

Hier kommen erste Zweifel an der Einheitlichkeit der sogenannten »polnischen Schule« auf, erst recht, wenn man an andere polnische Komponisten wie etwa Zygmunt Krauze oder Tomasz Sikorski denkt, bei denen sich noch wesentlich mehr Abweichungen als bei Serocki feststellen ließen. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, stellt sich die Frage, wie es überhaupt zu dem Bild der polnischen Neuen Musik mit ihren bestimmten Merkmalen gekommen ist. Im Hinblick darauf, dass der Terminus der »polnischen Schule« in der polnischen Literatur kaum anzutreffen ist, drängt sich der Verdacht auf, dass diese Charakteristika möglicherweise eine reine Außensicht darstellen. Und in Anbetracht der westeuropäischen Konzertprogramme, die an polnischen Komponisten in erster Linie Penderecki enthalten, könnte es sein, dass sich die Fremdwahrnehmung der polnischen Neuen Musik möglicherweise zu sehr an deren berühmtestem Vertreter orientiert und dadurch zu pauschal urteilt. So bliebe z. B. festzustellen, ob das polnische Musikschritftum die gleichen Merkmale der polnischen Neuen Musik hervorhebt.

Ein anderer Weg, die anfangs gestellte Frage zu beantworten, wäre es demnach, zum einen zu klären, wie das Bild der polnischen Neuen Musik in der Literatur entstanden ist oder ob möglicherweise mehrere differierende Sichtweisen existieren, und zum anderen die Werke verschiedener polnischer Komponisten auf Gemeinsamkeiten und Besonderheiten hin zu untersuchen bzw. an ihnen die Aussagen des Musikschritftums zu überprüfen. Dabei könnte sich zeigen, was die »polnische Schule« wirklich ist – oder aber, dass es sie gar nicht gibt.

*Renata Skupin (Danzig)*

## L'Identité retrouvée

### Aspects orientaux et occidentaux de la poésie musicale de Giacinto Scelsi

Giacinto Scelsi, ayant atteint la quarantaine, se mit à la recherche de sa propre identité artistique et intime. Il la trouva enfin (après une période de crise créatrice et psychique) entre l'Orient et l'Occident, dans l'espace qui s'étend entre leurs traditions culturelles et spirituelles.<sup>1</sup> Dans la poésie tardive et originale de Scelsi, comprise comme l'ensemble des constantes techniques du langage musical, de l'écriture, et des qualités métatechniques indiquées par le contexte biographique et culturel, coexistent les aspects orientaux et occidentaux. Ils forment des espaces séparés, mais aussi ceux qui se trouvent réunis, coïncident,

1 C'est cela dont il parle dans une phrase devenue célèbre: »South of Rome the East starts, and north of Rome, the West starts. This borderline now, runs exactly over the Forum Romanum. There's my house. This explains my life and my music.« (Giacinto Scelsi, [sans titre], dans: *Musik-Konzepte* 31 [1983], p. 111).

convergent ou sont similaires. Or, soit cette ligne de démarcation est bien nette, soit elle devient très vague, soit elle s'efface, ou même se rompt par la présence des éléments universels qui unissent les cultures de l'Est et de l'Ouest, en se reportant à la tradition de la *Magna Graecia*.

Les sources auxquelles Scelsi a puisé son intérêt pour l'Orient sont liées, à part ses voyages exotiques des années 30, à l'enseignement des »maîtres spirituels« venus à l'Ouest, tels que Swami Vivekananda, guru Paramhansa Yogananda, Sri Aurobindo, Jiddu Krishnamurti, mais aussi d'un anthroposophe, Rudolf Steiner. La pensée religieuse et philosophique de l'Orient et la sonorité de la musique orientale, mais surtout du Tibet, ont profondément inspiré Scelsi, constituant ainsi la base et le catalyseur qui lui ont permis de former sa propre philosophie artistique et concevoir sa pensée compositionnelle et son esthétique individuelle. L'artiste est resté fidèle aux principes de cette philosophie et attaché aux procédés de cette poétique musicale jusqu'au bout de son parcours créateur.

Scelsi-compositeur a trouvé l'inspiration directe pour sa poétique musicale dans une conception traditionnelle orientale du son comme la force créatrice, »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«, et ceci est le début de la Création.«<sup>2</sup> Dans la tradition hindoue, depuis des siècles est connue et pratiquée une technique spéciale de méditation auditive dite »yoga du son«<sup>3</sup>. »Selon le Yoga du Son, l'extase et l'illumination sont les effets du son »juste«<sup>4</sup> explique Scelsi, faisant remarquer qu'il y s'agit de libérer »l'Énergie du son«.

Mes analyses se sont concentrées sur les œuvres pour grand orchestre, représentatives d'un style tardif et individuel scelsien en tant que *summa* conceptuel et quintessence de sa pensée artistique. J'en ai tiré les conclusions suivantes:

Malgré un statisme apparent, »la forme« scelsienne se distingue par sa dynamique, quoi qu'elle se dessine fréquemment sur une micro-échelle. Le moteur d'évolution formelle est le mouvement sous toutes ses formes – un mouvement mélodique, rythmique, dans un espace orchestral, par la transformation ou mutation méthodique des qualités de timbre, ne fût-ce que la plus subtile. La forme scelsienne représente la forme-processus-type, la forme évolutive et dynamique, soumise aux règles de la forme-arc classique. C'est toujours un *dráma*, une action musicale quelconque, dont le centre compositionnel est un point culminant. L'agent harmonique est d'une importance particulière, tant parmi les moyens tectoniques, que dans l'enchaînement des tensions au sein de l'architecture de l'œuvre. Bien que l'essentiel de la poétique scelsienne constitue assurément la concentration sur une seule note, métaphoriquement désignée comme *viaggio al centro del suono*, le fondement de la narration musicale est tout ce qui se passe en dehors du son, autrement dit, ce qui est lié à une transition d'un son à l'autre. Cela concerne autant une technique spéciale de tension/détente, reposant sur des heurts du centre avec des sons qui troublent son caractère dominant, qu'un macro-plan. Ce deuxième aspect témoigne d'un rôle organisateur de »l'harmonique«, de sa fonction fondamentale, organisateur dans la construction

2 Giacinto Scelsi, »Son et musique«, dans: *La musica* 17 (1988), p. 51–58, ici: p. 52.

3 Cf. Mircea Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, przekł. B. Baranowski, Varsovie 1984, p. 393–394.

4 Giacinto Scelsi, »Son et musique«, p. 53.

formelle. Le récit dramatique des œuvres en question se déroule surtout grâce à des changements d'harmonie, de tonalité. Un principe de l'ordre des hauteurs est la centralisation d'un ton, ou d'un accord. L'harmonique scelsienne se caractérise en plus par des relations encore plus proches avec l'harmonie tonale. Cela est mis en évidence, entre autre, dans l'application des notes étrangères au ton central et des sensibles, dans la distinction entre les dissonances et les consonances, ainsi que dans le placement des notes harmoniques fondamentales dans le registre grave, enfin dans ›les lueurs‹ de la syntaxe fonctionnelle. Et tout cela, ainsi que l'architecture intérieure et la dramaturgie de l'œuvre où l'on trouve des analogies avec la grande forme symphonique du XIXe siècle, avec le dernier mouvement comme final et récapitulation du cycle, lie l'écriture scelsienne à la musique occidentale du système fonctionnel.

›Le temps musical‹ des œuvres orchestrales est rempli de sons et de timbres longs, quasi *ad libitum* de temps à autre animé par des impacts avec des séquences exposant des formes diverses d'un mouvement *in crudo*, à savoir *tremolo*, *tremolo accelerando* ou *ritardando*, et les répétitions des formules rythmiques simples. Cet effet du naturel et de la non-organisation ne résulte pas d'une mise en œuvre des éléments de l'improvisation, de la liberté de l'exécution, mais il a été méthodiquement élaboré dans le cadre d'un système traditionnel de la notation métrorhythmique conventionnelle. L'organisation du temps musical est chez Scelsi très strictement définie et notée, tant la pulsation, la mesure que le rythme. La nominalisation de la mesure même est connue et pratiquée dans la musique occidentale du XXème siècle, au moins dans des compositions d'Ives, de Varèse, de Webern, et ensuite aussi de Ligeti.

La musique orchestrale scelsienne, à partir des *Quattro Pezzi* de 1959, se distingue par son ›coloris sonore‹ extraordinairement caractéristique. La manière dont Scelsi procède avec le timbre et la sonorité est sûrement enracinée dans l'idée de *Klangfarbenmelodie*. Les plus proches de l'écriture scelsienne sont des mélodies bergiennes de timbres ›signifiants‹ exprimant ce qui est de nature non musicale, ce qui est du domaine des sentiments. Notamment celles qui ont été employées par Berg dans son *Wozzeck*: une mélodie de timbres orchestraux très riches jointe à une réduction maximum du matériau sonore.

Un trait singulier caractérise les relations de la poétique scelsienne avec l'esthétique des futuristes italiens. En enrichissant sa palette de timbres orchestraux par un instrument électrique (les Ondes Martenot dans *Uaxuctum*), mais aussi en se servant des amplifications des instruments (dans *Uaxuctum*, *TKRD* et *Aitsi*), Scelsi s'est ouvert aux conquêtes du ›Royaume de l'Electricité‹, même s'il s'agit d'une ouverture très discrète. Il faut chercher ces sources dans l'intérêt de Scelsi pour la sonorité et les possibilités de l'un des premiers instruments électriques – ondioline.<sup>5</sup> La modulation des timbres de l'ondioline produit un effet auditif de diffraction du son en harmoniques, une sensation de dévoilement de sa structure interne, et de sa variabilité interne – qui correspond exactement à ce que Scelsi cherchait et en quoi consistait l'originalité sonore de sa musique – de ›l'Energie du son‹. Une ressemblance saisissante de la structure et la caractéristique du timbre des sons produits par l'*ondioline* avec des fragments mono-sonores des œuvres orchestrales, particulière-

5 Il a été construit en France dans les années 1938–1940.

ment dans *Quattro Pezzi* ou *Konx Om Pax*, permet d'avancer la thèse que la sonorité de cet instrument électrique prototype constitue une source d'inspiration technique directe pour les conceptions sonores et les idées musicales du compositeur.

L'originalité sonore des œuvres orchestrales, pour une grande part, est le résultat d'une sélection des instruments de l'orchestre symphonique traditionnel et d'une technique sonore, qui dirige l'attention de l'auditeur vers un pur phénomène sonore et vers des opérations rudimentaires de transformation d'une substance musicale. Or, grâce à sa concentration sur le matériau musical élémentaire, Scelsi serait ainsi parvenu, comme Webern plus tôt, aux sens musicaux les plus purs, à »l'Absolu«. La richesse du timbre et de la vie interne du son, que Scelsi présente dans ses œuvres, auraient donc »signifié« et »transmis«. Le compositeur encourage l'auditeur à la découverte des couches »spirituelles« des sons, à une contemplation du son. Par cette voie, le compositeur lui-même désire atteindre »l'Absolu transcendant«.

Le trait significatif de la musique scelsienne (après un moment critique au cours de l'année 1959) est cette présence permanente, quoique différenciée dans l'intensité de chaque composition, des éléments de la musique des pays et des régions culturelles de l'Orient. L'essence de cette présence rend juste la notion de »résonance«, utilisée par Mieczysław Tomaszewski, notion empruntée à Kurt Huber. Il s'agit en effet »d'évoquer approximativement certains mondes musicaux« – de faire produire une résonance stylistique.<sup>6</sup> Dans les pièces orchestrales de Scelsi résonne au plus fort la musique du Tibet, et plus précisément, la musique sacrée orchestrale des moines bouddhistes tibétains. Ses évocations les plus distinctes sous la forme des rappels impressifs sont présentes dans *Konx Om Pax* et *Pfbat*. Cependant, même dans ces compositions-là Scelsi ne s'est approprié aucun élément structural de la musique du Tibet, ni ses procédés, ni ses formes spécifiques. Il procède de même dans tous les cas d'évocations d'autres cultures orientales: arabe dans *Hurqualia*, hindoue dans *Quattro pezzi*, ou japonaise dans *Canti del Capricorno*. Dans ces œuvres Scelsi rend intuitivement »l'esprit de l'Orient«, mais de sorte que lui-même le comprenne. Ce sont ses visions à lui, très personnelles, fondées sur des impressions recueillies des contacts avec la musique du Tibet, de l'Inde ou du Japon. Le compositeur évoque les espaces culturels de l'Orient en se servant du langage et des moyens techniques typiquement occidentaux, enracinés dans la tradition de la musique de l'Europe occidentale.

Le sens immanent de la musique de Scelsi et sa logique interne s'appuient sur la pensée structuraliste, dont la preuve est une proportion architectonique de la charpente des œuvres et des régularités mathématiques de l'organisation de leur matériau. La structuration numérique comprend le domaine du temps musical (le rythme et la mesure), l'organisation au niveau des hauteurs des sons (cela est certes une empreinte à la technique dodécaphonique, jadis employée par Scelsi), et même une conception formelle et structurale entière (par exemple dans le premier mouvement de *Konx Om Pax*). Le constructivisme, c'est aussi des symétries omniprésentes: la symétrie dans la structuration d'intervalles, la symétrie graphique (géométrique) et formelle, dont le palindrom strict de la macro-forme (p. ex. dans *Uaxuctum* et *Chukrum*).

6 Mieczysław Tomaszewski, »Na temat »Pieśni perskich« K. Regameya«, dans: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylisty*, Varsovie 1988, p. 79–111, ici: p. 87.

Ces régularités numériques, outre la fonction d'une ossature formelle et structurale, à savoir une *dispositio* technique, possèdent ce qu'on peut désigner par une «profondeur symbolique». Elles constituent ainsi l'une, parmi d'autres exemples, des règles de construction que – par rapport à la littérature – Ernst R. Curtius nomme «compositions numériques»<sup>7</sup>. Le fonctionnement du nombre comme une règle de composition apparaît sur deux niveaux. Le premier est constitué par tous les aspects de la structuration numérique *in extenso*. Le deuxième se lie à une prédilection du compositeur pour les nombres sélectionnés et concerne les questions du champ de l'apparition de ces nombres compositionnels et leur symbolique dans le contexte de l'esthétique du compositeur. Les nombres préférés de Scelsi étaient 6 et 8. Vu l'intérêt numérologique de Scelsi, ce choix ne pouvait pas être fortuit. Il s'agissait certainement d'un sens ésotérique, arithmologique, voire la mystique des Nombres.<sup>8</sup> Cela confirme la convergence des sens symboliques de ces nombres et des significations symboliques de la signature du compositeur. Dans ces deux cas-là, la symbolique se rapporte à des notions différentes telles que celle du dualisme, de l'équilibre dans une totalité binaire, de l'unité des causes finales ou du domaine de l'esprit par excellence. La fascination de la mystique des nombres est enracinée tant dans l'Antiquité et au Moyen Age chrétien occidental que dans les traditions de l'Orient.

«La signature symbolique» de Scelsi (  ) s'est montrée identique à une représentation, connue dans la tradition, du centre «de l'infinité, c'est-à-dire de l'univers en tant qu'intégrité», qui devient «le symbole d'un but absolu du pèlerinage de la vie».<sup>9</sup> Elle symbolise «une cause originaire au-dessus de l'horizon (d'un principe passif)»<sup>10</sup>. Un principe passif est exprimé par une ligne – l'horizon. Une raison première (un cercle avec un point au centre), c'est un centre de l'infini, une émanation.<sup>11</sup> Ce centre-point, qu'il faut s'imaginer, est fermé dans un cercle symbolisant un cycle de changements.<sup>12</sup> Il s'élève par dessus «une ligne horizontale représentant une sphère d'apparition»<sup>13</sup>. «Les figures d'un centre rayonnant – écrit Cirlot – dans l'aspect cosmique symbolisent le destin final de l'esprit, et dans l'aspect psychologique – l'image de ce destin, son pressentiment, et la voie de sa réalisation, à savoir une idée mystique par excellence.»<sup>14</sup> Un signe graphique utilisé par Scelsi, comme représentation symbolique de soi-même, est devenu une clé ésotérique pour l'approche de son œuvre et un symbole de sa pensée. Deux pôles de l'inspiration créatrice intériorisés dans sa poésie, c'est l'Orient et l'Occident. Tout comme un cercle et une ligne, le ciel et la terre, l'élément matériel et l'élément spirituel; tout ce qui est oriental et occidental se fond dans la poésie scelsienne. Ces deux aspects-là sont complémentaires dans une totalité et une unité binaire – une création intégrale.

7 Ernst Robert Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, p. 526 et suiv.

8 Cf. Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2001, p. 36. et suiv.

9 Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. Ireneusz Kania, Kraków 2001, p. 147.

10 Ibid., p. 149.

11 Ibid., p. 147.

12 Ibid., p. 133.

13 Ibid., p. 150.

14 Ibid., p. 148. Voir Carl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia*, Roma 1950.

La question d'un ›programme extramusical‹ des compositions de Scelsi s'attache indissolublement à l'aspect du sacré. Les idées et les contextes évoqués dans les titres des œuvres forment une unité: ils se réfèrent à une forme religieuse de la vie spirituelle de l'homme. Scelsi était sans doute un *homo religiosus*, quoique sa religiosité ait eu un caractère syncrétique, pluraliste, qu'elle fut proche d'une religion *self-made*. Ce conglomerat frappant de dieux, divinités, mythes, légendes, idées et fils de la pensée qui constitue son univers idéal paraît résulter de la conviction de la communauté essentielle et fondamentale de toutes les religions. Le syncrétisme de son attitude religieuse semble servir l'évolution de son individualité, le processus de la maturation de son esprit – l'initiation.

Et justement le chemin, la voie en tant qu'expression d'une religion se révèle comme un *topos* prépondérant, surélevé au-dessus des autres motifs symboliques particuliers présents dans les titres des œuvres de Scelsi. Six grandes œuvres orchestrales mises en ordre chronologique et traitées comme un macrocycle tracent ce *topos* du chemin, le chemin-voyage en Orient, le parcours de la vie spirituelle d'un homme, *ergo* ›la voie du salut‹. La première composition de ce grand cycle indique l'orientation et le sens de cette voie: *Hurqualia* est un voyage vers un royaume différent – vers une contrée mythique arabe (iranienne). Le chemin vers Hurqualia est le »symbole d'un processus d'initiation, d'une victoire remportée sur son ego et d'une fusion avec l'Absolu.«<sup>15</sup> Pour arriver à cette contrée mythique et à ›l'arbre de l'éternité‹ qui y pousse, le pèlerin ›doit convaincre son être et apercevoir, derrière la couche épaisse d'un monde matériel, l'arantèle délicate des enchaînements ›d'un autre monde‹«<sup>16</sup>. La dernière œuvre du cycle – *Pfhat* – indique la cause finale et sotériologique de cette voie. Cette image musicale d'une pérégrination achevée par une vision ›de la Lumière claire et originaire«<sup>17</sup>, correspond à une pérégrination dans l'espace intermédiaire (*bar-do*) décrite dans *Le livre tibétain des morts* et symbolise la rencontre avec une réalité suprême et ›une grande libération‹ comme un but de la voie spirituelle.<sup>18</sup>

La symbolique du chemin, en tant que transition d'un état à l'autre, se manifeste dans la matière musicale elle-même. Son incarnation musicale est l'évolution d'une forme, le mouvement d'un tissu sonore vers le but musical défini. Le chemin – c'est le déplacement dans l'espace au sens objectif, se rapportant à une symbolique spatiale et verticale, à une symbolique de l'ascension, de l'élévation. Selon Eliade, dans chaque ensemble de phénomènes religieux, dont le rite de l'initiation, l'extase mystique ou le mythe eschatologique, ›toutes les ascensions, les montées vers les sommets des montagnes, les échelles [...] de tout temps représentaient le dépassement de l'existence humaine et l'accès à des hautes sphères cosmiques«<sup>19</sup>. Et justement, le mouvement ascensionnel est une idée structurale dominante dans les œuvres en question.

15 Elżbieta Wnuk-Lisowska, »Qaf«, dans: *ibid.*, *Zaświaty i krainy mityczne*, Cracovie 1999, p. 195.

16 Wnuk-Lisowska, »Dżabarsa i Dżabalaqua«, dans: *ibid.*, p. 101.

17 Jacques Brosse, »Bar-do T'os-grol«, dans: *ibid.*, *Mistrzowie duchowi*, przeł. Ireneusz Kania, Katowice 2000, p. 23–24, p. 23.

18 Cf. Ireneusz Kania, »Bar-do Thos-grol czyli Tybetańska Księga umarłych«, dans: *Literatura na świecie* 8–9 (1985), p. 4–9.

19 Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid 1954, p. 109. Voir Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, p. 463.

L'itinéraire spirituel de Scelsi rappelle les expériences de l'écrivain et musicien H. H. – un personnage du récit *Die Morgenlandfabrt* (Voyage en Orient, 1932) de Hermann Hesse. Le »chemin-voyage« qu'il a entrepris, est lié, moins au déplacement réel dans l'espace géographique oriental, qu'au voyage au fond de son âme. Il s'agit donc de la recherche de la connaissance la plus profonde, du savoir et de l'initiation. Un pèlerinage vers l'Orient, c'est »une pénétration au fond des choses et des faits, dans l'émergence de la vie, aux origines vives«<sup>20</sup>. Scelsi, de même que le personnage H.H., effectue un pèlerinage à la recherche de la connaissance et de l'illumination à travers des cultures et des traditions religieuses du monde et toutes les manifestations de spiritualité, de mystique et de transcendance. L'effet de ce pèlerinage fut le »réveil spirituel« qui eut pour conséquence la renaissance de Scelsi en tant que compositeur. L'aspiration de Scelsi était, ce que lui-même a avoué, d'atteindre la transcendance de l'existence, et constituait une épreuve religieuse individuelle. Même si son univers idéal peut paraître naïf à certains, il est évident que c'était quelque chose de profondément et sincèrement vécu. Sa manière de voir le monde était adéquate à la conception d'ouverture et de dialogue entre l'Orient et l'Occident, dans l'esprit »d'un nouvel humanisme« eliadien et de l'idée »d'un homme intégral«<sup>21</sup>, en tant que résultat d'une rencontre entre l'Occident et l'Orient.

*Rusudan Tsurtsunia (Tbilisi)*

## The Value Orientation of 20th-Century Georgian Music

The problem of value orientation of 20th-century Georgian music is linked with the content of music, which is very painful for any post-Soviet culture. In the 20th century, Georgia turned into an arena of change of different political systems. This is the reason why people residing here at various times assigned the status of truth to different values. As is known, value is an axiological category, implying an evaluative attitude. Values were not discussed in the former Soviet Union. The Georgian philosopher Niko Chavchavadze was the first in the Soviet empire to publish in 1984 a book in Russian, entitled *Culture and Values*<sup>1</sup>. He writes that value exists where there is a subject which recognizes it as such. Value is a dynamic, variable dimension. However, there are values that are never antiquated. The Georgian musicologist Givi Ordjonikidze notes that a phenomenon considered to be a value in one period may turn into an anti-value in another period.<sup>2</sup>

20 Ibid.

21 Cf. Piotr Zowisto, recenzja książki: Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki et Richard De Martino, »Buddyzm zen i psychoanaliza« (1995), dans: *Nomos* 18–19 (1997), p. 224–225.

1 Niko Chavchavadze, *Kultura i Tsenmosti* (Culture and Values), Tbilisi 1984.