

Blanca Solares

*La Forge céleste. Gaston Bachelard et Giacinto Scelsi*¹

Par un coup divin du hasard, il [Pythagore] passa devant l'atelier d'un forgeron et écouta les marteaux battre le fer et produire à l'unisson une harmonie variée d'échos, à l'exception d'une seule combinaison.

Jamblique de Calcis

L'exploration du son au XX^{ème} siècle

L'exploration en profondeur du son marque le parcours historique de la musique du XX^{ème} siècle. Laissons-nous guider par Georges Bériachvili, pianiste et musicologue, pour un bref aperçu. Parmi les recherches les plus remarquables relatives au son en tant que facteur primordial du langage musical, il souligne les suivantes :

- Claude Debussy et sa valorisation de la « substance sonore » des structures des harmoniques statiques ;
- Schoenberg et sa *Klangfarbenmelodie* ;
- Luigi Russolo et les futuristes italiens des années 1910-1920 avec leurs « concerts de bruits » ;
- Edgar Varèse, que l'autonomisation de la matière sonore amène à la recherche du « son-bruit », du « son-hauteur », du « son-timbre » ;
- Henry Corwell et son jeu de « cordes pour piano » aux États-Unis ;
- John Cage et La Monte Young qui problématisent radicalement le statut esthétique du son ;
- Karlheinz Stockhausen, pionnier de la synthèse sonore électro-acoustique ;
- Iannis Xenakis et ses masses sonores contrôlées par des formules statiques ;
- György Ligeti, compositeur coloriste par excellence ;
- Gerard Grisley, Tristan Murail et leurs compositions « spectrales » ; et

¹ Traduction : Frida López Martínez

– Giacinto Scelsi, qui se concentre sur l'« intériorité du son »².

Ce bref inventaire permet de constater que la plupart des grands courants musicaux du XX^e siècle (à l'exception de la musique néo-classique), se sont focalisés sur le *son* « en soi » (timbre, spectre, ton, élargissement de la palette sonore, intégration du bruit) comme phénomène qui précède ou présuppose toute organisation harmonique ou mélodique. Cette mutation visible et continue – qui découle de la fin du romantisme et de la crise du langage tonal – prend forme entre la deuxième moitié du siècle (Ligeti, Xenakis, Messiaen, musique concrète et électronique) et les années 1970-1980 (acousmatique, musique spectrale, digitale).

La compréhension du son devient condition indispensable pour une perception adéquate de la musique, depuis l'atonalisme de Schönberg jusqu'à nos jours. Scelsi s'est posé la question de mani

ère directe. Son exploration n'est pas le produit d'une déduction rationnelle ni du miracle d'une intuition soudaine, c'est le fruit d'une vocation, du besoin intérieur d'immersion dans les abîmes sonores de l'âme.

Le silence aura un jour/une âme neuve

À partir des années cinquante, l'exploration du son occupe le centre de la création de G. Scelsi (1905-1988), musicien et poète, né dans une province du nord de l'Italie. Max Textier, un des analystes les plus connus de son œuvre, souligne la place décisive de l'œuvre de Scelsi dans l'histoire de la musique du XX^e siècle et de ce qui sera peut-être-dit-il- « la musique du troisième millénaire »³. Harry Halbreich, musicologue de premier plan, nous fait remarquer un écrit du fondateur de la théosophie, Rudolf Steiner (1861-1925) qui présageait déjà cet avènement : « le futur développement de la musique tendra à la spiritualisation et la réorganisation implicite du caractère du son... (qui) se déploie dans la mélodie et l'harmonie, nous menant directement à un monde spirituel »⁴.

G. Scelsi apprend la composition à Rome avec Giacinto Sallustio, homme de grande bonté et amateur de la musique de Claude Debussy⁵. Plus tard, entre 1935-

² Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra et au-delà*) », dans Castanet, P.-A., (ed.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui, Actes du Colloque 2005*, Paris, Centre de Documentation de la musique contemporaine, 2008, p. 201.

³ Texier, M., « La Musique du III^e millénaire, portrait de Giacinto Scelsi », Consulté le 08.08.22. <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>

⁴ Cit., Halbreich, H., « Giacinto Scelsi », livret du CD, *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anahit, Uaxuctum*, Orchestre et chœur de la Radio-Television de Cracovie, dirigée par Jürg Wyttenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, p. 22. D'autre part, Scelsi a montré un grand intérêt pour l'anthroposophie de R. Steiner, qu'il considère être « un grand initié, sans doute, le dernier en Occident ». Il a financé la traduction de ses œuvres en italien.

⁵ Scelsi, G., *Il sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, Kanach, S. (ed.), France, Actes Sud, 2009, p. 28.

1936, il étudie également la technique dodécaphonique avec Walter Klein⁶, élève d'Alban Berg, à Vienne. Il est l'un des premiers compositeurs italiens à écrire en accord avec l'échelle de douze tons. Dans la première phase de son œuvre (1929-1948) il explore la voie du dodécaphonisme. Il compose *Chemin de coeur* (1929) et *Rotativa* (1930) influencé par A. Honegger. Cette dernière œuvre – dont la première eût lieu dans la célèbre Salle Pleyel à Paris – lui apporte une reconnaissance internationale. Plus tard, il compose *La naissance du verbe* (1946-1948), œuvre dans laquelle, d'après Eugenio Trias, la clef se trouve dans les vocales⁷.

Depuis les années 20, à Paris, il entre en contact avec Jean Cocteau⁸ et Virginia Woolf, ainsi qu'avec le dadaïste Tristan Tzara et le sculpteur Constantin Brancusi. Il voyage en Egypte en 1927, il s'intéresse à la musique russe et orientale qui imprègne l'ambiance européenne. À Gênes, durant ces mêmes années, il se penche sur le système de composition d'Alexander Scriabine, avec qui il garde une profonde affinité tout au long de sa vie. Dans son essai « Évolution de l'harmonie », il note avec étonnement l'immense capacité d'introspection de ce compositeur dans l'exploration de l'inconscient et du *démoniaque* ou *daimonique*, exprimée dans son *Prométhée*. « [...] Scriabine – dit-il – nous semble avoir été surtout préoccupé par des idées générales et fondamentales, telles que celles du mystère de la création et de l'unité des arts »⁹.

En 1937, il organise de lui-même, une série de concerts de musique contemporaine pour la diffusion des œuvres de compositeurs jusque-là peu connus en Italie, comme I. Stravinski, P. Hindemith, D. Chostakovitch et S. Prokofiev. Cependant, il est obligé de les suspendre à cause de l'entrée en vigueur des lois antisémites. La politique fasciste s'installant dans son pays, Scelsi se réfugie en Suisse, où il demeure jusqu'à la fin du conflit. Au cours de ces années, il ne refuse pas d'aider ses amis juifs, victimes de persécution¹⁰.

Après la Seconde Guerre Mondiale, Scelsi essaie de s'installer à Rome, mais une profonde crise psychologique et créative-musicale, à laquelle contribuent l'instabilité du système politique et la prédominance de l'atmosphère d'intellectualisme asphyxiant, le ramène en Suisse. Il se voit interner dans une clinique spécialisée en maladies nerveuses (1948-1952). Curieusement, remarque notre artiste, « Il y a des petits pianos, cachés dans ces cliniques ». Scelsi se met à jouer : Do, Do, Ré, Ré, Ré... Il pense qu'en le voyant, les autres malades partent en murmurant « Celui-là, il est encore plus fou que nous »¹¹.

⁶ D'origine juive et victime de l'antisémitisme nazi. Il s'est rapproché également de la théosophie. G. Scelsi, *Il sono 101*, op. cit., p. 55.

⁷ Trias, E., « Giacinto Scelsi. Renacimiento del verbo », dans *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, España, 2010, p. 513.

⁸ Poète français (1889-1963). En 1937, Scelsi met en musique un de ces poèmes (*L'Oracle*). G. Scelsi, *Il sono 101*, op. cit., p. 51.

⁹ Voir l'essai essentiel de Scelsi, G., « Évolution de l'harmonie », Cremose, A., Martinis, L., (eds), Rome, Fundación Isabella Scelsi, 1992, p. 11.

¹⁰ Par exemple, le poète Pierre Jean Jouve. Voir, Scelsi, G., *Il Sogno 101*, op. cit., p. 97.

¹¹ Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs...* Textes inédite recueillis et commentés par Kanach, S., France, Actes Sud, 2006, p. 77.

Il passe des heures sur le clavier abandonné du sanatorium, jouant sans cesse une seule et même note qui, en fin de compte, lui apporte la guérison. Vers la fin de sa vie, il parle de l'intensité de cette expérience qui lui a permis de percer le mystère du son :

C'est en rejouant une note qu'elle devient grande. Elle devient si grande que l'on entend beaucoup plus d'harmonie et elle grandit en dedans. Le son vous enveloppe. Je vous assure que c'est autre chose. Dans le son, on découvre un univers entier avec des harmoniques que l'on n'entend jamais. Le son remplit la pièce où vous êtes, il vous encercle. On nage à l'intérieur. Mais le son est créateur tout aussi bien que destructeur. Il est thérapeutique. Il peut vous guérir, comme il peut vous détruire. La culture tibétaine nous enseigne aussi qu'avec un seul son, on peut tuer un oiseau.

« [...] c'est alors que lorsque l'on entre dans un son, celui-ci vous enveloppe. Vous devenez une partie de ce son. Peu à peu, vous êtes englouti par le son et vous n'avez pas besoin d'un autre son. La musique devient aujourd'hui un agrément intellectuel. Mettre un son avec un autre, etc. Mais ce n'est plus du tout nécessaire. Tout est là-dedans. Il y a déjà dans ce son-là, tout le cosmos entier qui remplit l'espace »¹².

Gaston Bachelard, *natura audiens*

Bachelard pensait que la science et la poésie étaient deux choses bien distinctes. Dans *L'engagement rationaliste*, il note « On ne recommence pas sa journée éveillée dans la gratuité d'une rêverie ! »¹³. Il n'a pas dédié de livre ni d'essai à un compositeur ou à une œuvre musicale. Cependant, il a prêté une oreille attentive à la sonorité de la nature, aux éléments, au rythme des mots. Bien qu'il n'ait pas écrit sur la musique, l'ensemble de son œuvre (d'inspiration hylozoïste) fait ressortir l'importance de la sonorité de la matière. Toute matière possède une qualité sonore, c'est pourquoi dans ses écrits Bachelard appelle non seulement à la contemplation, mais aussi à la cosmo-écoute. La matière est matière vivante, une sonde de l'âme¹⁴. Dans *L'eau et les rêves*, il remarque également « La nature retentit d'échos ontologiques. Les êtres se répondent en imitant des voix élémentaires »¹⁵. Comme dans le *Popol Vuh*, livre sacré de la culture maya, qui postule qu'« au commencement tout était silence », pour G. Bachelard *le chant et la vie émanent du silence*. *Le souffle* est le *premier phénomène du silence de l'être*, sa première émanation¹⁶.

¹² *Ibidem*

¹³ Gaston Bachelard (1972), *L'engagement rationaliste*, Paris, PUF, 1^{ère} édition, 1972, p. 192.

¹⁴ Voir, Gaston Bachelard, « Cosmos du fer », dans *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1^{ère} édition, 1970.

¹⁵ Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, Paris, 18^{ème} réimpression, 2016, p. 220.

¹⁶ « C'est alors vraiment le souffle qui parle, c'est le souffle qui est alors le premier phénomène du silence de l'être », Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 17^{ème} réimpression, 1990, p. 277.

Le son primordial est un cri, un déchirement universel d'où se détachent les éléments, drame cosmique, une « colère originelle » (W. Blake) qui rassemble l'être entier en un cri. Il est également une volonté de mouvement (*Lautréamont*) qui s'accordera à un rythme. En ce sens, la musique est différente du son. Il continue « Si l'on accepte la notion de *Natura audiens* il faut faire la distinction entre le son et la musique qui se joue ou se chante »¹⁷.

Archéologie de l'acoustique : au commencement était le son

En relation avec la recherche sur le son, objectif explicite de G. Scelsi, à partir des années cinquante, Harry Halbreich fait une remarque importante :

Depuis Debussy, au plus tard, nous savons que cette voie nous met en contact avec la musique des cultures non-européennes, lesquelles ont toujours été centrées sur le son. Aucun compositeur n'a marqué le passage de la conception de la note – qui domine jusqu'à présent la musique occidentale – à la conception du son aussi radicalement que Scelsi. Pour lui, chaque note est un son ; autrement dit, plus qu'un simple point, il s'agit d'une sphère dotée de profondeur et de volume. Elle doit être l'objet d'une désintégration de ses parties constituantes. Un son est une organisation vivante, bénie d'une vie organique infiniment subtile et complexe. Un organisme vivant et surtout, emplí de mouvement.¹⁸

Bien que les sources consultées jusqu'à présent sur G. Scelsi ne mentionnent rien sur un possible rapprochement du compositeur avec l'ethnomusicologie, avec l'étude archéologique des instruments musicaux dans les cultures antiques ou, en particulier avec le symbolisme musical des anciens mayas sur lesquels il écrira également une œuvre¹⁹, on constate que son travail est en évidente syntonie avec la pensée musicale la plus archaïque de l'homme religieux ou traditionnel. Afin de comprendre ce que G. Scelsi entend par *son* et mettre en avant la centralité de sa recherche dans la musique du XXI^e siècle, aussi bien que dans les sciences de l'homme, il est important de garder à l'esprit les recherches dans le champ de l'ethnologie et même de l'archéo-musicologie qui commencent à être reconnues, très lentement, après la Seconde Guerre Mondiale. Parmi ces recherches, un des travaux pionniers, reconnu seulement depuis peu, est celui de l'ethnomusicologue allemand Marius Schneider sur *L'origine musicale des animaux-symbole*, dont la thèse centrale, en syntonie avec Scelsi, est que pour la pensée la plus archaïque de l'homme, « au commencement était le son, la matière première du monde »²⁰. Nous pouvons résumer de manière très succincte l'idée principale de ce traité essentiel sur le son.

¹⁷ Voir, Bachelard, G., *L'Air et les Songes*, *op. cit.*, p. 288.

¹⁸ Halbreich, H., « Giacinto Scelsi », *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Scelsi, G., *Uaxactum. La légende de la cité Maya, détruite par eux-mêmes pour des raisons religieuses* (1966). Voir, Solares, B., *Imaginaríos mayas en la música contemporánea*. *Revueeltas, Ginastera, Scelsi*, México, UNAM, 2022.

²⁰ Voir, Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas*

Il est nécessaire, affirme Schneider, de revaloriser la pensée la plus archaïque de l'homme sur sa conception du cosmos. La philosophie primitive de l'homme se fonde sur l'observation des *contrastes* qui apparaissent dans la nature en même temps que dans les *relations* établies entre les choses et les êtres. Le résultat de cette minutieuse observation est que tout est entrelacé au travers d'un rythme commun. Un rythme qui forme une mélodie ou un ensemble rythmique variant selon la captation de la diversité des cultures et que l'homme essaie de déchiffrer en première instance par l'oreille et non par l'œil, pour ensuite essayer de l'appréhender par le biais d'un langage symbolique qui ne s'épuise pas en concepts linguistiques. D'après cette orientation, le *symbole* est *l'image d'un rythme sonore*, le langage le moins appréhensible. De fait, tout symbole est au fond un ensemble rythmique de *sons* communs et essentiels de la réalité d'un phénomène qui, en dernière instance, nous échappe (timbre, ton, couleur, mouvement), une complète irradiation d'énergie. La réalité du symbole se fonde donc sur son *rythme-matière*²¹.

Tandis que les sociétés préhistoriques (ou « pré-totémiques ») conservent ces critères, avance Schneider dans son volumineux et extraordinaire traité, les hautes cultures, à l'inverse, accordent une plus grande importance à la formalisation du matériel sonore, c'est-à-dire, elles cessent de suivre le critère de l'audition de la voix et du rythme ambulateur. Surtout, loin de considérer le *mouvement* du phénomène, ces cultures essaieront de l'aborder de manière fixe et abstraite. De cette façon, en contraste avec l'homme archaïque pour qui le mouvement est essentiel, dans les hautes cultures on place déjà au premier plan l'aspect statique de la forme et son profil géométrique. On peut ainsi dire, remarque notre ethnomusicologue que, au moment où les « hautes cultures » pensent et systématisent consciemment leurs idées, les « primitifs » les dansent et les chantent²².

Le son est le premier mouvement de l'immobile

La musique ne peut exister sans le son, mais le son existe très bien sans la musique.

G. Scelsi

culturas y su supervivencia en el folklore español, Siruela, Barcelona, 1998, p. 48. Voir également, Natties, J.-J., « Ethnomusicologie », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*. Vol 2, *op. cit.*, pp. 721-739.

²¹ Voir, Solares, B., « La concepción místico-musical de universo según Marius Schneider », in *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1., Mexico, UNAM/Ítaca, 2015, pp. 21-46.

²² Les premières notations musicales datent de Sumer (300-2350 av. J.-C.). L'archéologue Leonard Wooley découvrit dans le tombeau de la reine Puabi une magnifique lyre à têtes barbues de taureau, incrustées d'or et de lapis lazuli. Les tablettes cunéiformes trouvées sur le site contiennent des informations sur un système musical. D'autre part, observons la différence que Schneider établit entre « sociétés pré-totémiques » et « hautes cultures ». L'élaboration articulée des sons coïnciderait avec l'émergence des grandes villes hiératiques.

Le son est un phénomène physique, signale Scelsi dans son bref et essentiel essai « Son et musique », dont nous essaierons de synthétiser les idées principales – en consonance avec celles de Schneider.²³ Le son est produit à travers une vibration ou fréquence dans l'air. Les vibrations ou fréquences provoquent des ondes sonores de différents types, de telle façon qu'il faudrait beaucoup de temps pour les examiner de manière phénoménologique. Pour Scelsi :

Le son fondamental produit des harmoniques, comme vous le savez – octave, quinte, tierce, etc. – Si le son est complexe, la quantité des harmoniques est énorme.

Vous n'avez peut-être pas l'idée d'un son pur sinusoïdal qui ne donne pas d'harmonique, ni de la complexité requise pour l'obtenir scientifiquement.

Oui, la gamme de sons perceptibles à nos oreilles est limitée, alors qu'en réalité elle est infiniment plus vaste. Les animaux, généralement, entendent plus de sons, et naturellement aussi les appareils construits dans ce but ; ceux-ci arrivent même à percevoir et à calculer les vibrations émises par certains rayons invisibles à nos yeux, et à calculer les courbes d'oscillations à l'intérieur des sons, etc. Mais tout cela nous amènerait trop loin.²⁴

Rappelons-nous, par exemple, que pour Bachelard lui-même, le roseau est un « roseau parlant » tout comme l'homme est un « tuyau sonore »²⁵. Ainsi donc, remarque Scelsi, il faut préciser qu'il existe différents types de sons : le son acoustique, que nous avons abordé, mais aussi les sons que nous entendons quand nous dormons qui sont encore plus puissants, certaines images qui viennent de l'inconscient ou du supra-conscient ; les sons que nous entendons quand nous méditons, les chœurs d'anges que l'on entend parfois quand un mort expire ; ou le son transcendantal *Om*, considéré par les hindous comme l'origine même de la création. Il y a une belle définition citée par Scelsi : « Le son est le premier mouvement de l'Immobile »²⁶, ou bien « La musique évolue dans le temps. Le son est intemporel »²⁷.

L'ancienne science occulte affirme que *l'énergie* ou la force cosmique – peut-être comme pour Freud la libido et pour Jung le *psychoïde* – est un phénomène acoustique, c'est-à-dire, sonore. Parmi les peuples de l'Antiquité, on parle d'une force cosmique créatrice. Le *son* est le centre qui anime la vie et qui, selon Schneider, d'après la pensée de l'homme antique, diminuera en intensité évolutive comme une série de cercles concentrique qui, en se déplaçant, embarquent tout l'univers. Par exemple :

Âme immortelle	– tête	– oiseau	– ciel/terre	– voix haute
Âme mortelle	– poitrine	– lion	– terre	– voix médiane
Corps	– ventre	– vache	– terre	– voix basse

²³ Scelsi, G., « Son et musique » dans *Les anges sont ailleurs...*, op. cit., pp. 125-140.

²⁴ *Ibid.*, p. 125-126.

²⁵ Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 275.

²⁶ *Il Sogno 101*, op. cit., p. 156.

²⁷ *Il sogno 101*, op. cit., p. 22.

De sorte que la musique même, comme configuration particulière de la houle, vit dans l'océan incommensurable du son. Et tous les êtres sont, depuis leur gestation et jusqu'à leur dissolution, immergés et entrecroisés par la sonorité vibratoire de l'univers.

Cette façon rythmique-symbolique de comprendre le monde propre à *l'homo religiosus* archaïque, et en grande affinité avec les recherches de Scelsi sur le son, est capitale – nous devons insister – et non seulement dans le domaine de la musicologie. Comme le montre Gaston Bachelard, les recherches sur le son ouvrent les sciences de l'homme vers un nouveau champ qui élargit les horizons pour penser en profondeur la dimension *symbolique* de *l'homo sapiens*, le mythe et les arts, la philosophie aussi bien que la science.

À partir de ces résultats, on peut comprendre plus clairement que pour la pensée totémique de l'homme archaïque, les animaux, par exemple, ne soient pas seulement une « incarnation des ancêtres » ou d'un « dieu protecteur » comme le précise Schneider, mais qu'ils soient entrelacés au sein d'un *ordre* primordial du cosmos qui associe sa *voix*, comme dans la tradition de l'Inde, à une *note musicale*.

Pour l'homme des sociétés « pré-totémiques », le son dévoile l'unité indissoluble de la nature (Schneider). On explique de cette manière que quand il y a un décès, il soit nécessaire de chanter et jouer aux tambours autour du mort. Ayant été originellement intégré à une unité, on facilite ainsi son passage au monde acoustique pure duquel il provient.

Klang. Le ton selon Bachelard et G. Scelsi

La philosophie de la nature de G. Bachelard – philosophie du *re* : recommencer, rénover, réorganiser – n'accepte pas de divagations mystiques évanescences. Il dit : « [...] on ne peut pas satisfaire des vieux souvenirs du pythagorisme »²⁸. Et néanmoins, Bachelard, qui reste ferme pour différencier la science de la poésie, doit faire appel à la terminologie propre à la musique, au « tonus rationaliste », pour essayer d'orienter la démarche même de la raison. Dans le cas de Bachelard, même si elles sont deux choses distinctes, la science et la poésie font aussi partie d'une unité. À la question êtes-vous rationaliste ? Bachelard répond : *Rationaliste ? nous essayons de le devenir*.

Pour Bachelard, il s'agit de réfuter l'euphorie d'un rationalisme inconscient. Jeûne de réflexion. Il n'est pas seulement question de dévaloriser les préjugés, mais d'avoir la volonté de valoriser la dialectique de la révocation, d'amener la raison à douter de son œuvre, à multiplier les occasions de penser et de faire une auto-critique. Le « tonus rationaliste » est son concept de bataille. Le rationalisme doit reconnaître toutes les forces du corps et toute la vigueur de la pensée, jusqu'à ce que la sensibilité et la raison soient restituées à leur fluidité, jusqu'à ce qu'on arrive à comprendre autrement et sentir autrement²⁹.

²⁸ Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, op. cit., p. 50.

²⁹ Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, op. cit. pp. 10-11.

Keiko Hatanaka, étudiante de Michiko Hurayama, principale collaboratrice et interprète de l'œuvre de Scelsi, commente : « La musique de Scelsi est tonale, mais elle ne l'est pas ». Cette phrase, en principe contradictoire, doit être interprétée attentivement. Elle ajoute : « Ceci est dû au fait que sa musique a un sens de la tonalité qui lui est propre ; interprètes, aussi bien qu'auditeurs, ne peuvent que le *sentir*, et ce n'est pas une tonalité qui part du tempérament, ni du style. Madame Hirayama et moi, nous l'avons vraiment *sent*, chacune à sa façon. Le même Scelsi indiquait clairement que ce sens de la tonalité avait sa propre signification intérieure »³⁰. Elle continue plus loin : « Ceux qui ont écouté une bonne interprétation de sa musique, permettant à leur corps de se balancer avec ces sons éloignés de la vie quotidienne ou peu familières, expérimentent le retour à un état primordial au-dessous des mots »³¹. Ainsi, Georges Bériachvili, contrairement à Ligeti ou de Xenakis, nous fait remarquer la « note-son » chez Scelsi, qui est perçue plus comme *Klang*. Celui-ci est ce qui détermine le contenu esthétique de la matière sonore. Le ton-son des cordes vocales coïncide avec la tension expressive de tout notre corps, vibration, ondulation en accord avec sa cadence vitale, rythme de respiration et de flux intérieur³².

Les sons sont une réalité vivante qui s'impose au compositeur lui-même. Il doit également rester humble et renoncer à une notation impeccable. La seule façon de préserver la musique, comme avant, quand la notation musicale n'existait pas, est en apprenant avec le maître. Et après sa mort ? Apprendre avec ceux qu'il a formé et sont prêts à transmettre l'œuvre de bouche à oreille. L'interprète doit non seulement s'exercer dans l'exécution de l'œuvre, mais aussi l'intérioriser dans sa propre recherche. De sorte que en la jouant, plus qu'une interprétation mal notée, on entende l'écho lointain d'une tradition orale, d'un savoir provenant de très loin. La composition de Scelsi – comme le signale J. Amblard – peut être vue comme un programme pédagogique (il faudrait ajouter : de *spiritualité*) et, bien sûr, comme une *thérapeutique*. Les deux aspects sont en accord avec la fonction guérisseuse de la musique dans les sociétés traditionnelles aussi bien qu'avec les recherches neuro-cérébrales les plus récentes³³. Comme A. Schopenhauer l'a dit, il s'agit de récupérer la spiritualité de la musique, « son programme naturel ».

Pour *connaître* un phénomène, il est nécessaire de sympathiser avec lui, de s'ouvrir intégralement au mouvement de son propre son, en essayant de le saisir dans tous ses détails. Ainsi, essayer d'imiter est connaître, comprendre, ordonner. Découvrir dans l'évolution du son le pouvoir sacré de guérison, restant à l'écoute.

Certes, la musique de Scelsi qui peut paraître accablante, déconcertante ou lourde aux oreilles profanes, n'est plus un accompagnement. On ne l'écouterait jamais comme musique d'ambiance d'un supermarché, d'une banque, d'un parking

³⁰ Voir Hatanaka, K., «The Music of Giacinto Scelsi », Keiko Hatanaka Website, Consulté le 28.06.2022, https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1351981/mod_resource/content/0/the%20music%20of%20G.%20Scelsi.pdf.

³¹ *Ibid.*

³² Voir Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà) », op. cit., p. 213.

³³ Voir, Sacks, O., *Musophilie. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2015.

ou d'une salle d'attente. L'« utilité » de la musique de Scelsi est aussi anti-sociale. Elle ne cherche pas à séduire mais à guérir, à faire se répercuter ses échos sur l'âme de la personne. Dans les sociétés traditionnelles, le compositeur avant d'être « original », était un *chaman*.

Conclusion : Pour une écologie de l'environnement sonore

Blanca Solares

Nous avons cherché jusqu'ici à mettre en avant les recherches sur l'imagination sonore qui, à la lumière de la crise sociale et écologique de nos jours, gagnent progressivement plus d'importance. À travers l'écoute, en tant que forme de connaissance de la nature, Gaston Bachelard aussi bien Giacinto Scelsi proposent de défendre notre environnement auditif, ils nous invitent à « cosmiser » notre espace sonore, à l'orienter et à lui donner un sens.

D'après G. Bachelard « On entendra la musique des sphères quand on aura accumulé assez de métaphores, les plus diverses métaphores, c'est-à-dire quand l'imagination sera rétablie dans son rôle vivant comme guide de la vie humaine »³⁴. Pour arriver à ce point, il faudra bien désencrasser nos oreilles et guérir la surdité à laquelle nous a conduit la pollution auditive de l'environnement sonore, la sauvage globalisation mercantile de nos jours, caractérisée par l'accélération de notre rythme vital et l'auto-exploitation productiviste, aussi bien que par une saturation auditive et senso-perceptuelle alarmante. Les mots, eux-mêmes, en tant que domaine sonore, devront faire partie de cette thérapeutique, tout comme l'art et la science. Le pouvoir guérisseur du son, capturé dans son esprit singulier, comme l'expérience de G. Scelsi en témoigne, est incommensurable.

Nous pouvons commencer par écouter quelques-unes des compositions de G. Scelsi, ou considérer l'une des différentes métaphores que G. Bachelard suggère : la voix maternelle du limon, le chant de la mite qui s'adonne à la flamme ou bien la force du fer dans la forge de ce sculpteur (Chillida) qui s'est transformé en forgeron. Les sons révèlent le pouvoir de la musique dans le monde matériel. Pythagore, le « très noble philosophe » – comme l'a appelé Dante – avait l'habitude de jouer la lyre pour essayer d'imiter la musique des sphères. Pour lui, la musique était le pont entre l'homme et le cosmos. Le cosmos était une vaste relation harmonique ; une composition de liaisons successives qui, en se rassemblant, donnaient lieu à la consonance.

Blanca Solares
Universidad Nacional Autónoma de México
bsolares@correo.crim.unam.mx

³⁴ Bachelard, G., *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 210.

Bibliographie

- Amblard, J., "Giacinto Scelsi", *Ressources Ircam*, Accédé le 23.07.17, <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#parcours>
- Bachelard, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, José Corti, 2016.
- Bachelard, G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990.
- Bachelard, G., *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Bachelard, G., *L'engagement rationaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Bériachvili, G., « La poétique du son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi (À propos des *Quattro Pezzi per orchestra* et au-delà) », in Castanet, P. – A., (ed.), *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, Actes du Colloque 2005, Paris, Centre de Documentation de la musique contemporaine, 2008, pp. 201-209.
- Halbreich, H., "Giacinto Scelsi", livret du CD, *Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anabit, Uaxuctum*, Orchestre et chœur de la Radio-Televisión de Cracovie, dirigée par Jürg Wytenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, 1989.
- Hatanaka, K., "The Music of Giacinto Scelsi", », *Keiko Hatanaka Website*, Accédé le 22.06.2019. <http://www4.ocn.ne.jp/taraga/English/essay.html>
- Lassus, M.-P., *Gaston Bachelard musicien. Une philosophie des silences et des timbres*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.
- Mâche, F.-B., « À propos de Scelsi », in Castenet, P.-A., Cisternino, N., (eds.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Speiza, Luna Editore, 1993, pp. 29-30.
- Mottana, P., « Giacinto Scelsi et l'alchimie du son », in *Le regard imaginal*, Transversales philosophiques/EME, France, 2015.
- Natties, J.-J., (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*. Vol. 2, *Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, France, 2004.
- Sacks, O., *Musophilie. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2015
- Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs...* Textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. France, Actes Sud, 2006.
- Scelsi, G., *Il Sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach. Francia : Actes Sud, 2009.
- Scelsi, G., *L'homme du son*. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach. France, Actes Sud, 2006.
- Scelsi, G., « Évolution du rythme », Cremonese, A. (ed.), Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992.
- Scelsi, G., « Évolution de l'harmonie », Cremonese, A., (ed.), Roma, Fondazione Isabella Scelsi, 1992.
- Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklora español*. Barcelona, Siruela, 1998.
- Schweitzer, F., "Simbolismo della forme sonore nelle opere per archi di Domenico Guacero e Giacinto Scelsi", en *Teoria e prassi dell'avanguardia*. Atti del Convegno Internazionale di studi. Roma, 2-4 dicembre 2004. Roma, Aracne Editrice, 2009, pp. 97-115.
- Solares, B., "La concepción místico-musical de universo según Marius Schneider", in B. Solares (éd.), *Imaginarios musicales. Mito y música*, vol. 1. Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, México, 2015, pp. 21-46.
- Solares, B., *Imaginarios mayas en la música contemporánea. Revueltas, Ginastera y Scelsi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Texier, M., « La Musique du III^e millénaire, portrait de Giacinto Scelsi ». Accédé le 08.08. 2022. <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/#resources>
- Trias, E., « Giacinto Scelsi. Renacimiento del Verbo » in, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 513-549.
- Viesca, F., « Para una ecología del entorno sonoro », in *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*, in Solares, B., (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, México, pp. 393-410.

Discographie

Giacinto Scelsi, Quattro Pezzi, Anabit, Uaxuctum, Orchestre et chœur de la Radio-Television de Cracovie, dirigée par Jürg Wyttenbach. Enregistrement réalisé du 12 au 20 avril 1989 en l'église Santa Catherine de Cracovie. Édité en France par CD Accord, 1989.

Filmographie

Le premier mouvement de l'immobile.
Directeur : Sebastiano d'Ayala Valva. France, 2019.