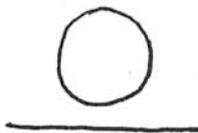


d'oscillation à l'intérieur des sons, etc. Mais tout cela nous amènerait trop loin.

En plus, le son est sphérique¹, mais en l'écoutant, il nous semble posséder seulement deux dimensions : hauteur et durée – la troisième, la profondeur, nous savons qu'elle existe, mais, dans un certain sens, elle nous échappe. Les harmoniques supérieures et inférieures (qu'on entend moins) nous donnent parfois l'impression d'un son plus vaste et plus complexe, autre que celui de la durée ou de la hauteur, mais il nous est difficile d'en percevoir la complexité. D'ailleurs, musicalement on ne saurait comment la noter. En peinture, on a bien découvert la perspective, qui donne l'impression de la profondeur, mais en musique, jusqu'à présent, malgré toutes les expériences stéréophoniques et les essais successifs de toutes sortes, on n'a pas réussi à échapper aux deux dimensions durée et hauteur, et à donner l'impression de la réelle dimension sphérique du son².

*

Queste conversazioni improvvisate tra amici furono registrate nel 1953/54 e poi trascritte con poche ed insignificanti correzioni. Le domande sono tralasciate perché non sempre espresse con chiarezza; dalle risposte però si possono arguire ed intuire.



Texte de la page de garde de l'édition de *Son et Musique*, publiée par *le parole gelate* en 1981, avec la signature de G. Scelsi (Archives SK)

1. Ce concept de "son sphérique" est un fondement de la pensée scelsienne (voir p. 75, entretien Mallet / Scelsi : "Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son...").

2. Depuis, nombre de recherches furent menées et des résultats satisfaisants obtenus, notamment en France, à l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique, Paris), à l'IMEB (Institut international de musique électroacoustique de Bourges), ou dans les centres nationaux de création musicale, tels le GRAME (Groupe Rhône-Alpes de musique expérimentale) et le GMEM (Groupe de musique expérimentale de Marseille), mais aussi en Europe ou aux Etats-Unis, comme au MIT (Massachusetts Institute of Technology).

Il y a déjà des lunettes qui permettent de voir les images des photos en relief ; on inventera sûrement des petits micros qui permettront <de capter>¹ la troisième dimension du son, ou même des instruments nouveaux qui donneront ce résultat sans besoin d'appareils auriculaires².

Je suis convaincu que cela sera possible d'une façon ou d'une autre avant la fin du siècle, surtout par l'acquisition d'une faculté de perception plus subtile ou par un état de conscience qui permette une approximation plus grande <fine> de la réalité.

Je voudrais maintenant rappeler seulement une théorie qui remonte à Goethe³, bien qu'il s'agisse surtout de couleurs qui sont aussi des vibrations. Selon lui, toute chose préexiste à sa manifestation, c'est-à-dire : n'importe quoi apparaît quand le "terrain" est correspondant. En d'autres termes : un nombre x de vibrations fait apparaître le son *do*, ou la couleur verte, et ce n'est pas la vibration x qui le produit, mais celle-ci lui permet de se manifester ; ainsi pour toute note, couleur et même toute maladie et tout événement.

C'est une théorie qui modifie singulièrement nos habitudes mentales, mais qui peut être démontrée dans plusieurs cas, surtout lorsque l'élément "terrain" prévaut, sans compter – bien sûr – les expériences religieuses ou mystiques qui le prouvent assez souvent.

Dernièrement, des découvertes biologiques, par lesquelles des éléments nouveaux apparaissaient dans certaines conditions, semblent également la confirmer. En d'autres termes : tout existerait en puissance latente ; tout préexisterait dans le cosmos sous toutes les formes possibles, et leurs manifestations se produiraient – à toutes les échelles – de la matière à l'esprit lorsque le "terrain" est favorable.

L'homme peut agrandir, élargir la gamme du "terrain" ; il est certain que d'autres sons, d'autres couleurs, répondront et se manifesteront. Cela donne bien à penser !

Mais revenons au son. Il existe d'autres aspects. L'aspect psychique des sons intérieurs : ceux qu'on entend en méditation

1. Les chevrons indiquent des mots ou des expressions ajoutés par nous, destinés à pallier les lacunes de l'enregistrement ou à préciser le discours du compositeur.

2. Ainsi, pour obtenir le son *surround*, comme dans certaines salles de cinéma, il s'agit d'une manière de diffuser le son enregistré plus que la manière de l'enregistrer.

3. Voir *De la théorie des couleurs* (1810).

et ceux qui existent à des niveaux supérieurs et transcendants, nous en parlerons tout à l'heure.

*

Oui, on peut considérer le son comme la force cosmique qui est la base de tout. Il y a une belle définition qui dit : "Le Son est le premier mouvement de l'Immobile"¹, et ceci est le début de la Création. Le Son au repos (si l'on peut le dire) est sphérique mais, étant par essence dynamique, <il> peut prendre n'importe quelle forme et devenir pluridimensionnel. Tout en étant de nature cosmique, il peut être "activé" et "usé", disons, par les hommes. Dans une certaine tradition occulte, on trouve une idée très intéressante – c'est-à-dire que le Son posséderait trois "corps" : le corps physique, le corps psychique et le corps "logique" c'est-à-dire créatif à tous les niveaux².

*

Oui, du point de vue ésotérique également, les sons sont aussi employés dans la magie tantrique tibétaine, chez certains noirs, chez les chamans, et selon certains occultistes, sur des plans parasensoriels supernormaux.

*

Mais ici attention ! Il faut surtout qu'il ne se produise pas de confusion de sons. J'aurais beaucoup à dire sur le son "juste". Il ne s'agit pas du tout de la "note" juste, par rapport à un quelconque système tonal ou atonal européen, africain ou asiatique, mais bien de l'essence même du son. Le son est énergie, et celle-ci peut produire des effets très négatifs et dangereux quand elle est mal employée.

Dans le Yoga du Son, les adeptes parviennent – je l'ai déjà dit – à entendre leur son personnel et ensuite les sons

1. Scelsi semble être l'auteur de cette pertinente définition du son.

2. En Inde, le son est à l'origine du Cosmos. La Parole, le verbe, produit l'univers.

Déviés¹. Le son personnel amène à la perception du monde supernormal, en même temps qu'il produit un équilibre intérieur qui, justement, est à la base de ce Yoga. Souvent le son manifeste alors également sa couleur, mais ceci est encore autre chose. Tout cela explique naturellement l'importance du son "juste", qu'il s'agisse de la voix humaine ou d'un instrument. Voilà pourquoi je pense que la monodie peut plus facilement donner cette justesse que les œuvres orchestrales ou symphoniques².

*

Selon le Yoga du Son, l'extase et l'illumination sont les effets du son "juste". Les vibrations créent une forme qui est moulée selon la loi d'affinité, s'accordant à sa voûte de résonance, mais en la transformant aussi.

C'est la base de la doctrine, car selon celle-ci, le SON est à la source de toute révélation révélée de l'intérieur. Dans les Védas³, ce son est appelé *Anabad*, qui signifie : son illimité.

*

Je ne puis vous dire quelle est la technique pour y atteindre. Elle fait partie du "Laya- et Krya-yoga" et comporte des exercices particuliers de respirations très poussées et la connaissance de l'effet des sons sur nos organes physiques et nos centres subtils. Il y a des textes hindous et tibétains qu'il faudrait lire ; je me borne à vous conseiller ceux de Patañjali⁴ qui sont

1. Le yoga n'est pas par nature religieux, sa finalité étant la libération de l'homme au sens d'un désasservissement, d'un déconditionnement. Le mot sanskrit *deva* désigne étymologiquement un être lumineux, une personne bénéfique.

2. Selon son catalogue, à l'époque de ces conversations (1953-1954), Scelsi n'écrivit pratiquement que des œuvres pour instruments seuls (voir Chronologie 053-062). Mais, dès 1959, Scelsi bouleverse sa propre écriture musicale et l'histoire de la musique du XX^e siècle, avec ses *Quattro pezzi (su una nota sola)* ("Quatre pièces sur une seule note") pour 25 musiciens, et les œuvres qui en découlent (voir Chronologie 087 et suite).

3. *Veda* (ou *Vedas*) : ensemble de textes religieux rédigés en sanskrit (XVIII^e-VII^e s. av. J.-C. environ), seuls témoins de l'hindouisme ou brahmanisme ancien. Le mot lui-même signifie "Savoir".

4. Célèbre "philosophe" et grammairien indien (II^e siècle av. J.-C. environ). La tradition lui attribue les *yoga-sûtra*, ou "aphorismes du yoga" ; certains furent révélés par Schopenhauer.

classiques, mais je vous assure que quelques petits exercices journaliers sont plus profitables dans ce sens que douze livres.

Mais revenons aux éléments de la musique. J'ai autrefois parlé de leur correspondance dans l'homme : rythme = vital ; mélodie = affectivité ; harmonie = psychisme ; construction = intellect ; et de l'effet de ces éléments sur l'organisme humain.

*

Oui, de cela proviennent les tentatives thérapeutiques, <par exemple>. Il y a déjà des livres sur la thérapie par les sons². Les vibrations sonores affectent les cellules vivantes. Il est démontré qu'elles affectent l'élément le plus matériel dans la matière et dans l'homme, ainsi que l'élément le plus spirituel. Je pourrais faire une longue digression sur les qualités thérapeutiques, déjà scientifiquement établies, car de beaucoup d'autres on ne peut parler que de façon empirique, bien que – pour moi – les unes et les autres soient aussi réelles, même quand elles ne sont pas reconnues par la science officielle.

*

Mais il faut revenir à la musique. La musique évolue dans le temps, le son est intemporel. Mais qu'entendons-nous par musique exactement ? Une fugue de Bach, est-ce de la musique ? Et les virtuosismes suraigus d'une *coloratura*, sont-ils aussi de la musique ? Et les chants stylisés *Nô* du Japon ? Et les litanies arabes ou persanes, et les exploits des joueurs de tambours turcs, ou de *tabla* hindous ? Et les percussions tibétaines, et les chœurs des vieilles femmes pygmées ?...

Vous voudriez que je vous dise ce qui est musique et ce qui ne l'est pas ? Tout ce qu'on peut dire, c'est que mieux que de musique, il faudrait éventuellement parler de sons organisés

1. Voir aussi les textes de Scelsi : *Evolution du rythme* (p. 109) et *Evolution de l'harmonie* (p. 99).

2. Il y a pléthore de scientifiques, ou musiciens-médecins : Henri Arnault de Zwolle, Thomas Campian (Campion), Félix Savart, Alexandre Borodine, Albert Schweitzer, etc. Pour une bibliographie plus détaillée, voir : <http://users.skynet.be/aecoute/txt/biblio2.htm>

– et les sons sont organisés de façons très différentes depuis les Incas, les Touaregs ou les Chinois, jusqu'aux sons électroniques organisés sur huit pistes magnétiques.

Or, c'est la différente organisation du son dont on peut parler. C'est tout. Il va sans dire que je ne vais pas vous analyser ces différentes organisations, ni établir une hiérarchie quelconque.

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

*

Je vous donnerai un exemple : nous avons partout en Europe de très belles cloches d'églises – du moins il y en avait beaucoup qui ont été depuis fondues pour en faire des canons ou des obus. Il en reste toutefois mais, anciennes ou modernes, elles sont traitées de la même manière, c'est-à-dire maltraitées par des sacristains qui tirent une corde comme ils peuvent, sans rythme, n'importe comment, et les plus lourdes, on les fait marcher par un moteur électrique.

*

En Orient, aux Indes, au Japon, en Chine, ou au Tibet, les gongs – qui < jouent > le même rôle dans les temples, sont frappés avec le plus grand respect et d'une façon toute particulière, et cela jusqu'à la plus petite clochette < aiguë >, chaque son devant produire entièrement son effet propre¹.

1. Comment ne pas signaler ici cette œuvre majestueuse pour chœur mixte, orgue et 54 musiciens, *Pfbat* (1974), sous-titrée "Un éclat... et le ciel s'ouvrit" : pendant presque le dernier tiers de l'œuvre (2 min 30 s sur 8 min 30 s), tous les musiciens (sauf 5) et les choristes sonnent des petites clochettes sans trêve et très fort (voir Chronologie 134).

Oui, il est vrai que nous avons eu les "Stradivarius" ou les "Guarneri", etc., de merveilleux personnages et artisans uniques, mais les compositeurs n'ont pas su exploiter ces superbes réalisations instrumentales du point de vue du son, et les employaient pour écrire et faire exécuter une quantité énorme de "morceaux" pour violon ou violoncelle.

Je dois ajouter que ce que l'Européen demandait était en effet un "morceau" de musique et pour les virtuoses il ne s'agissait en réalité que de "morceaux" de musique, bons ou mauvais, à jouer.

D'ailleurs, malgré toute l'admiration <que j'ai> pour les "Stradivarius", les "Guarneri" et autres, je les soupçonne un peu de s'être intéressés surtout à la beauté et à la perfection du son du point de vue acoustique. Pour l'Occidental en général, les harmoniques sont un facteur acoustique ; l'Oriental, par contre, recherche dans les harmoniques un élément spirituel qui dépasse le physique.

*

Oui, depuis quelque temps, bien sûr, on étudie ici en Europe, et encore plus en Amérique, le son et son énergie propre ; dans ce sens, on s'est rapproché de la conception orientale – mettons depuis Webern et Varèse jusqu'à la musique électronique. On s'occupe moins du cadre et l'on pourrait dire que dernièrement on l'a même furieusement détruit avec la technique aléatoire, etc. Seulement, dans la plupart de ces cas, c'est encore une recherche intellectuelle ou scientifique, mathématique ou du domaine de l'acoustique pure.

Le monde a peut-être été créé avec des nombres, mais pas par des nombres... (c'est du Goethe).

*

Vous me demandez si alors la musique de Bach, Beethoven ou Mozart est vide. Je vous répondrai que, parmi l'énorme quantité de musique qu'ils ont écrite, se trouvent effectivement un grand nombre d'œuvres vides et, quand elles ne le sont pas, c'est que dans un certain état de conscience les compositeurs ont reçu des éléments de perception d'ordre supérieur qui ont, en partie sinon en tout, compensé le système d'organisation.

Je vous dirai aussi que Bach, Beethoven, Mozart et quelques autres ne sont pas toute la musique occidentale et qu'à l'exception des meilleurs, des plus constamment inspirés (qui eux aussi d'ailleurs n'ont pu garder toujours le contact avec des perceptions supérieures), le reste est effectivement de la musique assez vide de cette énergie sonore qui est tout autre chose que la perfection de certaines formes de sonates ou de symphonies, et n'a rien à voir non plus avec la violence rythmique, l'épanchement mélodique ou le gigantisme orchestral.

Vous voulez que je vous dise que la musique de Bach et Mozart n'aurait pu faire tomber les murs de Jéricho ? Oui, c'est un peu cela¹.

*

Mais entendons-nous bien : j'ai souvent affirmé que l'architecture – la construction – est une expression de l'intellect, et la mélodie une expression de l'affectivité ; chaque élément est fondamental chez l'homme, et aucune de ses manifestations n'est en elle-même inférieure à l'autre.

Chaque civilisation, chaque époque de celle-ci, trouve un terrain propre à cultiver et, pour l'Europe après le Moyen Age, c'était un esprit de sévère logique qui devait s'imposer et se manifester dans l'art – et cela dans son ensemble comme dans ses parties. Ainsi les fugues, les imitations, les mouvements de voix contrapuntiques faisaient partie d'un *modus operandi* qui leur était réservé, comme d'ailleurs à l'époque romantique l'expression, le portrait des sentiments psychologiques humains.

De mon côté, je ne peux m'empêcher de voir, pour me borner à l'Europe, l'histoire et le développement de la musique sous un angle tout autre que celui de la critique historique.

*

Lequel alors ? J'ai dit une fois que j'étais finaliste ; je crois donc que dans l'Histoire des civilisations tout peut être examiné et étudié sous un angle différent, tant dans l'évolution des arts que dans celle des individus qui sont appelés à jouer un rôle

1. Pour Scelsi, "pouvoir faire tomber les murs de Jéricho" était le gage absolu de qualité de toute œuvre musicale.

dans cette évolution et qui, le plus souvent, le jouent sans se rendre compte de la raison occulte pour laquelle, à un moment quelconque de leur vie ou de la vie du monde, ils sont amenés à ce *modus operandi* et, à travers celui-ci et non un autre, à accomplir leur travail et leurs œuvres.

Je vous ai déjà parlé une autre fois de l'évolution constante des éléments fondamentaux chez l'homme, leur alternance ou prédominance ; celle-ci naturellement se manifeste plus ou moins clairement et de façon générale dans tous les domaines, mais <elle> est plus évidente surtout dans les œuvres artistiques car ce sont celles-ci qui, au fond, restent comme des témoignages sensibles du passé.

*

Oui. Evidemment chez les précurseurs, des perceptions nouvelles passent au premier plan de leur conscience quelques années, ou quelques <décennies> plus tôt que chez les autres. Il s'ensuit, chez ces précurseurs, des variations de rapports entre les éléments fondamentaux qui, à leur tour, déterminent une façon différente d'envisager les choses et un nouveau *modus operandi*.

Et c'est bien à travers ces précurseurs que l'évolution du monde et de l'art se poursuit par le rayonnement de leurs pensées et de leurs œuvres. Celles-ci produisent, tôt ou tard, dans l'entière société, une nouvelle *Weltanschauung*¹ et, conséquemment, un nouveau *modus operandi*.

*

Oui, bien sûr, il y a mille théories sur l'évolution de l'homme et de la société humaine ; si vous voulez, en partant du singe pour arriver à un Einstein, ou d'une tribu aux Etats-Unis d'Amérique.

Quant à vous parler des compositeurs classiques ou des modernes individuellement – de tel ou de tel autre – cela pré-suppose une analyse dont je vous ai indiqué les principes, mais qui serait longue et difficile. D'ailleurs, je l'ai dit au début, il ne s'agit aucunement entre nous d'études historiques ou de critiques, mais de comprendre, autant qu'il est possible, le sens des choses.

1. Conception du monde.

On ne peut donc parler réellement de musique, de quelle musique, de ce qu'est la musique et de quand c'est de la musique, mais seulement d'organisations des sons.

Quant à l'évolution de la musique dans le monde, je ne saurais, quant à moi, faire abstraction de l'activité Dévique. Que vous dire de cette activité ? Personne ne pourrait – et n'aurait le droit – de vous dire tout. Je peux seulement vous assurer que la plupart des "inspirations" viennent de plans élevés et du contact avec les Dévas. Leur rôle est – en quelques mots – d'introduire de nouvelles sortes de vibrations dans le monde, par les sons. Puisque le son opère par des lois de correspondance avec les éléments humains et que, d'autre part, il est prouvé que la répétition d'une formule produit un résultat particulier : physique, moral ou spirituel (d'où la simple théorie de Coué¹ sur la répétition d'une phrase pour l'amélioration de la santé et, naturellement, toute la doctrine du *japa* hindou², qui est basée sur cette répétition et entraîne des réalisations absolument spirituelles), la musique, par la répétition d'un son ou d'une forme sonore, par sa correspondance avec les éléments fondamentaux dans l'homme, tend à produire, et à reproduire, certaines modifications dans leurs rapports d'équilibre³.

Encore plus d'ailleurs que par les formules, ou le *japa*, qui peuvent provoquer par leurs mots un esprit d'opposition.

C'est évidemment la raison de l'existence, depuis toujours, de certaines musiques, tant dans les rites religieux <que lors de> fêtes mondaines, et de leur emploi comme stimulant militaire et guerrier.

On croit généralement que la musique et tout art sont le produit de leur époque ; en réalité, pour une partie – la seule d'ailleurs qui puisse être considérée comme étant de l'art – c'est le contraire qui est vrai. Tout changement, toute innovation dans le style musical a invariablement été suivi par une innovation en morale et politique. <Cela> d'ailleurs est logiquement la conséquence de ce que je vous ai expliqué.

1. La méthode Coué (d'après son fondateur Emile Coué [1857-1926]) est fondée sur l'autosuggestion, générant la pensée positive, précurseur de l'analyse transactionnelle.

2. *Japa* : prière répétitive du nom de Dieu, utilisée en Inde par tous les mouvements religieux qui s'inspirent de la *bhakti* (dévotion).

3. Scelsi demandait à tout nouvel élève-musicien de s'asseoir devant le piano, puis de jouer une note, puis de la jouer douze fois de suite, chaque fois différemment, selon la méthode d'Alfred Cortot.



Reproduction d'une lithographie d'une Déva provenant de la collection Scelsi (source : exposition biographique sur Giacinto Scelsi, "Traces laissées dans les fissures" organisée par Luciano Martinis, panneau n° 23, en 1993)

*

L'action "Dévique" agit seulement <sur> l'évolution du monde et non <à> l'avantage ou <à> la gloire d'un individu. Celui-ci est le canal choisi, pour autant qu'il peut être inspiré, <pour> transmettre une nouvelle forme de musique¹. Ce canal étant fort imparfait pour la réception totale d'un message Dévique, il serait incapable de le supporter entièrement : d'une part, parce que cela serait contraire à l'ensemble de ses notions acquises, et d'autre part, parce qu'il manquerait presque totalement des moyens techniques pour le manifester. De plus son organisme psychophysique serait ébranlé de dangereuse façon et risquerait la destruction. C'est souvent ce qui arrive au génie

1. Rappelons que Scelsi se définissait toujours comme "facteur", comme "messager", et non pas comme compositeur (voir *Lettre à Sharon Kanach*, p. 57)

qui meurt jeune, ou qui souffre de troubles graves. Les Dévas doivent donc, pour l'évolution musicale comme pour toute autre évolution, tenir compte de la faiblesse des incarnations et donc procéder graduellement, en choisissant de temps en temps certains êtres particulièrement doués, ou "prêts". Ce choix se porte sur les individus dont nous avons autrefois examiné les qualités, les aspirations.

Parmi les artistes qui ont perçu l'action Dévique, beaucoup n'ont pourtant pas réussi à dominer leurs véhicules énergétiques inférieurs (pour employer une terminologie Yoga) et <cela> explique pourquoi le contact Dévique est <intermittent> et leur inspiration inconstante et de qualité intermittente. Leur organisme psychophysique est incapable de devenir complètement le véhicule nécessaire à la manifestation Dévique. C'est l'explication du problème qui tracasse souvent les gens : savoir pourquoi des hommes de génie, qui manifestent de si extraordinaires qualités artistiques de pensée ou autres, ne sont pas des modèles d'intégrité et tombent, ou vivent, sur un plan moyen ou pire.

*

Ainsi que je l'ai expliqué dans d'autres conversations, l'ignorance des choses spirituelles, des moyens de contact avec les réalités supérieures, est si grande, même parmi les artistes les plus admirables et les hommes cultivés, qu'ils sont incapables d'envisager l'importance de garder le contact que leur nature même leur offre par instants.

Le travail que les Dévas font chez les artistes n'est que la préparation, sur le plan intellectuel, affectif et psychique, pour une évolution et la manifestation finale d'une musique que nous ne pouvons même pas concevoir.

*

Oui, il est vrai qu'il y a aussi une autre musique, de caractère transcendantal, qui échappe à toute analyse d'organisation, comme elle échappe à toute compréhension humaine.

Certains êtres privilégiés ont entendu des sons, des mélodies ou harmonies qu'on peut qualifier de "hors de ce monde" ainsi qu'il en est d'ailleurs des couleurs appartenant à ce même

plan. Il y a chez des saints des récits extrêmement nombreux et toute une littérature et une iconographie qui en résultent : anges musiciens avec trompettes, lyres ou flûtes ; les récits de Swedenborg¹ ou de Jacob Boehme² sur de merveilleuses musiques entendues par eux et quelquefois par des foules entières en différents lieux. Selon les récits de personnes présentes, ces mélodies ont une délicatesse inconcevable, ou une puissance sonore impossible à atteindre humainement.

Innombrables sont les cas d'audition de chœurs surnaturels dans les chapelles, auprès des mourants, autour des saints. On peut également compter par milliers les expériences individuelles de personnes qui ont entendu des musiques qui n'étaient pas de ce monde. Tous on dit qu'il est impossible de décrire l'extraordinaire puissance de ces sonorités qui étaient comme un océan de merveilleuses musiques qu'aucun orchestre ne pourrait jamais reproduire. Plus encore qu'une écoute, c'était une sensation de vivre l'essence de cette musique au-delà de la perception auditive.

*

Je pense qu'une musique de "l'autre monde" n'a pas sa raison d'être seulement pour les sens ou l'intellect spirituel des êtres désincarnés, et ne peut pas non plus être seulement une expression pour la glorification de la Divinité : mais qu'elle est probablement la synthèse de toutes les vibrations harmonieusement vitalisées, possédant une puissance créatrice illimitée sur le plan où elle est utilisée et selon la hiérarchie à laquelle elle appartient, pour une évolution transcendantale inconnue.

Maintenant, pour ce qui nous concerne sur terre, ces illuminations sonores sont assez semblables à certains états mystiques de conscience, dans lesquels se manifestent les réalités des mondes supérieurs, ultra-terrestres, et peut-être divins. Il y a sûrement, pour ce qui concerne la musique, des sphères

et des plans différents : depuis le monde astral jusqu'aux plus élevés où, peut-être, silence et sons ne font qu'un, comme la forme et la non-forme, du mouvement et de la statique.

Ces manifestations nous donnent, pendant quelques instants, la conscience des réalités ultra-mondaines auxquelles les hommes sont appelés, tôt ou tard, à parvenir.

Il y a toutefois une différence entre ces illuminations ultra-physiques, qui se manifestent spontanément (ainsi qu'il en est d'ailleurs pour certaines révélations mystiques qui surviennent tout à coup, sans préparation consciente, comme un témoignage de puissance ou de grâce divine) et d'autres expériences où les conquêtes sont péniblement acquises et cela, soit tant dans le domaine mystique que dans celui de la perception des réalités ultra-terrestres par des sons, des formes ou des couleurs.

Dans le premier cas, qu'il s'agisse de chants ou d'instruments surnaturels joués de façon angélique, ces manifestations sont, en général, en relation avec quelques événements pour nous inconnus de grâce ou de gloire.

Dans le deuxième cas, par contre, il est loisible aux hommes d'atteindre certains niveaux supérieurs de conscience par lesquels il leur est possible d'avoir des aperçus des mondes divins, dans lesquels sons et couleurs ne sont nullement exclus, mais au contraire <se manifestent> avec une force de beauté inimaginable.

Pour ce travail d'approche que certains êtres ont été choisis à accomplir par leur passé, par leur aspiration et par le plan établi d'évolution, l'élément Dévique semble particulièrement actif et collaborer (autant que l'instrument-homme le leur permet) à des réalisations progressives sur le chemin d'une musique qui ne peut être comparée à aucune autre sur terre.

Mais il est certain que l'homme doit être préparé pour pouvoir recevoir ces expériences et ces révélations qui proviennent des mondes supérieurs, pour son évolution et celle de l'Univers.

1. Emanuel Swedenborg (1688-1772) : savant, écrivain et théosophe suédois. Auteur, entre autres, des *Arcanes célestes* (1749-1756 ; en français, 8 vol. 1841-1889), où il se propose d'édifier une histoire naturelle de monde surnaturel.

2. Jacob Boehme (1575-1624) : mystique allemand de confession luthérienne, passé à la postérité avec le titre que lui avait donné ses fidèles, *philosophus teutonicus*. Parmi ses œuvres : *De signatura rerum* ("De la signature des choses").

1. Che cosa è la musica? λ (pos. "contenuto")
 in musica è la proiezione e la
 cristallizzazione in una materia sonora
 di un momento della "durata" in senso
 Bergsonian; del divenire -

2. Che cosa è la "durata"?
 È il fluire della vita in tutti i suoi aspetti
 nel tempo - (in divenire non c'è niente
 la musica non la falcidia pur sinteticamente)

3. Come comprendo?
 In una stato di lucida coscienza
 qualunque proppione in mio mistero oscuro
 è allora "musica"?

4.
 Sempre quando si tratta realmente della
 manifestazione della durata - non quindi
 è espressione per se stessa, ma è
 il divenire a comporre pure l'evoluzione
 della società, la musica può quindi essere
 anche espressione sociale e politica?

5.
 Auto-sonoro - un suono scaturito in un
 senso di tutti della manifestazione oggettiva nel
 divenire, percepito dal musicista - o 3

6.
 1. Che cosa è la mia proiezione verso le mani
 - correnti estetiche della musica contemporanea
 2. Fare e buon fare - // per domande 3 //

7. Come potrebbe essere definita la
 mia musica?
 1. ~~Il~~ ~~modo~~ di stile o sopra un altro
 - completamente sotto un certo modo -

8. È una domanda alla quale è
 difficile rispondere perché bisogna
 prima convincere col linguaggio
 musica, o definire la musica
 1. la composizione sonora che può
 essere non un le mani sono umane

Manuscrit de
 [Autoquestionnaire] de
 Giacinto Scelsi
 (Archives Ipg)

[AUTOQUESTIONNAIRE]

1. Qu'est-ce que la musique ?

La musique est le résultat de la projection et la cristallisation dans une matière sonore d'un moment de la durée, au sens bergsonien du devenir.

2. Qu'est-ce que la durée ?

C'est l'écoulement de la vie dans tous ses aspects dans le temps (la question ne concerne pas la musique mais la philosophie) mais d'une façon synthétique.

3. Quelle sorte de projection dans une matière sonore est alors musique ?

Toujours quand il s'agit réellement de la manifestation de la durée et non quand c'est une expression artificielle.

4. Dans le devenir tout est compris même l'évolution de la société ; la musique peut-elle donc être également une expression sociale ou politique ?

Elle peut l'être, à condition qu'il s'agisse d'une manifestation originale du devenir, perçue par le musicien.

1. Cet étonnant auto-questionnaire inédit provient des Archives *le parole gelate* (traduction française d'Irène Assayag) et date très probablement de la même époque que les *Quattro pezzi (su una sola nota)*, soit la toute fin des années 1950, soit au tout début des années 1960, où "l'état de passivité lucide" bat son plein dans la création scelsienne.

2. "C'est une question à laquelle il est difficile de répondre parce qu'il faudrait commencer par définir comme musique l'œuvre musicale et la composition sonore qui peut être mais également ne pas être musique." (Note de Scelsi.)

5. Quelle est votre position à l'égard des courants esthétiques de la musique contemporaine ?

Faire et laisser faire.

6. Comment je compose ?

Dans un état de passivité lucide.

7. Comment pourrait-on classifier ou définir votre musique ?

Quand le soleil est sur un arbre (bambou) complètement droit il n'y a pas d'ombre.

[DEUX FRAGMENTS DE DIALOGUE
CONJOINTEMENT A QUELQUES ARGUMENTATIONS
AU SUJET DE LA MUSIQUE¹]

FRAGMENT 1 (10 juillet 1988)

LUCIANO MARTINIS – ... *et l'imposture dans la musique ?*

GIACINTO SCELSE – Elle existe : en attribuant au son de l'émotion dont il est dépourvu.

LM – *Est-ce que tu as l'impression que c'est courant dans la musique moderne ?*

GS – Certainement, c'est plus courant que les présomptions de ceux qui croient le savoir.

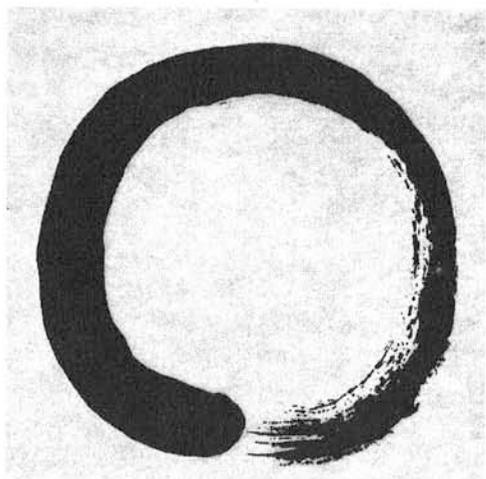
LM – *Cela veut dire que des imposteurs existent sans le savoir ?*

GS – Je suis convaincu que la plupart des hommes ne savent pas qui ils sont, n'ont pas conscience d'eux-mêmes.

LM – *Crois-tu que l'aboutissement esthétique est possible malgré la méconnaissance de soi-même ?*

GS – J'ai l'impression que cela a été déjà démontré par la doctrine zen.

1. Ces deux fragments de conversation entre Scelsi et son ami et éditeur littéraire en Italie, Luciano Martinis, furent publiés en italien dans la revue de la Fondation Isabella Scelsi, *I suoni, le onde ...*, n° 2, 1991 (traduction française de Fiorella Edel).



[LA PUISSANCE COSMIQUE DU SON¹]

Ce fragment inédit de Scelsi fait peut-être partie d'un texte plus vaste.

Le manuscrit dactylographié se compose de trois feuillets numérotés (2-3-3/a) et contient une faute de frappe ; c'est la raison pour laquelle tout le texte a été trouvé séparé du texte complet.

Des nombreuses caractéristiques indiquent qu'il peut être attribué à l'autobiographie de Giacinto Scelsi, Il Sogno 101-1 parte².

A mon avis, la question est tout autre : il ne faut surtout pas que la musique produise un son désordonné. Il y aurait beaucoup à dire sur cette idée de désordre et d'ordre, ou plutôt de sonorité juste. Cela n'a pas de rapport avec un système tonal ou atonal quelconque, africain ou asiatique, mais bien à la quintessence même du son. C'est le son qui compte plus que sa propre organisation, qui se produit et varie selon les différentes époques, les peuples et les latitudes, et au sein même de l'Europe.

La musique ne peut exister sans le son. Le son existe par soi-même sans la musique. La musique évolue dans le temps.

Le son est intemporel.

C'est le son qui compte. Et le son est puissance. Par conséquent, cette puissance produit des effets négatifs et souvent délétères lorsqu'elle est mal ou désordonnément (*sic*) utilisée.

1. Ce texte de Scelsi, et le commentaire qui le chapeaute, parurent en italien dans la revue de la Fondation Isabella Scelsi, *I suoni, le onde...*, n° 4, 1993 (traduction française de Fiorella Edel).

2. Texte inédit, en deux parties, à paraître en français chez Actes Sud en 2006, sous le titre *Il sogno 101*.

Ainsi, tout comme chaque personne, chaque être humain a besoin d'un espace vital pour respirer et s'exprimer, et comme aucun être humain ne peut respirer et s'exprimer longtemps coincé dans la foule, et moins encore dans un endroit confiné, de la même façon le son a besoin d'un espace vital proportionnel afin de pouvoir retentir, vibrer et déployer sa puissance créatrice.

Il s'agit de considérer le son comme *base* de la puissance existante : la puissance cosmique inhérente au son lui-même.

Le son est le principe de tout ; il existe aussi cette belle définition : "Le Son est le premier mouvement de l'Immuable" – et ça, c'est le début de la Création. Le Son est l'essence de tout système magique dans tout pays.

Le Son, pour ainsi dire "en veille", est sphérique ; mais, dynamique dans son essence, il peut prendre n'importe quelle forme, comme celle d'un dodécaèdre, d'un cigare ou d'un papillon. En "activité", il est pluridimensionnel et créateur. Même en étant de nature cosmique, il peut être "activé", à savoir utilisé et exploité, parlé, par les êtres humains.

Dans certaines sciences occultes aux origines très anciennes, la notion d'Énergie – la puissance cosmique – existe comme phénomène acoustique, c'est-à-dire sonore.

Cette énergie acoustique est la même puissance cosmique créatrice que certains peuples anciens ont probablement réussi à partiellement dominer pour s'en servir dans des buts pratiques ; ainsi, édifier d'immenses constructions ou permettre aux hommes de voler. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui encore existent des chants destinés à augmenter la cadence des individus, des combattants, des guerriers. La force de ces guerriers est décuplée par des chants et des rythmes spécifiques.

[FORCE COSMIQUE]

[...] C'est pourquoi ce qui m'intéresse est précisément de chercher à percevoir, recevoir et manifester – avec des instruments ou avec la voix – une partie, même la plus petite, de cette force sonore qui est à la base de tout, qui crée et souvent transforme l'homme.

Dans la tradition indienne, par exemple, on rencontre une idée très intéressante, celle du son qui a trois "corps" : le physique, le psychique et le logoiq² ; par conséquent le son est en même temps – on peut dire simultanément – spirituel et sexuel, précisément parce qu'il est créatif à chaque niveau. Tout cela explique ensuite pourquoi dans les doctrines tantriques il y a des manifestations sonores de chants et de sons très particuliers, unis ensuite à des pratiques de caractère sexuel pour une réalisation d'ordre spirituel à travers la partie, disons, la plus physique de nous-mêmes puisque tout l'univers n'est qu'une unité de vibration.

Naturellement, cela explique aussi combien sont importants le son juste, la voix juste, qui expriment la substance sonore, soit de la voix humaine soit de la voix instrumentale.

Et ici nous revenons précisément au concept de confusion ou de justesse, dont je parlais au début. Seuls la voix juste, le juste son, ont le pouvoir d'accomplir une action créative à tout niveau. Et, incidemment, j'ajouterai que dans la haute magie – comme du reste on le sait – n'importe quelle formule, n'importe quel mantra, n'importe quelle invocation n'est efficace que si elle est dite ou chantée d'une manière juste, avec un

1. Inédit, en italien, provenant des archives *le parole gelate* et faisant partie de l'autobiographie de Scelsi, *Il Sogno 101- I parte* (traduction française d'Irène Assayag).

2. Indissolublement lié à la parole, selon une terminologie théosophique. Mais est-ce bien dans ce sens que l'entendait ici Scelsi ?