



Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 10, N.º 1, 2020
DOI: 10.34639/rpea.v10i1145
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Sincretismo Instrumental na Obra *Ko-tha* – Três Danças de Shiva (1967) para Guitarra Percutida, de Giacinto Scelsi

Instrumental Syncretism in Giacinto Scelsi's "Ko-Tha" – Three Dances of Shiva (1967), for Guitar Treated as a Percussion Instrument

Nuno Aroso

(CEHUM) Universidade do Minho
arosonuno@gmail.com

Ricardo Barceló

(CEHUM) Universidade do Minho
ricanata@gmail.com

RESUMO

A ideia de investigar sobre as características da obra *Ko-tha* do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), para guitarra percutida, surgiu fundamentalmente do facto de esta ser uma composição invulgar no repertório guitarrístico e que, segundo o nosso ponto de vista, tem sido mais bem assimilada pelos percussionistas que pelos guitarristas no seu repertório. Depois de conhecer as inclinações do seu autor, a partitura de "*Ko-tha – Três danças de Shiva*", na realidade apenas representa uma espécie de roteiro flexível, que revela uma liberdade de execução ainda inusitada na escrita para guitarra, apesar de ter sido composta há 52 anos, embora a sua versão completa só tenha sido publicada em 1989 (Paris: Salabert). Não conhecemos antecedentes de composições similares para guitarra clássica, com a flexibilidade rítmica de *Ko-tha*, focada principalmente nas possibilidades percussivas do instrumento. Podemos ver em numerosas composições para guitarra, anteriores e posteriores a *Ko-tha*, certo uso da percussão, mas como mais um elemento integrado nas obras de autores de diferentes épocas e nacionalidades como Murcia, Turina, Ginastera, Bogdanovic, Kampela, entre outros, mas também em música de âmbito mais generalista. No entanto, nenhuma destas obras parece ser comparável com a composição que estudamos. Ainda, a referência no subtítulo às danças do deus hindu Shiva, a identificação de Scelsi com correntes orientalistas, e o uso da guitarra no estilo de um instrumento de diferente classificação organológica, que podíamos apelidar de *sincretico*, são elementos que motivam um estudo mais profundo de esta obra por parte dos autores deste artigo, especialistas em guitarra e em percussão, respetivamente.

Palavras-chave: *Ko-tha*; Scelsi; Guitarra; Percussão; Sincretismo; Transcrição; Reinterpretação

ABSTRACT

The idea of investigating the characteristics of *Ko-tha*, by the Italian composer Giacinto Scelsi (1905-1988), for guitar treated as a percussion instrument, arose fundamentally from the fact that this piece be an unusual composition in the guitar repertoire, which, in our view, has been better assimilated by the percussionists than by the guitarists in their repertoire. After knowing the author's inclinations, the score of *Ko-tha – Three Dances of Shiva*, in reality only represents a kind of flexible script, which reveals a freedom of execution still unusual in guitar writing, was composed 52 years ago, although its full version was only published in 1989 (Paris: Salabert). We do not know of antecedents of similar

compositions in the classic guitar, with the rhythmic flexibility of *Ko-tha*, focused mainly on the percussive possibilities of the instrument. We can see in numerous compositions previous and subsequent to *Ko-tha* certain use of percussion on the guitar as another element integrated in their works (Murcia, Turina, Ginastera, Bogdanovic, Kampela, etc.), in classical music and in more generalist music. However, none of these works seems comparable to the composition we studied. Still, the reference in the subtitle to the dances of the Hindu god Shiva, the identification of Scelsi with orientalist currents, and the syncretic use of instruments of different organological classifications, motivates the authors of this paper, who are specialists in percussion and guitar, respectively, to do a deeper study of this work.

Keywords: *Ko-tha*; Scelsi; Guitar; Percussion; Syncretism; Transcreation

1. Introdução

Considerando que este artigo trata de uma obra para guitarra percutida, recorrendo ao uso da guitarra no estilo de um instrumento de diferente classificação organológica, que podíamos apelidar de *sincretico*,¹ e perante às múltiplas aceções do termo “percussão”, antes de começar o nosso estudo, torna-se necessário adotar uma definição atual, que inclua a diversidade intrínseca desta classificação organológica.

Citamos a seguir a definição que achamos mais adequada para o estudo que vamos a desenvolver.

Um instrumento de percussão pode ser qualquer objeto que produza um som ao ser batido, sacudido, esfregado ou raspado com algum implemento, ou por qualquer outra ação que coloque tal objeto em vibração. O termo geralmente se aplica a um objeto usado em um contexto rítmico com intenção musical.² (New World Encyclopedia, 2019)

A ideia de investigar sobre as características da obra *Ko-tha I, II, III* (1967) para guitarra percu-

¹ Consideramos à aceção do termo *sincretismo*, do qual deriva *sincretico*, tal como se define no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2020: “amalgama de concepções heterogêneas”.

² Do original em inglês: *A percussion instrument can be any object which produces a sound by being struck, shaken, rubbed, and scraped with an implement, or by any other action which sets the object into vibration. The term usually applies to an object used in a rhythmic context with musical intent.* | Todas as traduções são da nossa autoria.

tida, do compositor italiano Giacinto Scelsi, composta há 52 anos, embora a sua versão completa só tenha sido publicada em 1989 (Paris: Salabert), surgiu fundamentalmente do facto de esta ser uma composição invulgar no repertório escrito para guitarra. Além disso, *Ko-tha* parece ter sido mais bem adotada pelos percussionistas que pelos guitarristas, tendo conta a experiência individual dos autores deste trabalho, embora também seja possível constatar tal facto mediante uma consulta dos vídeos publicados em linha, com diferentes performances desta peça.

Depois de conhecer as inclinações do seu autor, é possível concluir que a partitura de “*Ko-tha – Três danças de Shiva*” é, na realidade, uma espécie de roteiro flexível, que revela uma liberdade de execução ainda inusitada na escrita para guitarra, se assim se puder considerar uma obra na qual a guitarra é utilizada mais como um instrumento de percussão *ad hoc*. Não conhecemos antecedentes de composições similares na guitarra clássica, com a flexibilidade rítmica de *Ko-tha*, focada principalmente nas possibilidades percussivas do instrumento.

É possível ver em numerosas composições, anteriores e posteriores a *Ko-tha*, um certo uso de percussão na guitarra, como elemento integrado, por exemplo, em obras de Murcia, Turina,

Ginastera, Bogdanovic, Kampela, entre outros, tanto em música erudita como em música de âmbito mais generalista. No entanto, nenhuma de estas obras é comparável com a composição que agora analisamos. Ainda, a referência no subtítulo às danças do deus hindu Shiva, a identificação de Scelsi com correntes orientalistas, e o uso percussivo de um instrumento normalmente classificado organologicamente como *cordofone*, revela, do nosso ponto de vista e como antes dizemos, um certo sincretismo instrumental. Estes são fatores que motivaram a aprofundar no conhecimento de Kho-ta aos autores deste artigo, especialistas em guitarra (Barceló) e em percussão (Aroso).

2. Notas Biográficas de Giacinto Scelsi (1905-1988)

Para começar a conhecer a este autor italiano é de ter em consideração que, como refere o percussionista norte-americano Jonathan Hepfer, Scelsi dizia que “Roma é a linha divisória entre o Oriente e o Ocidente. O Norte de Roma é o Ocidente, e o sul de Roma é o Oriente. A minha casa fica mesmo na linha divisória. É assim que você pode entender-me a mim e a minha música”. (Hepfer, 2013)

Giacinto Scelsi foi um compositor do século XX que escreveu obras para uma grande variedade de formações instrumentais. Era de origem nobre e possuía o título de *Conde D’Ayala Valva*. É conhecido principalmente pelas suas obras escritas com “uma única nota”, cuja ideia básica é desenvolver todas as partes de uma obra num único tom, criando tensão através de *glissandi* mi-

crotonais, variações tímbricas e a sobreposição de várias camadas sonoras. As suas primeiras obras revelam alguma influência de Bartok, e as suas peças orquestrais têm um caráter épico e dramático.

No entanto, após uma crise psíquica, por volta de 1950, nunca mais conseguiu escrever música no sentido lato. A partir desse momento, Scelsi começou a improvisar num estado de aparente transe, durante o qual gravava as suas execuções. Posteriormente, entregava uma gravação das suas improvisações a diferentes transcritores e intérpretes, com os que trabalhava para a refinar a composição e a escreverem, até que fosse considerada terminada. Por vezes, Scelsi compôs obras gravando em fita uma “improvisação” utilizando uma *ondiola*. A *ondiola* é um instrumento musical que podia ser considerado uma versão italiana do *clavoline* (CIDIM, 2011; Reid, 2007), uma espécie de sintetizador incipiente. Em ocasiões, este músico também gravou obras improvisadas para conjuntos, registando em áudio uma parte de cada vez, para estas depois serem unidas e adaptadas com o objetivo de integrar uma única partitura musical, embora as suas improvisações pareçam ser bastante diferentes das habituais no *jazz*. Na realidade, a maior parte das sessões de gravação do compositor-intérprete surgiam após longos períodos de conceituação, sendo as gravações realizadas posteriormente a estes. Depois de as fitas terem sido transcritas, Scelsi revisava as partituras e fazia algumas alterações para as aprimorar, a fim de obter as sonoridades que ele desejava. (Fondazione Isabella Scelsi, 2020)

Os investigadores musicais Todd M. McComb

(s.d.) e Pellegrini & Sciannameo (2013) fazem uma apreciação muito positiva da obra de Scelsi e dividem a sua produção artística em 4 períodos que são descritos da forma seguinte:

1º – Produção de algumas das suas obras mais “convencionais”.

2º – Obras compostas imediatamente após sua crise. A maioria delas apresentam uma espécie de procura de novas *qualidades* musicais e uma sensação maior de improvisação, com movimentos amplos.

3º – A música mais característica de Scelsi, expansiva e elegante, baseada na exploração de composições com notas únicas, tal como na obra *Quattro pezzi*. Aqui, Scelsi manifesta o verdadeiro papel estrutural do timbre, com uma orientação mais minimalista em outras áreas.

4º – É uma época em que a música de Scelsi se tornou mais severa e ascética, de modo que muitos desses trabalhos são muito breves. Eles também podem ser mais melódicos em algum sentido, e representam algo assim como um retorno ao estilo de improvisação do 2º Período, mas dentro de uma nova perspetiva tímbrica.

Como foi dito, no seu terceiro período Scelsi compôs várias obras em estilo *monotonal*, no qual toda a obra está baseada numa só nota. Na realidade, a suas obras *monotonais* estão, na verdade, mais próximas da ideia de largura de banda da música eletrónica, já que na harmonia monotonal existem múltiplas “*larguras de banda*” centrais sendo manipuladas. Curiosamente, em 1960, Stockhausen estava trabalhando em uma peça chamada «*Monophonie*” (também baseada em uma única nota e explorando o desenvolvi-

mento do timbre), mas finalmente foi abandonada. Não é descabido elucubrar que o referido compositor possa ter ouvido o Scelsi String Trio (1958) e ter-se inspirado nele, mas, depois de saber que o próprio Scelsi tinha completado os seus primeiros trabalhos orquestrais utilizando só uma nota (1959), é provável que Stockhausen tenha decidido que não era necessário explorar esse caminho.

3. A Guitarra como Instrumento de Percussão

Embora possamos ver em numerosas composições anteriores e posteriores diferentes formas do uso da percussão na guitarra clássica, não conhecemos antecedentes idênticos neste instrumento. Entre os cordofones precursores da guitarra atual podemos destacar, por exemplo, um uso particular da percussão em *Cumbeés* de Santiago de Murcia, de meados do século XVIII (Russel, 1995), no instrumento que hoje conhecemos como guitarra barroca. De facto, na tablatura são notados alguns golpes, numa zona indeterminada da guitarra, seguramente para destacar as características rítmicas da obra musical. No entanto, não parece existir outra obra para guitarra comparável a Ko-tha, centrada nas possibilidades percussivas do instrumento, como temos dito anteriormente.

Na realidade, em Ko-tha podemos constatar um enfoque muito diferente do que tem sido considerado tradicional na composição musical. Scelsi escreveu música para ser *performada* utilizando determinado objeto que, neste caso, é o que conhecemos como *guitarra*. Esta peça está destinada a ser “tocada” na guitarra – no violoncelo, ou

no contrabaixo, nas outras versões que o próprio compositor fez desta obra – mas é evidente que não está escrita para os instrumentistas respetivos, na realidade, porque qualquer pessoa que tenha certos conhecimentos de leitura musical poderia *tocar* Ko-tha, tendo em consideração o facto de que tal pessoa não estaria sujeita às limitações técnicas habituais do virtuosismo guitarrístico, nem às exigências técnicas comuns que tem um percussionista. Inclusive, a posição do instrumento que o compositor pede para a execução da peça, colocando a guitarra deitada com as cordas voltadas para cima, não é a convencional. Scelsi, na realidade, coloca o peso fundamental no conhecimento do deus Shiva por parte do executante, como condição para conseguir uma interpretação válida.

Portanto, podíamos deduzir que Scelsi estaria em uma linha estética e conceitual similar à do artista plástico sueco-americano Claes Oldenburg (1929), um dos pioneiros do Pop Art, pois ele encorajava às pessoas a ver os objetos comuns à nossa volta de uma nova forma, evocando a teatralidade da vida cotidiana, aliás, reimaginava e transformava produtos produzidos em forma industrial para conseguir novos resultados artísticos. De certo ponto de vista, o escultor turco Nevin Aladağ (1972), mais recentemente, partilha

uma tendência estética semelhante, reinterpretando e recriando, por exemplo, o conhecimento esquemático comum de alguns instrumentos de corda e percussão de diferentes origens, para elaborar obras escultóricas feitas para ser observadas e eventualmente tocadas, mas colocando o foco no conceito subjacente da heterogeneidade integrada. Assim, Aladağ explora as relações entre culturas, tradições e geografias nas suas composições plásticas, provocando surpresa e curiosidade perante às conexões estabelecidas, tal como o fez Scelsi, entrouxando tradições orientais e ocidentais no campo da música, ostentando um ecleticismo desafiante.

4. Características da Obra

Ko-tha está escrita em clave de Fá, notando a altura real dos sons, e não em clave de sol, a 8ª baixa, como é habitual na escritura guitarrística, desde os inícios do século XIX. Aparecem algumas indicações do autor no final da obra, sobre a forma de executar as duas ou três pautas simultâneas – outro elemento pouco usual –, com ambas as mãos, sobre as cordas ou sobre a caixa. A seguir apresentamos um extrato de 3 compassos da primeira dança.



Figura 1 – Ko-Tha, I, II, III. Giacinto Scelsi. Compassos 16-18. 1989 (Paris: Salabert).

Achamos interessantes os comentários que faz o percussionista Hepfer (2013) sobre esta composição: “Tudo sobre Ko-Tha de Giacinto Scelsi, Três Danças de Shiva (para guitarra tratada como um instrumento de percussão) é enigmático. Apesar da aparência direta da sua escrita, compasso a compasso, é uma das notações mais exigentes e confusas que já encontrei. Perante a toda a dificuldade interpretativa presente em Ko-Tha, o único conselho que Scelsi misteriosa e frustrantemente oferece aos intérpretes desta composição é que não devem ‘procurar estudar a peça’. Pelo contrário, apenas ‘o conhecimento de Shiva e as suas conexões’ vai ajudar o artista. Além disso, em relação aos materiais das cordas da guitarra ele disse que ‘aqueles que imaginam que Shiva é um deus destrutivo devem usar cordas de metal. Aqueles que imaginam que as danças de Shiva são uma expressão de euforia deveriam usar cordas de nylon.’” (Hepfer, 2013).

Perante às afirmações de Scelsi, torna-se ineludível aprofundar a mitologia da Índia, primordialmente nos aspetos de Shiva e as suas ligações, como ponto de partida para uma realizar uma interpretação pertinente de Kho-ta.

5. O Deus Shiva

Não desejamos estender-nos muito sobre este tópico, mas consideramos importante ter um conhecimento básico de alguns aspetos do deus hindu Shiva, visto a importância que o próprio Scelsi lhe outorga.

Segundo informação extraída de EcuRed (s.d.) e de Herrero, N. (2015), o nome de Shiva [Śiva] não é mencionado no *Rig-veda* (o texto mais an-

tigo da Índia, de meados do II milênio) ou nos outros três Vedas, que são praticamente cópias do primeiro. No *Rig-veda*, o adjetivo *shiva* significa apenas auspicioso, gentil, favorável, benigno ou benevolente. Segundo o indólogo britânico Gavin Flood (1954), Shiva aparece com o seu próprio substantivo (Śiva, ‘o auspicioso’) apenas no final do período védico (por volta do século VII a.c.), e em *Katha-araniaka* se menciona como outro nome do deus Rudra del *Rig-veda*. Rudra (que significa quem ruge) era um terrível deus das tempestades e pai e governante de furacões. No *Rig-veda*, o deus Rudra está intimamente relacionado ao deus Indra e ainda mais com Agni, o deus do fogo. Sendo um agente destrutivo, ruge com o som de uma tempestade quando fica enfurecido. Mais tarde, no final do período védico, Rudra relacionou-se com *kāla*, o tempo, como destruidor total. Era representado como uma divindade destrutiva, cujas terríveis flechas eram causa de morte ou doença de homens e gado. No *Asualaiana-srauta-sutra*, Rudra começou a ser chamado com o nome eufemístico de Śiva, ou seja, o benevolente e auspicioso, e gradualmente perdeu sua conexão especial com as tempestades, tornando-se numa força divina de desintegração e reintegração. Já no *Majabhārata* (texto épico-religioso do século III a.c.), é-lhe atribuída a criação e a reprodução, bem como a dissolução do universo. A imagem de Shiva possui várias características, entre as quais consideramos as mais importantes para o nosso estudo:

– O tridente (*trishula*), que simboliza grupos de três características, como criação, manutenção e destruição (as três funções da tríade *Trimurti*, de Brahmá, Visnú e Shiva).

– O tambor *damaru*, em forma de ampulheta, que Shiva tem em uma de suas mãos em um gesto específico chamado *damaru-hasta* (“mão de tambor”). Os dois lados do tambor, separados um do outro por uma estrutura fina, representam dois estados de existência totalmente diferentes, o manifesto e o não manifesto. Quando Shiva bate no *damaru* é gerado o som cósmico de *Om*, que seria ouvido durante a meditação profunda. Segundo as escrituras hindus, ‘*nata*’, a dança, é a fonte da criação. Este é um dos atributos de Shiva na sua representação como dançarino, conhecido como *Natarāsh* (*Naṭarāja*), que é o aspecto dessa divindade que mais interessa ao nosso estudo, pois este termo em sânscrito significa ‘o rei da dança’, de *nata*: dança, e *rash*: rei. E se Shiva começar a dançar poderia destruir o mundo inteiro com a sua energia.

Por outra parte, segundo as histórias hinduístas, o senhor Shiva oferece sua cabeça, ou a sua poderosa vontade, para impedir que a deusa Ganga se transforme em uma cascata, cujo poder destruiria o planeta Terra. Ao fazer isso, diz-se que Ganga separou seu cabelo abundante em sete fios, simbolizados pelos sete braços do rio Ganges. A sua cabeça está coroada por uma mitra de cone truncado que representa o Monte Meru. Shiva possui quatro braços, cujas mãos adotam diversos *mudras* (gestos) e contêm alguns elementos simbólicos que, dependendo da iconografia, simbolizam diferentes aspectos divinos. Acima da cintura está o *iagnha-upavita* (ou cordão sagrado), que está sendo retirado para mostrar seu desprezo pelas castas hindus. Uma de suas pernas, levantada, aponta para o caminho da salvação e esmaga as tentações, que em

algumas representações dançam com um *asura* (demônio). A dança cósmica representa as cinco atividades do deus Shiva:

Sristi: o domínio.

Sthiti: a conservação.

Samhara: a destruição.

Tirobhava: a ilusão dentro da criação.

Anugraha: a libertação.

Imagem de Shiva



Figura 2 – Shiva Nataraja (anônimo, séc. XI-XII). Estátua em bronze. Rijksmuseum.

6. A Assimilação de Ko-tha no Repertório Percussionístico

O papel pioneiro e, de vários pontos de vista, revolucionário da percussão no desenvolvimento da música ocidental, confirmou-se no séc. XX, com

particular relevo na década dos 30, aquando da apresentação de *Ionisation*, de Edgar Varese, que foi a primeira obra escrita para ensemble de percussão. Foram compositores como John Cage, Varèse, Henry Cowell e, antes deles, os movimentos futuristas de, por exemplo, Luigi Russolo, que ofereceram a esta área instrumental um papel fundamental enquanto extensor sonoro, capaz de acompanhar a imaginação e o virtuosismo tímbrico dos compositores.

Aparece, igualmente, no naipe da percussão, um leque variado de instrumentos extraocidentais que, se por um lado, dão resposta ao exotismo étnico-instrumental que compositores da época procuravam, por outro, obrigam os instrumentistas de percussão a um domínio de técnicas de execução muito alargado. O percussionista da segunda metade do séc. XX é, assim, versátil, e os compositores atribuem-lhe, ao longo do tempo e até aos nossos dias, funções alargadas e cada vez mais complexas que incluem, para além do domínio dos múltiplos instrumentos da família da percussão, desde os instrumentos de pele, às lâminas, e outros, o domínio sobre fontes sonoras não convencionais, inclusive funções de representação teatral como acontece, por exemplo, na música de Mauricio Kagel ou Vinko Globokar. Não será, portanto, raro assistirmos à utilização por percussionistas de instrumentos de outras famílias, sejam cordas ou sopros, dominando-os a seu modo. Compositores vários, amiúde, mostraram interesse pela “inocência” desta ação, propondo que o instrumentista de percussão crie uma relação descomplexada na busca sonora em determinada fonte, mesmo que essa venha da mais fina tradição clássica, como um violino, um piano ou,

de forma menos convencional, de objetos aparentemente não musicais.

7. Conclusão

O percussionista é, desde a sua afirmação musical nas correntes ocidentais, um explorador sonoro virtuoso e hábil. Será, porventura, por essa habilidade aprendida no tempo, que é possível observar um número muito significativo de percussionistas trabalharem sobre ideias sonoras não evidentemente da sua família de instrumentos, neste caso dando uma visão alternativa do objeto percutível que denominamos “guitarra”, numa espécie de sincretismo musical. As versões alternativas de Ko-tha para outros instrumentos, mais além do que é considerado normalmente como uma transcrição, aproximam-se do que se pode designar de *transcrição*. Este é um neologismo proveniente da língua inglesa utilizado frequentemente em publicidade, para definir um conceito que implica um olhar minucioso sobre a obra original, uma compreensão perfeita da audiência, uma adaptação criativa e adequada ao contexto cultural de chegada, sem perder a intenção, o sentido, nem o estilo do conteúdo original. Esta transcrição acabará por revelar objetivamente o nexo real ou virtual na forma de comunicar conteúdos praticamente idênticos do ponto de vista semiológico que existe entre diferentes instrumentos. Scelsi, com o espírito do *transcriador*, escreve a obra para guitarra Kho-ta, e posteriormente *a transcria* para contrabaixo e para violoncelo de 6 cordas, sem que o conteúdo da obra se perca em tal transição músico-instrumental. A composição de Ko-tha baseia-se na reinterpretação de um

objeto cujo arquétipo conhecemos como “guitarra”, facto que o executante pode considerar na versão que realizar, meditando também sobre os atributos do deus Shiva e as suas danças, como indicou o compositor.

Referências Bibliográficas

- CIDIM (2011). *Ondiola*. <http://www.cidim.it/cidim/content/314696?id=353403> , consultado em 10-02-2020.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha] (2008 -2020) <https://dicionario.priberam.org/sincretismo> ,consultado em 08-03-2020.
- Dickson, I. (2012). Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music. *Music Analysis*, 31(2), 216-241. <http://www.jstor.org/stable/23321826> , consultado em 12-07-2019.
- EcuRed (S.D) <https://www.ecured.cu/Shiva> , consultado em 10-02-2020.
- Fondazione Isabella Scelsi (2020) <http://www.scelsi.it/> , consultado em 10-02-2020.
- Hepfer, J. (2013) <http://www.jonathan-hepfer.com/scelsi-ko-tha.html> , consultada em 10-02-2020.
- McComb, Todd M. (s.d). *Modern music*. <http://www.medieval.org/music/modern/scelsi.html> , consultado em 10-02-2020.
- Naren, H. (2015) <https://hijodevecino.net/2015/03/04/el-doble-simbolismo-del-tambor-de-siva/> , consultado em 10-02-2020.
- New Word Encyclopeda (2019) https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Percussion_instrument , consultado em 10-02-2020.
- Pattanaik D. (2006) *Shiva to Shankara: Decoding the Phallic Symbol*. Bombaim: Decora Printers.
- Pellegrini A. C & Sciannameo, F. (2013). *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.
- Reid, Gordon (2007). *Sound on sound* (<https://www.soundonsound.com/reviews/story-clavioline> , consultado em 10-02-2020.
- Rijksmuseum (s.d.) Shiva-Nataraja (anónimo, séc. XI - XII). Estátua em bronze. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/AK-MAK-187> , consultado em 10-02-2020.
- Russel, C. H. (1995). *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar NO.4"* (Volume I). Illinois: University of Illinois Press.
- Scelsi, G. (1967) *Ko-tha* (versão para violoncelo de 6 cordas, 1978). A Dance of Shiva. <https://www.discogs.com/Giacinto-Scelsi-Paralipomena-1-Trilogia-Ko-Tha/master/655761> , consultado em 10-02-

2020.

Scelsi, G. (1989). *Ko-tha – Três danças de Shiva*. Paris: Salabert

Scelsi G. (1992). *Trilogia/ Kho-ta*. Frances-Marie Uitti (violoncelo). Etcetera (3) – KTC 1136 (CD áudio). <https://www.discogs.com/Giacinto-Scelsi-Frances-Marie-Uitti-Trilogia-KoTha/release/4240072>, consultado em 10-02-2020.

