutti e o fim da seção. Já o tímpano é utilizado apenas na coda, dando fim à peça. Isso nos mostra como a orquestração pode corroborar para a compreensão estrutural da peça e confirmar as divisões da análise.

Continuando nossa análise da orquestração apresentamos na Figura 5 um outro gráfico onde analisamos as densidades instrumentais (usando os elementos do subconjunto T1) e das oitavas sendo tocadas na peça por semínima. O número de oitavas utilizados na peça é apenas 3, sendo assim a densidade de oitavas pode variar entre 1 e 3, já a densidade instrumental, diferentemente do subconjunto T1, pode variar de 1 até 22. Não há densidade zero, pois como foi mencionado anteriormente não há silêncio absoluto dentro de nenhuma das peças. Mencionamos aqui que a densidade por semínima, neste caso, é medida por eventos que ocorrem também dentro da semínima em questão. Assim, se há instrumentos que tocam por apenas uma semicolcheia, haverá mudanças rápidas na densidade.

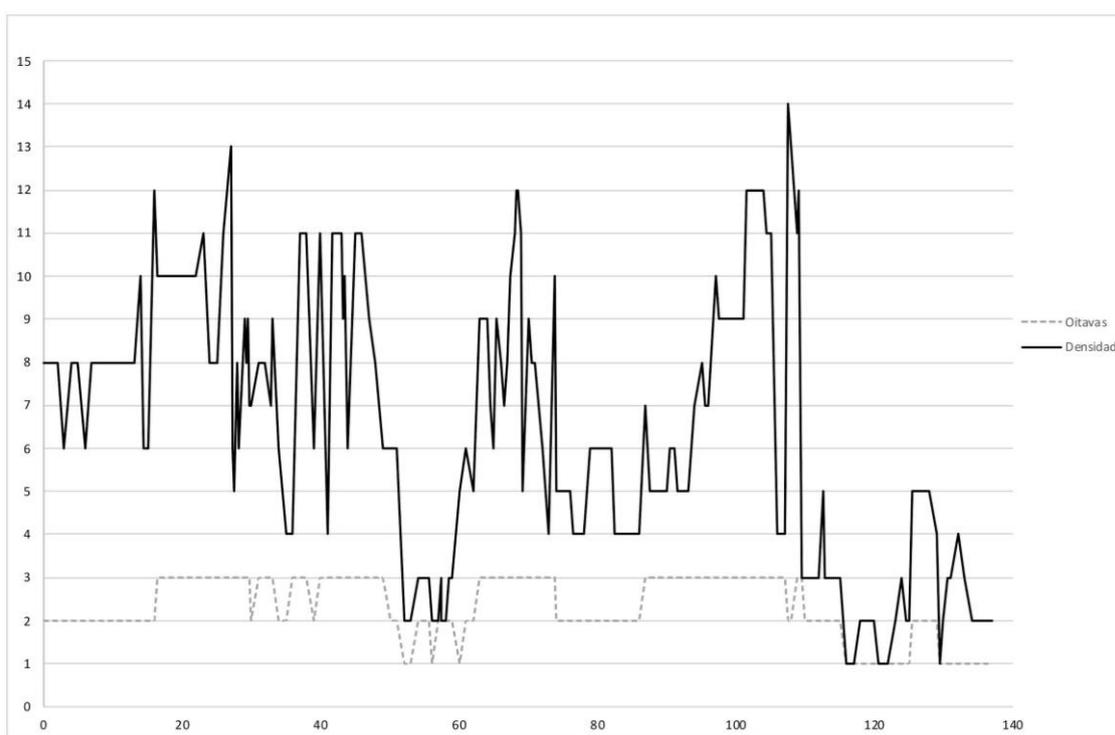


Figura 5: Densidades instrumental e de oitavas na primeira peça das *Quattro Pezzi* de Scelsi

No gráfico observa-se como as densidades variam muito de semínima a semínima, às vezes até em momentos muito curtos e há apenas alguns pequenos platôs onde a densidade

se mantém. Grosso modo, a curva apresenta um comportamento aproximadamente senoidal (entre seus picos e vales mais profundos) sobreposto com um comportamento caótico em menor escala. A variação quase-periódica nos dá referência sonora dos tutti e sonoridades rarefeitas da peça. A passagem entre um e outro se dá por meio dos platôs. No entanto, o platô entre as semínimas 36 a 45 apresenta uma forte componente caótica, fugindo ao modelo quase-periódico de maior escala e que também tem alta densidade de oitavas (3). Outro ponto de destaque é o duplo vale entre as semínimas 52 e 60 nas duas densidades. A estrutura da peça também fica clara no gráfico de densidades, pode se observar as diferenças nas seção A, na transição, seção B e coda.

Scelsi também não utiliza nessa peça todos os elementos do subconjunto P1 ao mesmo tempo, no máximo há o uso de 15 instrumentos, ao invés de 22. Dessa forma não há um *tutti* no sentido literal de todos os instrumentos de P1 tocarem, o que resulta em massas orquestrais menores e mais controladas. Isso corrobora com a ideia de Reish (2006) dessa peça de fato ser uma abertura, a proposição do trabalho timbrístico a ser realizado por Scelsi com mais desenvoltura nas outras três peças.

4. Considerações finais

Neste artigo analisamos o primeiro movimento das *Quattro Pezzi per Orchestra* de Scelsi, primeiramente com uma análise mais descritiva e, em seguida, com uma abordagem estatística. As duas abordagens são complementares e trazem visões qualitativas e quantitativas da orquestração de Scelsi. Como mencionamos na Seção 3 a abordagem estatística é apenas uma primeira aproximação, visto que novos parâmetros podem ser estudados conjuntamente, tais como uso de técnicas estendidas e modos de ataque dos instrumentos, microtonalidade, dinâmica, e assim por diante. Um outro tipo de estudo sobre continuidade/descontinuidade, por exemplo, seria sobre a continuidade espectral, isto é, quais frequências perduram ao longo do movimento com as diferentes entradas dos instrumentos. Por fim, pensamos que estudos formais, acrescidos de métodos estatísticos e quantitativos, podem sugerir variações tanto de técnicas como de forma para a composição contemporânea.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais pelo financiamento desta pesquisa.

Referências

- DICKSON, Ian. Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music. *In: Music Analysis*. Published by Wiley. Vol. 31, No. 2, July 2012, 216-241.
- JAECKER, Friedrich. Funziona? O non funziona? An Excursion through the Scelsi Archives. *In: SCIANNAMEO, Franco e PELLEGRINI, Alessandra Carlotta (Orgs.). Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Maryland, The Rowman & Littlefield, 2013, 143-156.
- MAGALHÃES, Grazielli Elis e FENERICH, Alexandre. Engenharia reversa de Quattro pezzi su una sola note. *In: CONGRESSO DA ANPPOM, 23.*, 2013, Natal.
- MAIA, Igor Leão. Uma análise da organização e fragmentação da orquestração de Farben de Arnold Schoenberg. *In: Anais do Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, 3.*, 2013, São Paulo.
- MARROCO, Sandro. The art of “writing” sound. *In: SCIANNAMEO, Franco e PELLEGRINI, Alessandra Carlotta (Orgs.). Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013. Capítulo 11, 157-184.
- MURAIL, Tristan. Scelsi De-composer. *Contemporary Music Review*, v.24, n.2/3, p.173-180, 2005.
- REISH, Gregory N. Una Nota Sola: Giacinto Scelsi and the Genesis of Music on a Single Note. *Journal of Musicological Research*, v.25, n.2, p.149-189, 2006.
- SCELSI, Giacinto. *Quattro Pezzi per Orchestra (ciascuno su una sola nota)*. Darmstadt: edição do autor, 1960. Partitura manuscrita. 62.
- SIQUEIRA, André Ricardo. *Giacinto Scelsi: Improvisação, Orientalismo e Escritura*. Londrina: Eduel, 2011. 172.
- ZANELLA, Daniel dos Santos e IRLANDINI, Luigi Antonio. O Papel da Improvisação no Processo Criativo de Giacinto Scelsi (1905-1988). *In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21.*, 2011, Uberlândia.