

Giacinto Scelsi aujourd'hui

Actes des journées européennes d'études musicales

consacrées à Giacinto Scelsi (1905-1988)

Paris, Cdmc, 12-18 janvier 2005

Avant-propos De l'alpha à l'oméga

Pierre-Albert Castanet

Tout un chapitre de l'histoire de la musique récente doit être réécrit :

La seconde moitié de ce siècle n'est plus pensable sans Scelsi.

Harry Halbreich, *Giacinto Scelsi*, 1989¹

Ce livre résulte des Journées européennes d'études musicales intitulées *Aujourd'hui, Giacinto Scelsi (1905-1988)* et organisées par le Centre de documentation de la musique contemporaine à Paris, les 12, 13, 14 et 18 janvier 2005. Réunissant des *master classes* publiques au Conservatoire national supérieur de musique et de danse à Paris (avec la participation de Joëlle Léandre, Jean-Paul Céléa, Claude Delangle, Jean-Noël Crocq), des concerts (par Armelle Orieux, Joël Versavaud, Ivan Solano, Yann Dubost, Pascale Tardif, Lucia Peralta et par les membres de l'ensemble l'Itinéraire²), une table ronde dirigée par nos soins (en présence de Suzanne Giraud, Dominique Lemaître, Paul Méfano, Marc Texier, Gérard Pape) et diverses communications universitaires au Cdmc, les fruits de ce colloque ont permis d'établir la base de ce premier ouvrage en français sur l'œuvre et la pensée de Giacinto Scelsi.

*Et maintenant écoutez,
tant que vous pourrez l'entendre,
la résonance des harmoniques
de cette note profonde.*

Giacinto Scelsi, *Art et Connaissance*³

Émaillé de deux poésies originales respectivement signées par Joëlle Léandre et par André Pieyre de Mandiargues, l'ensemble du corpus se compose de trois parties. Les deux premières concernent l'esthétique et l'analyse des opus (tant poétiques que sonores) de Giacinto Scelsi alors que la troisième se consacre à l'impact et à la résonance du compositeur (conscient ou pas) sur l'art contemporain. Sont ainsi convoqués des rapprochements plus ou moins probables avec Walther Klein, Constantin Brancusi, Bernd Alois Zimmermann, György Kurtág, Tristan Murail, Dominique Lemaître et Thierry Alla. Alors que le premier chapitre se concentre sur les atours de la muse poétique, le rapport à la danse, la spécificité sonore ou encore la médiation culturelle et rituelle de la musique de

Scelsi, le deuxième grand chapitre se focalise sur les techniques de composition, sur les modes de jeu et sur quelques partitions majeures (*Ko-Tha*, *Les Chants du Capricorne*, *Konx-Om-Pax*, *Quatre pièces sur une seule note*, *Pranam II*, *Deuxième quatuor à cordes*...).

*Ô, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !*

Arthur Rimbaud, *Voyelles*

De l'alpha à l'oméga, à parcourir la table indicelle des matières, la simple lecture montre une volonté kaléidoscopique au niveau de la philosophie du contenu disciplinaire de l'ouvrage. Car nous avons tenu à convoquer plusieurs générations de musicologues, à multiplier à dessein les points de vue et à rassembler une danseuse, des compositeurs, des chefs d'orchestre, des poètes, des plasticiens et des éditeurs... autant de proches qui ont connu les habitudes et les desiderata du compositeur pianiste... mais également autant de jeunes chercheurs qui viennent pour la plupart de passer avec succès leur thèse (et qui avaient inclus dans leur mémoire doctoral une réflexion pertinente sur le legs musical scelsien).

Ainsi, au cœur de cette somme inédite de provenance intentionnellement multiple, le discours amical peut côtoyer l'analyse plus aride, comme la dissertation esthétique peut faire place à l'hommage essentiellement poétique... En outre, nous avons tenu à ajouter quelques textes émanant du premier livre en italien (ouvrage collectif) intitulé *Giacinto Scelsi - Viaggio al centro del suono*⁴; premiers feuillets musicologiques que nous avons rédigés ou réunis après la mort de Scelsi (au début des années 1990), grâce notamment à l'opiniâtreté amicale et au dévouement sans faille de Nicola Cisternino⁵.

*Et je l'aimais comme j'aime ce son
Au creux duquel rajeunirait le monde,
Ce son qui réunit quand les mots divisent,
Ce beau commencement quand tout finit.*

Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*

Entendre la danse avec Giacinto Scelsi – Au cœur du mouvement

Muriel Jaër

*sans vacillation
rejoindre
un instant
la limpidité
des souvenirs
aux confins
de l'obscurité*

Cercles, Giacinto Scelsi, 1986, Le parole gelate.

Après de longues années de silence, il m'est venu soudain un immense désir de te faire revivre en moi, cher Giacinto.

Ta silhouette se dresse inaltérée, incroyablement vivante, celle qui m'attendait en haut des escaliers dans l'entrée de l'hôtel Raphaël à Paris, lors de notre toute première rencontre. Sur-le-champ je t'avais reconnu : ces cheveux d'une blancheur immaculée et ces grands yeux bleus, si bouleversants, où se reflétait chaque nuance des mouvements de ton âme : l'œil droit noyé dans une souffrance intense, l'œil gauche happé par ce but absolu, unique et pur qui était le tien ; ton front bombé de mystique, en contradiction avec une bouche tortueuse qui avait tant de mal à s'accommoder des lois de la terre ; et ton profil au nez aquilin, celui de l'un de ces oiseaux rares qui vivent en solitaires perchés sur les cimes les plus hautes.

J'en ai découvert de tels à plus de 4500 mètres dans les Himalayas.

Giacinto, incarnation si puissante dans un corps si fragile !

C'était en automne 1961.

Une amie céramiste, Guidette Carbonell, m'avait téléphoné pour me demander de l'accompagner au palais de Chaillot à un concert de « musique d'aujourd'hui ». J'hésitais. Il faisait froid, pluvieux, et je passais alors par une période d'abattement. Elle insista. Je tranchai d'un coup et décidai de l'accompagner.

Au commencement du concert furent exécutées quelques œuvres d'avant-garde, celles qui ont pour effet de provoquer chez moi des rages de dents. Mais à un moment donné, j'entendis les *Quatre Pièces pour orchestre*. Il s'agissait de quatre « variations », chacune sur une seule note. Dans chaque morceau une hauteur unique, vivifiée par des modulations de micro-tons qui jouaient sur le timbre, l'intensité et le rythme. Univers étrange, tout en courbes et en arabesques. L'effet fut surprenant.

La musique entra en moi, m'emplit, m'inonda, me transforma, me dégageant sur-le-champ de toute négativité. J'éprouvai la sensation délicieuse d'être soulevée de mon siège, d'être en lévitation. Cette musique agissait sur moi un peu comme le font les sons émis par les trompes tibétaines. Je me sentis métamorphosée à tel point que je demeurai euphorique durant plusieurs jours.

Peu après, un matin, je trouvai un journal ouvert et tombai sur un article de Claude Samuel où il parlait du concert auquel j'avais assisté. Je lus : « Enfin, l'événement de cette soirée très réussie également grâce à la présence de l'Orchestre Philharmonique de la R.T.F. parfaitement dirigé par Maurice Leroux, ce fut l'exécution des *Quatre Pièces* de Giacinto Scelsi. » L'article se terminait ainsi : « Il paraît enfin que Scelsi, l'auteur de ces *Pièces*, vit ses expériences jusqu'au bout : on raconte que de passage à Paris pour ce concert, il a passé la nuit à l'hôtel Raphaël... dans une armoire, car il ne peut supporter aucun bruit... »

Ce fut plus fort que moi. Malgré les battements de mon cœur, je sautai sur le téléphone et appelai l'hôtel Raphaël.

Brusquement... tu étais là, à l'autre bout du fil. J'étais fort impressionnée :

– *Monsieur, vous ne me connaissez pas, j'étais présente dans le public l'autre soir, lors du concert. Votre musique m'a transportée. Je tenais à vous dire merci.*

– *Je suis très très touché, fut la réponse. Êtes-vous musicienne ?*

– *Non, danseuse. C'est pour cela que je suis la musique d'aujourd'hui.*

– *J'aimerais vous connaître. Venez me voir à l'hôtel Raphaël ce soir à 17 heures si vous êtes libre.*

Je m'y rendis. Tu m'offris un verre de jus d'orange et un morceau de ce cake dont tu raffolais. Tu parlais peu mais tes paroles étaient percutantes, elles allaient droit au but. Ton regard, qu'on ne pouvait esquiver, pénétrait jusqu'au fond de l'être.

– *Suivez-vous une voie spirituelle ? Faites-vous du yoga ? Connaissez-vous Rudolf Steiner, Gurdjieff ? Avez-vous entendu parler du Maître Philippe de Lyon ?*

J'étais stupéfaite. Bien sûr, je chérissais Monsieur Philippe. Peu de gens savaient quoi que ce soit sur celui qu'on appelait le Père des Pauvres, et qui était décédé en 1905. Je gardais sa présence au fond de moi comme un trésor.

Light in extension, commentaires et chronique de Konx-Om-Pax, œuvre pour chœur et orchestre de Giacinto Scelsi *

Luciano Martinis

Konx Om Pax: formule magique d'une signification obscure.

Konx Om Pax: titre d'un livre de magie d'Aleister Crowley¹.

Konx-Om-Pax: nom d'une des compositions les plus mystérieuses de Giacinto Scelsi: tentative extrême pour évoquer des pouvoirs perdus.

Les maigres explications laissées par Scelsi à propos de cette pièce nous disent ainsi:

Trois aspects du Son: comme premier mouvement de l'Immuable; comme Force Créatrice; comme la syllabe OM.

Déjà récurrents dans ses écrits théoriques, ces concepts ne sont pas, par conséquent, de simples notes provenant d'un personnage bizarre, mais des éléments plus profonds qui ont été au centre de ses pensées. Il affirme, dans ses mémoires en 1973 :

[...] *Le son est au commencement de tout; il y a même une belle définition qui dit: « Le son est le premier mouvement de l'Immobile » – et ceci est le début de la Création².*

Et il poursuit:

[...] *Le son est l'essence de tous les systèmes magiques dans tous les pays [...]*³

Tout semble clair, mais (...) en fait cela ne l'est pas.

Par conséquent, le titre de cette composition n'est pas une synthèse de paroles symboliques comme on l'a considéré jusqu'à présent mais plutôt un emprunt à la tradition magique/ésotérique; sur sa signification cachée, il sera difficile de trouver une explication exhaustive.

Une autre phrase de Giacinto Scelsi pourrait en tout cas nous rapprocher de l'idée qui est à la base de ses processus créatifs:

[...] *Dans une connaissance occulte déterminée, aux origines très anciennes, on rencontre l'idée que l'Énergie – la force cosmique – est vraiment un phénomène acoustique, c'est-à-dire sonore. Cette énergie acoustique est ensuite cette force cosmique créative que des races anciennes donnent l'impression d'avoir réussi en partie à dominer et également à utiliser dans des buts pratiques⁴* [...]

Reste à établir quelle valeur Scelsi a attribué à cette composition extraordinaire: pourquoi cet « Immobile » évoqué dans d'autres circonstances devient-il ici « Immuable »?

L'*Immobile* sollicité avec une intervention mécanique opportune, peut également devenir « mouvement »; au contraire, l'*Immuable*, pour se transformer, nécessite une intervention divine ou au moins le recours à un substitut de celle-ci à travers la magie ou le rite ésotérique. *Konx-Om-Pax* est peut-être une formule magique qui change l'*Immuable*?

Il existe au moins deux interprétations de son sens caché.

On lit dans *Les Grands Initiés* d'Édouard Schuré, à propos de Platon:

Et vous êtes très loin de rire quand Dèmèter confirme, par sa langue particulière et ses signaux, par de vives oscillations de lumière, des nuages empilés sur des nuages, tout ce que nous avons vu et entendu de son prêtre sacré; alors, finalement, la lumière d'une sereine merveille remplit le Temple; nous voyons les plus purs champs d'Élysée; nous entendons le chœur des bienheureux; – alors, ce n'est pas seulement par une apparence extérieure ou par une interprétation philosophique, mais en fait et en réalité, que l'hiérophante devient le créateur et le révélateur de toutes choses; le Soleil n'est que son porte-flambeau, la Lune son officiant près de l'autel, et Hermès son héraut mystique. Mais le dernier mot a été prononcé: Konx-Om-Pax.

Le rite est consommé et nous sommes Voyants pour toujours.

Il continue, dans la note suivante:

Ces mots mystérieux n'ont pas de sens en grec. Cela prouve, en tout cas, qu'ils sont très anciens et viennent de l'Orient. Wilford leur donne une origine sanscrite. Konx viendrait de Kansha, signifiant: l'objet du plus profond désir; Om de Oum, âme de Brahma, et Pax de Pasha, tour, échange, cycle. La bénédiction suprême de l'hiérophante d'Éleusis signifiait donc: Que tes désirs soient accomplis; retourne à l'âme universelle⁵!

S(u)ono Scelsi, techniques de l'être et du son dans l'écriture pour cordes

Jean-Paul Dessy

Sono-Suono. La langue italienne rapproche de façon presque homophone l'être et le son. Cela ne serait qu'un banal calembour, du genre « je sonne donc je suis » s'il n'ouvrait sur ceci, dont la vie et l'œuvre de Scelsi sont le puissant témoignage : l'être et le son sont l'un à l'autre consubstantiels.

Et c'est bien dans ce champ-là, celui qu'explorent les théologies et davantage les mystiques, que s'épanouit la révélation de cette consubstantialité dont la vie même de Scelsi nous propose une allégorie. Allégorie en deux temps. Presque un conte.

Le comte Scelsi d'Ayala Valva a à peine trois ans. Il passe le plus clair de son temps, au cœur d'un château perdu en Campanie, assis au piano dont il enfonce inlassablement et comme en transe les touches. L'enfant Giacinto parle déjà sa première langue, la sonore.

Cette même langue qu'il retrouve, adulte, au cours de l'internement qu'il dut subir dans une clinique psychiatrique heureusement pourvue d'un piano grâce auquel il découvre, lui-même, les voies de sa propre guérison en retrouvant les gestes de l'enfance : jouer infatigablement la même note et, dans la résonance de ce ressassement, pénétrer le son, tendre l'oreille en son tréfonds, là où se révèle l'être, dans la syncope du temps. Entendre. Entendre, au sens fort de son étymologie signifie se tendre vers. Entendre donc. Un chemin de vie. À bon entendeur est le salut.

Cette expérience de la transcendance en son lui permet d'envisager, renversement copernicien, que la musique soit désormais au service du son et non plus l'inverse.

Correspondant auditif du visionnaire, Scelsi est un audionnaire, un voyant du son. Sa tâche n'est pas celle du compositeur mais celle d'un messenger qui, pénétrant le son et pénétré par lui, intercède auprès de nous pour un au-delà de la musique dont le son est l'instant premier et la réalité ultime.

Le son, on connaît la définition imagée qu'en donnait Scelsi, est sphérique. Il est pourvu d'un centre, d'un noyau dont il s'agit d'opérer la fission en laquelle se délivre une énergie abyssale jusqu'alors inouïe.

La musique de Scelsi ne parle la langue ni de son temps ni de son lieu. Comment dire cette musique ? Dire la musique, c'est au sens étymologique une malédiction, car l'art des muses – et c'est là sa vertu – échappe autant que dire se peut à la mainmise du logos.

Aussi Scelsi parlera-t-il très parcimonieusement de sa musique. Il n'est pas étonnant en revanche que la poésie lui fut un terrain d'élection. Ni sens pur ni son seul mais syncope de l'un par l'autre, la poésie est l'hommage du verbe à la musique. Et seule la poésie, de la musique avant toute chose, peut par un échange de bons procédés dire quelque chose de la musique.

La poésie de Scelsi est, comme sa musique, invocation et incantation. L'incantation dans sa musique naît par la décantation du son. L'incantation dans sa poésie naît par la décantation du sens. Décantation que favorise le choix d'une langue française qui, pour lui être une langue sœur, n'en est pas moins étrangère. Une belle étrangère parée des vertus de cette altérité que toute poésie convoite.

Si la poésie de Scelsi semble tendue vers l'abolition des tensions et des tentations, le parcours est hérissé d'obstacles où la lutte entre l'ombre et la clarté se fait souvent sous l'auspice d'un ange.

Extrait de *La Conscience aiguë*¹ :

*Chute
de voleurs fustigés de clartés
vers les régions de fiévreuses proies
sous le sourcil des Anges
gardant les portes des lendemains*

*l'échange de leurs regards
tisons d'amour
atteint le voyageur
au sein de l'irréel désordre
là où tout n'est que divine insinuation
et somptueuse éternité*

À l'impalpable clarté s'oppose tout un registre de duretés : pierre, lame, fer.

Le corps démantelé, soumis au feu d'une passion mortelle fait barrage à l'union rêvée où la conscience de ses limites disparaît enfin.

La musique chorale de Giacinto Scelsi*

Michel Rigoni

*Il savait déjà prononcer sans bruit la parole mystérieuse
om, il savait la dire silencieusement en lui-même, par
aspiration aussi silencieusement, puis il la redisait par
expiration aussi silencieusement, l'âme recueillie,
le front rayonnant de la lumineuse clarté de l'esprit.
Il savait déjà trouver l'Atman à l'intérieur de son être,
indestructible, un avec l'univers.*

Siddharta, Hermann Hesse

John Cage se souvient d'avoir éprouvé un sentiment *so nice* en entonnant un chant de méditation sur la syllabe *om* avec le public, le chœur et l'orchestre lors de la création à Francfort de *Konx-Om-Pax* en présence de Scelsi. *Om* est le phonème qui symbolise l'univers : le prononcer c'est se mettre en rapport avec les forces cosmiques. Le chant est ainsi l'incarnation de ces forces, la voix humaine étant le lieu de rencontre de l'esprit et du corps, espace sensoriel à la frontière du terrestre et du transcendant. La voix et le chant choral plus particulièrement avec son caractère unanimiste sont le territoire musical privilégié de la relation entre l'humain et le divin. Toutes les civilisations ont exprimé cette relation dans les rituels religieux au travers d'hymnes à la divinité (ou aux divinités) proférés par une assemblée.

L'utilisation de la voix seule ou en dispositif choral par Scelsi n'est donc pas innocente, de la part d'un être hautement préoccupé par la méditation mystique. Chez ce musicien, le spirituel est étroitement lié au sensoriel. Il a ressenti très profondément à quel point l'esprit est à fleur de peau, à fleur de voix... La musique chorale de Scelsi est un chapitre essentiel dans sa production, un jalon de son grand œuvre de la plus haute signification. D'une unité remarquable, par la permanence des gestes compositionnels (dont l'énoncé est l'un des objets de cette étude) sa musique chorale puise sa substance dans les sources les plus variées, du bouddhisme zen au rite byzantin. Scelsi aimait à faire accroire qu'il avait vécu plusieurs réincarnations. Vue de l'esprit ou réalité?... Peu importe. Toujours est-il que sa musique chorale porte les marques de traditions diverses, d'époques proches et lointaines : musique d'inspiration religieuse aux multiples incarnations. Le résultat musical est une fusion de ces sources en une sorte d'art religieux réinventé, un rituel musical *sui generis* qui est à la tradition dogmatique ce qu'est le folklore imaginaire (d'un Bartók, par exemple) au folklore authentique.

I. LES COMPOSANTS PERMANENTS DE LA MUSIQUE CHORALE DE SCELSEI

Le corpus de l'œuvre chorale de Scelsi comprend principalement sept partitions, toutes destinées à un chœur sans accompagnement instrumental, si l'on excepte *TKRDG* pour voix d'hommes, guitare et percussions. Que ce soit au plan du texte, des techniques vocales et de la composition, ces œuvres se caractérisent par un ensemble de constantes que nous allons définir.

LANGAGE PHONÉTIQUE.

Toute musique chorale profane ou religieuse suppose qu'il y ait un texte à l'origine. Chez Scelsi, hormis *Antifona*, *Tre Canti sacri*, *Litanie* et *Three latin prayers* empruntant des éléments de la liturgie catholique en latin, c'est l'usage des phonèmes qui est de règle. Ces syllabes au sens énigmatique semblent provenir de quelque langue inconnue ou disparue. De *Sauh* à *Yliam*, de *TKRDG* aux *Tre Canti popolari*, ce sont les mêmes sonorités, les mêmes voyelles et diphtongues qui sont chantées.

Voir page suivante, premier exemple.

Par l'emploi de phonèmes pour leur signification sonore, pour leur expressivité propre au détriment de leur rôle sémantique, Scelsi se situe dans l'esprit védique. On verra que la civilisation pré-bouddhique est un pôle de référence constant chez le compositeur.

On sait que les Védas (textes sacrés de la religion pré-hindouiste) ont plus d'importance par leurs sonorités que par leur sens. Ce sont les accents, les couleurs des syllabes qui prennent en charge d'impressionner l'auditeur, le participant au rite. Il existe un traité, le *Pratisakhya*, dans lequel sont consignées significations symboliques et modalités d'emploi des modules phonétiques dans la musique religieuse védique.

Le lamaïsme tibétain intègre également dans sa musique cultuelle l'usage des phonèmes. À titre d'exemple, *AUMm* signifie l'aspiration et *HUM* l'expiration. Il s'agit d'un nouvel avatar du dualisme esprit/matière. On peut remarquer la ressemblance du *HUM* tibétain avec le *OM* des hindouistes. Dans l'œuvre chorale de Scelsi, on trouve une application de tels principes de maniement des

La poétique du son dans l'œuvre de Giacinto Scelsi

(À propos des *Quattro Pezzi per orchestra et au-delà*)

Georges Bériachvili

1.

De l'émancipation du timbre vers l'exploration du son – telle a été une des grandes voies historiques parcourues par la musique du ^{xx}e siècle. Parmi les noms les plus marquants, on peut citer Debussy, avec sa mise en valeur du timbre, de la « substance sonore » portée par des structures harmoniques statiques; Schönberg, avec sa *Klangfarbenmelodie* – mélodie de couleurs du son – inaugurée dans sa pièce pour orchestre *Farben* op. 16 n° 3 (1909); Luigi Russolo et les futuristes italiens des années 1910-20, avec leurs « concerts de bruits »; Edgar Varèse, chez qui l'autonomisation de la matière sonore, impliquant à titre égal le « son-bruit », le « son-hauteur » et le « son-timbre », devient l'enjeu principal de la recherche compositionnelle; Henry Cowell, qui dès les années 1920, aux États Unis, expérimente avec des clusters et des modes de jeu insolites, comme le jeu dans les cordes du piano; John Cage et La Monte Young, avec leur problématisation radicale du statut esthétique du son; Karlheinz Stockhausen – pionnier de la synthèse sonore électronique –, Iannis Xenakis, avec ses masses sonores contrôlées avec des formules statistiques, György Ligeti – compositeur-coloriste par excellence –, Giacinto Scelsi concentré sur l'« intérieur » du son, les compositeurs spectraux, surtout Gérard Grisey et Tristan Murail... Soulignons également le rôle primordial de la musique des sons fixés, – aussi bien du côté de la lignée « concrète » et acousmatique, que du côté électronique, – qui convergent vers une vraie culmination de l'aventure: la synthèse sonore au moyen de techniques numériques avancées.

Ce petit inventaire suffit déjà pour constater que la focalisation sur le son « lui-même » (timbre, spectre, sonorité...) se manifeste au sein de la plupart des grands courants musicaux du siècle passé (l'exception la plus importante étant celle des néo-classiques et des tendances « néo- » en général). Cependant, les aspects *poétique* et *poétique* du son – le travail de la matière sonore et le rôle esthétique qu'elle assume dans l'œuvre – sont spécifiques dans chaque mouvement et chez chaque compositeur.

En observant sous cet angle le panorama musical du ^{xx}e siècle, on apercevra qu'en effet, la formule « de l'émancipation du timbre vers l'exploration du son » recouvre deux histoires différentes: l'une, manifeste, est

celle de l'évolution du matériau sonore de la musique – histoire presque continue depuis la fin du romanisme, où au moment de la crise du langage tonal, l'harmonie commence à s'affranchir de la syntaxe musicale fonctionnelle en valorisant les aspects purement phoniques des complexes sonores. D'où le rôle accru du timbre dans l'ensemble des moyens d'expression. L'élargissement de la palette sonore et l'intégration des bruits s'accompagnent alors de la fusion des catégories: timbre, harmonie et texture convergent vers une nouvelle essence musicale – le « son ». Cette mutation s'accomplit définitivement dans la deuxième moitié du siècle, entre les années 1950 (Ligeti, Xenakis, Messiaen, musiques concrètes et électroniques...) et les années 1970-1980 (l'acousmatique, musique spectrale, informatique musicale...).

En même temps, l'autre histoire, celle de l'esthétique du son, affecte un niveau plus profond: moins visible, elle conditionne et dirige l'exploration du matériau. Ici, au lieu d'une continuité – une multiplicité éparse et irrégulière de conceptions techniques et esthétiques, reliées par des fils tantôt apparents tantôt éphémères et fragiles. Le « sens » du son se dérobe souvent à un regard pas assez pénétrant. De sorte que, face aux œuvres du ^{xx}e siècle, il serait légitime de paraphraser la fameuse exclamation de Fontenelle « sonate, que me veux-tu? » en « son, que me veux-tu? ».

« Comprendre » le son, c'est-à-dire trouver, ou mieux, vivre ce qu'il « nous veut » – est une condition indispensable pour une perception adéquate des musiques avancées de Schönberg à nos jours. Scelsi est parmi les artistes chez qui ce problème se pose de la manière la plus ouverte. Et c'est donc sous cet angle que j'ai essayé d'aborder sa musique dans les développements qui suivent.

2.

En vue de dégager des termes pertinents pour notre enquête, j'adopterai une démarche comparatiste et commencerai par une brève excursion dans l'œuvre de deux contemporains cadets de Scelsi – Iannis Xenakis et György Ligeti – compositeurs dont la démarche présente assurément une certaine similitude avec celle de Scelsi. D'autres rapprochements sont également possibles, notamment avec John Cage, La Monte Young, Morton Feldman, sans parler des compositeurs de l'École spectrale, mais ici je me limiterai au

Étude algorithimique de la structure du premier mouvement du Quatuor n° 2 de Giacinto Scelsi

Marco Giommoni

INTRODUCTION

Aujourd'hui encore, l'argumentation que les détracteurs de Giacinto Scelsi et de sa musique utilisent le plus fréquemment est l'accusation d'un manque d'organisation formelle qui se répercuterait dans l'absence quasi totale de « structure formelle » :

La musique de Scelsi continue à susciter une extrême méfiance dans les secteurs académiques, en particulier auprès des structuralistes post-sériels qui la taxent d'absence d'une soi-disant écriture dans le sens traditionnel du terme (harmonie, contrepoint, etc.) : les anti-scelsiens sont, à ce propos, des descendants directs des d'Indystes antidebussystes du début du siècle ! En outre, ils prétendent que cette musique, résultat, selon eux, d'une improvisation désordonnée, est réfractaire à toute tentative d'analyse¹.

Pour les détracteurs, Scelsi serait donc considéré encore moins qu'un imposteur : ses « soi-disant » compositions seraient le résultat d'une attitude sans préjugé et très désinvolte, un sous-produit – résultat improbable d'un travail hésitant et souffrant de reconstruction de la part d'interprètes et de transpositeurs² considérés, eux, comme de « vrais » professionnels au service de Scelsi « l'amateur ». Ce dernier les engageait et, tour à tour, en chargeait quelques-uns de l'écriture et de l'exécution de ses improvisations hystériques et chaotiques enregistrées sur une bande magnétique.

Des travaux d'une ampleur scientifique incontestable parmi lesquels deux des plus importants et des plus connus, l'analyse de *Konx-Om-Pax* conduite par Harry Halbreich³ et l'analyse des *Quattro Pezzi per orchestra* conduite par Giulio Castagnoli⁴, démontrent amplement que de telles accusations injustes sont le fruit d'une écoute peu attentive et d'une lecture superficielle de l'œuvre de Scelsi⁵. Parmi les nombreux mérites de ces deux études, il faut aussi souligner le fait qu'elles ont mis en relief, dans les œuvres examinées, une indiscutable qualité de l'organisation sonore, ainsi qu'un degré élevé de structuration de l'objet musical. En particulier, l'analyse de Castagnoli semble pouvoir autoriser sans aucun doute l'affirmation que, dans l'œuvre de Scelsi, une pensée paramétrique soit présente,

enracinée, et qu'il ne s'agit pas d'une invention de celui qui s'apprête à analyser l'œuvre et qui, d'une façon ou d'une autre, est obligé de trouver des moyens qui lui permettent ce devoir difficile⁶.

D'ailleurs, Castagnoli a bien compris que le Maestro de La Spezia avait offert une indication précise à ce propos :

L'intensité variable de l'apport ou de l'intervention de l'élément intellectuel est manifestée par le degré d'importance de l'architecture dans une œuvre d'art [...] l'intellect tend par sa nature même à la construction, au « système », à l'architecture. Ainsi, quand l'intensité des impulsions créatrices fait éclater le moule établi pour contenir, dans la matière, l'expression et la manifestation de ces impulsions, produisant ainsi des formes nouvelles, bouleversant les précédentes, l'élément intellectuel recommence infatigablement par ses facultés particulières à reconstruire et former des schémas nouveaux⁷.

Scelsi admet qu'une pulsion créative puisse rompre la forme, si celle-ci est considérée comme une espèce de « moule », et cette action destructive ne se conclut pas avec l'annulation de la forme elle-même mais avec le renouvellement à partir de la pulsion créative à laquelle la raison fournirait de nouveaux systèmes et de nouvelles structures : il n'est pas possible d'imaginer une position théorique et esthétique plus éloignée de cette espèce d'irrationalité instinctive où l'improvisation, qu'on veuille la penser en tant qu'attitude dé- ou anti-structurale, serait par elle-même une condition nécessaire et suffisante pour soutenir la composition.

Dans le domaine d'un projet de recherche plus vaste, et encore en voie d'achèvement, sur l'identification d'une éventuelle nature fonctionnelle et procédurale de certaines structures formelles et syntaxiques de la Nouvelle Musique, la tentative de finaliser les modèles et les méthodes de travail émergés au cours de cette recherche ne m'a pas semblé hors de propos en ce qui concerne certains éléments structuraux de la musique de Giacinto Scelsi ; c'est-à-dire de cette musique qui, selon les académiciens, serait caractérisée justement par le fait d'être « réfractaire à n'importe quelle tentative d'analyse ». Dans cet essai, mon

Scelsi / Kurtág : régression, expansion

Nicolas Darbon

Des compositeurs au ^{xx} siècle ont fait cet étonnant parcours menant de la mort stylistique à la résurrection. Table rase d'un premier type de langage, et, après une longue période de silence, reconstruction. Ce qui m'intéresse ici, c'est la forme de dépression, l'effondrement psychologique qui leur a permis de renaître musicalement. Le mot de dépression est peut-être impropre pour Giacinto Scelsi, mais pris au sens le plus large, il correspond tout de même à un anéantissement temporaire de la production musicale. Régression, dépression, puis reconstruction, expansion, ce mouvement part d'une volonté consciente ou inconsciente de simplification totale puis de lente complexification. Le simple étant ce qui est Un et le complexe ce qui est Composé¹, l'étape de simplification est frappante chez Scelsi, réagissant selon ses dires contre le sérialisme, qui l'aurait rendu fou, pour repartir du son lui-même, envisagé comme un univers (*le son contient un univers interne*²). Je comparerai ce mouvement d'introspection/extrospection à celui de György Kurtág dont les origines semblent tout de même différentes.

SCELSI, 1952

Un passage de son recueil de poèmes *L'Archipel nocturne*³ exprime bien le désir introspectif de fouiller au plus profond de l'espace (le fond de la terre), du temps (l'ombre millénaire) où se trouve l'être :

*J'irai du fond de la terre
Dont s'est réveillé l'être
À l'éternelle battue
Saisir l'ombre millénaire*

Il s'agit d'une *plongée* dans le son, pour reprendre le terme de Rudolf Steiner, fondateur de l'anthroposophie⁴, mouvement qui s'inverse lorsque, de l'intérieur « le son unique se déploie en une mélodie et une harmonie qui mènent directement au monde de la spiritualité »⁵. Je ne sais pas s'il est autorisé d'établir une connexion entre les univers poétique et musical, mais il serait surprenant que les motivations psychologiques soient séparées chez Scelsi.

La présence de l'Un multiple se retrouve dans les traits les plus connus de sa biographie : Scelsi passe son enfance

dans un château situé sur une île (l'Un); isolement contrebalancé par des voyages lointains (le Multiple). Rappelons son désir de se situer dans les profondeurs de l'histoire – mythe des origines – : « Je suis né en l'an 2637 AC en Mésopotamie.⁶ » L'expression *voyage au cœur du son*⁷ exprime ce double aspect intro/extrospectif. Premier italien à écrire de la musique dodécaphonique, en 1936, il se heurte alors à ce que l'on appelle une *impasse*. Il est important de souligner ce que le sentiment d'impasse, celui d'absence d'échappatoire connue, peut avoir de traumatisant tant pour l'affectivité que pour la créativité. Crise nerveuse, intellectuelle, spirituelle ?

Ma mystérieuse maladie commença déjà avant la guerre, en 1939, avec des manifestations qui s'accroissent pendant la guerre et avec toutes les difficultés, également psychologiques, de cette époque. (...) Puis les choses empirèrent et pour La Naissance du verbe [1948] se compliquèrent d'une manière incroyable dans le sens que je pouvais écrire, composer, seulement pendant quelques minutes et puis je devais m'arrêter et je restais épuisé, épuisé et en proie à des désordres nerveux. Cette œuvre fut écrite vraiment avec du sang. En fait à un certain point que je m'écroulai et n'écrivis plus (...) pendant de longues années.⁸

De fait, Scelsi subit une dépression, en tout cas effectuée de longs séjours en clinique. Voici ce qu'en pense Luciano Martinis, son ami de toujours, propos tout à fait éclairants :

On peut parler de névrose déterminée par plusieurs facteurs : son séjour de six ans en Suisse pendant la guerre ; la fin de son mariage ; l'impossibilité d'écrire physiquement ses partitions ; l'intuition de l'inutilité de composer toujours de façon traditionnelle – ce qui l'a conduit à « renier » son œuvre des débuts jusqu'à 1949. Tout cela a conditionné sa santé, et pourtant, il y a une production notable d'écrits et de poésies, d'importantes exécutions de sa musique et un grand intérêt pour les arts visuels, autant de choses incompatibles avec une situation mentale grave. Aussi, son séjour volontaire en clinique (de 15 à 20 jours) est pour moi davantage un « détachement de la réalité » qu'une recherche de santé.⁹ Cette période a en plus été très créative pour la théorisation comme pour la poésie.¹⁰