

<b>Zeitschrift:</b>	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerischer Tonkünstlerverein
<b>Band:</b>	- (1989)
<b>Heft:</b>	19
<b>Artikel:</b>	Analyse de KONX-OM-PAX de Giacinto Scelsi = Analyse von Giacinto Scelsis KONX-OM-PAX
<b>Autor:</b>	Halbreich, Harry
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-927269">https://doi.org/10.5169/seals-927269</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

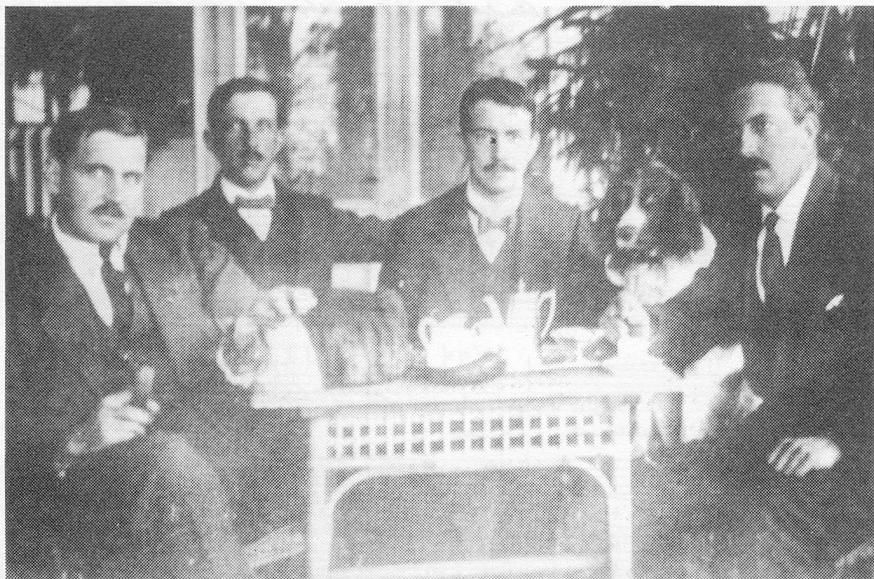
# Analyse de KONX-OM-PAX de Giacinto Scelsi

A Analyse von  
Giacinto Scelsis KONX-OM-PAX

Chiemsee zu fahren. Anfang Juni 1921 verliess Schoeck Zürich also, um den Sommer zuerst bei seiner Familie in Brunnen, dann bei Verwandten in Engelberg zu verbringen. Das Lied «Sommerabend» haben wir also indirekt einem Streit zwischen Schoeck und Mary de Senger zu verdanken, denn das begleitende Gedicht trägt das Datum: «Br. 25. Juli '21». Ausser der Ballade «Der Gott und die Bajadere» ist «Sommerabend» Schoecks einziges Klavierlied, das dem Jahr 1921 entstammt; das Lied «Angedenken», das er 1915 begonnen hatte und Ende April 1921 vollendete, nahm er im Sommer 1922 in seinen Liederzyklus «Elegie» für Bass und Orchester auf. Zwei weitere Lieder,

die dann auch in die «Elegie» kamen, «Vesper» und «Nachklang», wurden im November 1921 geschrieben. Es ist im «Sommerabend» keine Spur zu finden von den rhythmischen oder harmonischen Experimenten, die bei den «Hafis-Liedern» (1920) oder bei der Ballade «Der Gott und die Bajadere» vorkommen, auch nicht von Schoecks erstem Kontakt mit moderner Musik in Stuttgart. Es lässt in seiner Einfachheit noch nichts ahnen von der raschen Entwicklung, die Schoeck in den nächsten Jahren durchlebte. Denn kaum zweieinhalb Jahre später schrieb er den Liederzyklus «Gaselen» und fing mit der Komposition seiner «Penthesilea» an.

Chris Walton



Othmar, Ralph, Walter, Paul Schoeck (v.l.n.r.) mit Hund Diana (1922)

## Zum Geleit

Verzeih! nun hab' ich doch, — wenn auch ein wenigbeklommen,  
Dein Lied aus der verschwiegenen Schublade genommen.  
Der Wunder tät mich halt zwicken und plagen,  
Was Meister Othmar zu dem Werklein möcht'sagen.  
Dess' hast Du Dich aber, wie Du vermerkst, nicht zu beklagen.  
Hater's doch allsogleich, ungeachtet  
dieses oder jenes Fehlers, wohlgefällig betrachtet.  
Drauf ist er damit in seine Werkstatt gegangen  
Und hat ohne Säumnis angefangen  
an den Notenfiguren in grossen Zügen  
nach seinem Sinn herum zu biegen,  
an dem Hinauf und Hinab jeglicher Zeilen  
vergnüglich zu bosseln, hobeln, zu feilen;  
aber dergestalt, dass dem Original Themata  
in keiner Weise ein Leid nicht geschah.  
Doch über dem meisterlichen Ergötzen  
die Melodei nach allen Regeln zu wetzen,  
Über dem Modulieren, Fugen und Schichten,  
Verdunkeln oder Besser-belichten  
etlicher Quinten, Dreiklänge und Terzen,  
über dem Sticheln, Stricheln, Tupfen und Schwärzen  
von Notenköpfen, Kreuzen und Doppelkreuzen  
Und anderweitigen verzwickten Zeichenkäuzen  
ist mählings ein neuer «Sommerabend» erstanden —  
nun, liebe Meisterin, nimm ihn zuhanden!  
Und freu' Dich der sinnigen Handlung  
anbeilgender, obenbeschriebener Verwandlung!

Paul Schoeck  
Br. 25. Juli 21.

## **A**nalyse de KONX-OM-PAX de Giacinto Scelsi

**Le 9 août 1988, Giacinto Scelsi est mort à Rome à l'âge de 83 ans. Ce n'est que tout récemment que son art a connu enfin la consécration internationale. C'est ainsi que ses grandes œuvres pour orchestre (certaines avec chœur), écrites pourtant entre 1960 et 1974, n'ont été exécutées pour la première fois qu'entre 1985 et 1987. Dans son œuvre considérable (environ 150 compositions répertoriées, mais il y en a beaucoup d'autres) bien des pages demeurent inédites et inexécutées. Entièrement neuve, la conception du son de Scelsi exerce une influence croissante sur la jeune génération des compositeurs. Les six grandes œuvres orchestrales (dont trois avec chœur) sont peut-être ses créations maîtresses, des classiques de demain. Encore nombreux, les adversaires de Scelsi prétendent que sa musique est l'improvisation d'un dilettante et qu'elle se dérobe à toute analyse sérieuse. KONX-OM-PAX, un chef-d'œuvre de 1968-69, est ici le prétexte à un essai de démontrer le contraire.**

### **A**nalyse von Giacinto Scelsis KONX-OM-PAX

**Am 9. August 1988 ist Giacinto Scelsi im Alter von 83 Jahren in Rom gestorben. Erst in jüngsten Jahren fand seine Kunst internationale Anerkennung. So wurden seine grossen Orchesterwerke (manche davon mit Chor) erst zwischen 1985 und 1987 uraufgeführt, obwohl sie zwischen 1960 und 1974 entstanden waren. Aus seinem riesigen Nachlass (etwa 150 katalogisierte Werke, dazu noch viele andere) ist manches noch unveröffentlicht und unaufgeführt. Scelsis ganz neuartige Auffassung des Klanges übt einen wachsenden Einfluss auf die jüngere Komponistengeneration aus. Die sechs grossen Orchesterwerke (drei ziehen den Chor heran) sind vielleicht seine grössten Schöpfungen, Klassiker von morgen. Scelsis noch immer zahlreiche Gegner behaupten, seine Musik sei Improvisation eines Dilettanten und entziehe sich jeder ernsten Analyse. An KONX-OM-PAX, einem Meisterwerk aus den Jahren 1968-69, sei hier ein Versuch, das Gegenteil zu beweisen, vorgelegt.**

par Harry Halbreich

Ma dernière rencontre avec Scelsi remonte au 12 octobre 1987, lorsqu'une ovation de quinze minutes de cinq mille personnes debout vint saluer la création tardive, à la grande salle de la Philharmonie de Cologne, de quelques-unes de ses œuvres essentielles pour orchestre et chœurs. Ce sont ces grandes pages symphoniques et symphonico-chorales de sa haute maturité, dont aucune n'avait été exécutée avant 1985, qui nous livrent sans doute la part la plus élevée, la plus géniale, de son message: elles sont, à n'en pas douter, des classiques de demain.

Compte non tenu des œuvres antérieures à la grande cassure de 1948-52, cette grave dépression nerveuse dont Scelsi émergea en possession du langage inimitable que son nom évoque à présent, compte non tenu, parmi ses pages tardives, des célèbres *Quattro Pezzi su una nota sola* (1959) et d'*Anahit*, avec violon solo (1965), qui relèvent de l'orchestre de chambre, il s'agit au total de six partitions, auxquelles on pourrait encore adjoindre à la rigueur *Chukrum* (1963) pour grand orchestre à cordes. Les trois premières sont pour orchestre seul: *Hurqualia* (1960, création à Amsterdam en juin 1986), *Aion* (1961, création à Cologne en octobre 1985) et *Hymnos* (1963, création à Angers en septembre 1985). Les trois autres font appel à la participation de choeurs: *Uaxuctum* (1966, création à Cologne en octobre 1987), *Konx-Om-Pax* (1968-

69, création à Francfort en février 1986) et *Pfhat* (1974, création au même concert que *Konx-Om-Pax*). Les partitions sont toutes publiées par Salabert, à Paris, et un enregistrement sur compact de la marque Accord, paru en octobre 1988, regroupe *Aion*, *Konx-Om-Pax* et *Pfhat* sous la direction de Jürg Wyttenbach, créateur des deux dernières nommées.

Seuls *Hymnos* et *Konx-Om-Pax* mobilisent l'orchestre au complet, avec violons. Les quatre autres œuvres ne comportent que des cordes graves (contrebasses seulement dans *Uaxuctum*). Par contre cuivres et percussions sont toujours richement représentés, en particulier dans les registres graves (trombones, tubas). *Hymnos*, *Konx-Om-Pax* et *Pfhat* exigent de plus l'orgue. *Hymnos* est une grande page d'un seul tenant; les autres œuvres comportent plusieurs mouvements, cinq pour *Uaxuctum*, trois pour *Konx-Om-Pax*, quatre pour les trois restantes. La durée d'exécution varie entre les 9 minutes de *Pfhat* et les 25 d'*Aion*. Ce sont des œuvres d'une étonnante diversité, et elles sont loin de nous présenter seulement le mystique contemplatif et introverti s'exprimant en grandes coulées statiques de musique. *Hurqualia* en particulier, mais aussi *Aion* et le deuxième volet de *Konx-Om-Pax* atteignent une violence rythmique et sonore digne d'un Edgard Varèse. Mais le plus souvent, Scelsi, dans ses pages symphoniques, adopte

un débit d'une ampleur épique, et son univers tant sonore que temporel est étonnamment proche de celui d'un autre grand mystique de la musique, lui aussi reconnu aujourd'hui seulement comme un explorateur du son (d'où sa longue méconnaissance): je ne suis pas seul à penser que, s'il vivait de nos jours, Anton Bruckner composerait une musique qui ressemblerait à celle de Scelsi!...

La musique de Scelsi continue à susciter une extrême méfiance dans les milieux académiques, et tout particulièrement parmi les structuralistes d'obédience sérielle ou post-sérielle. Leur argument familier est la soi-disant absence d'«écriture», au sens traditionnel du terme, celui de *Tonsatz* en pays germaniques, soit harmonie, contrepoint etc. Les anti-Scelsiens sont, à cet égard, les descendants directs des d'Indystes anti-Debussysts du début du siècle! Ils prétendent aussi que cette musique, fruit, à les en croire, d'une improvisation désordonnée, serait rebelle à toute analyse. Relevant le défi, j'ai entrepris de démontrer le contraire, bien qu'une véritable analyse en profondeur exige évidemment un cadre plus vaste que celui de la présente revue. Il n'existe jusqu'ici qu'une seule analyse d'envergure d'une autre œuvre de Scelsi, celle, excellente, des *Quattro Pezzi su una nota sola* par le jeune compositeur italien Giulio Castagnoli, parue dans le cahier No 1 (et jusqu'ici unique) des *Quaderni di Musica Nuova* (Turin, 1987). La musique de Scelsi exige évidemment une approche toute neuve, très éloignée des critères et catégories traditionnels, moyennant quoi il sera possible de dégager une logique compositionnelle et formelle des plus impressionnantes, aux antipodes de l'amateurisme ou de l'improvisation. Une partition comme *Konx-Om-Pax*, que je me propose d'aborder, est rédigée avec une précision, voire une méticulosité extraordinaire, qui ne laissent vraiment rien au hasard, au point qu'il nous faudra en laisser dans l'ombre d'innombrables détails d'écriture et de sonorité. Selon les propres indications manuscrites de Scelsi, le premier mouvement de *Konx-Om-Pax* a été composé en 1968, et les deux autres en 1969. La création en eut lieu seulement (en présence du compositeur) le 6 février 1986, au cours d'un concert du Hessischer Rundfunk à Francfort. Jürg Wyttenbach y dirigeait le Chœur de Darmstadt et l'Orchestre Radio-Symphonique de Francfort. Signalons que, des trois grandes œuvres pour orchestre avec chœur, c'est celle qui présente nettement le moins de difficultés pour ce dernier, d'ailleurs sollicité seulement dans le troisième mouvement. La nomenclature orchestrale, où l'on notera l'absence de flûtes et de bassons, comporte deux hautbois, deux clarinettes, deux clarinettes basses (dont l'une prend aussi la troisième clarinette), quatre cors, deux trompettes (munies de sourdes normales, cup et hush), quatre trombones, deux tubas basses (dont l'un prend aussi le tuba ténor); deux

harpes, timbales, deux percussions (cymbales, deux tam-tams, grosse caisse, une grosse cloche, un gong), sistre, orgue et cordes (14.12.10.8.6.). Rappelons que le sistre (que Scelsi utilise aussi ailleurs) est, selon Larousse, un ancien instrument de musique en usage chez les Egyptiens, consistant en une lame métallique recourbée, fixée sur un manche et traversée de baguettes mobiles qui retentissent lorsqu'on agite l'appareil. Dès le début de l'œuvre, et fréquemment dans les deux mouvements extrêmes, on en reconnaîtra le friselis très caractéristique. Le premier des trois mouvement n'utilise pas tous les effectifs, se contentant de trois clarinettes, des quatre cors, d'une trompette, de deux trombones, du sistre, des harpes et des cordes. Dans le deuxième mouvement, l'orchestre est au complet, à l'exception de l'orgue qui, comme le chœur, n'intervient que dans le troisième.

Les trois mots du titre signifient *Paix*, respectivement en vieil assyrien (Scelsi disait que sa première naissance se situait en Assyrie en 2637 avant J.C.!), en sanskrit (*Om*, la fameuse syllabe sacrée des Bouddhistes!), enfin en latin. Mais le compositeur a également donné une sorte de «programme» à son œuvre, qui représenterait trois aspects du son: comme premier mouvement de l'immuuable (c'est là le début de la Création, précise-t-il); comme force créatrice; comme la syllabe *Om*.

Ce qui frappe par rapport à presque toutes les œuvres d'orchestre précédentes (*Hymnos* excepté), c'est le développement accordé au paramètre harmonique, raison, certes, de la présence des cordes au complet (d'ailleurs toujours écrits en parties réelles). Il y a là des complexes harmoniques d'une beauté et d'une puissance expressive et sensorielle extraordinaires, et l'œuvre tout entière rayonne d'une sorte de chaleur sainte. Deux mouvements modérés, largement développés, sont séparés par un morceau central très court, mais d'une extrême violence et d'une grande densité, sorte de charnière de l'œuvre. Scelsi a indiqué les durées de chaque mouvement, et même celle des silences les séparant, avec une minutie extrême dont il n'est pas coutumier à ce point: les trois mouvements durent respectivement 6'32'', 1'30'' et 8'15'', les pauses respectivement 12'' et 4''. Comme dans presque toutes ses œuvres de maturité, chaque mouvement est établi autour d'un pôle, qui n'est d'ailleurs nullement une tonique au sens traditionnel: Ut pour le premier mouvement, Fa pour le deuxième, La pour le troisième. Dans le premier mouvement, il s'agit véritablement d'un axe central, autour duquel s'organise tout le matériau sonore et harmonique selon une symétrie stricte. L'aspect visuel de la partition en rend d'ailleurs compte, s'écartant des normes en situant les violons d'une part, les altos, violoncelles et contrebasses d'autre part, au-dessus et au-dessous de l'axe central des autres instruments, ce qui visualise à merveille la

disposition «en éventail» des grands piliers d'accords. Du seul point de vue graphique, le coup d'œil est d'une grande beauté!

### Premier mouvement

Ce premier mouvement n'est pas divisé en mesures, mais en unités plus grandes, correspondant à autant d'objets sonores (ou aux silences les séparant). Nous nous référerons donc aux chiffres ou aux pages de la partition. Un décompte des unités (ici la blanche), indispensable pour l'établissement des proportions formelles et du découpage, fait apparaître un total de 196. A la pédale intérieure Ut, axe de tout le morceau, viennent s'ajouter, durant sa première moitié, les trois paliers successifs de la pédale supérieure du *sistre* (successivement la, ut dièse, mi) qui, de pair avec le *bisbigliando* des harpes, maintient une continuité sonore jusqu'au silence complet (avant le chiffre 13) marquant la fin de la présence du vieil instrument égyptien dans ce morceau. Cette première grande partie édifie une succession d'accords en éventail, strictement symétriques, de part et d'autre de l'Ut central. Le premier (16 unités) donne par entrées successives tous les intervalles dans l'ordre décroissant de la quinte à la seconde mineure, soit, en montant: sol, ut dièse, fa dièse, si bémol, ut dièse, ré dièse, mi, et, en descendant: fa, si, fa dièse, ré, si, la, sol dièse. Suit une respiration de deux unités (sistre et harpes).

Le deuxième accord (chiffre 2, 15 unités) est presque identique, mais part de la sixte mineure (la bémol en montant, mi en descendant), et saute la quinte juste, puis suit le même ordre que le précédent. Le résultat, contrairement à lui et à la plupart des accords suivants, n'englobe pas tout à fait le total chromatique: il manque le fa dièse. A nouveau deux unités de respiration.

Le troisième accord, d'une durée beaucoup plus brève (chiffre 3, 8 unités), part de la sixte majeure (la et mi bémol), puis prend tous les intervalles de la quarte augmentée à la seconde mineure, excepté la quarte juste. Ici, le mi et le la bémol manquent au total chromatique. Pas de respiration.

La pédale de sistre passe de la à do dièse pour le quatrième accord (chiffre 4, 10 unités), identique au précédent, sauf qu'il englobe aussi la quarte juste, ce qui lui permet d'atteindre au total chromatique. Sans respiration s'enchaîne le cinquième accord (chiffre 5, 5 unités seulement), rétrogradation exacte du précédent. Avec le sixième accord (chiffre 6, 18 unités) apparaissent les microintervalles (qui vont saturer progressivement l'espace sonore) et, corollaire logique pour les durées, les valeurs irrationnelles. Les intervalles sont: sixte mineure, quarte augmentée, quarte juste, tierce majeure, quarte diminuée (!), mais la suite ascendante (tierce mineure, seconde majeure, seconde mineure) n'a plus son équivalent dans le grave. Les accords 7 (chiffre 8, 5 unités) et 8 (chiffre 9, 6 unités) accroissent la saturation de l'espace infra-chromatique,

rendant les symétries peu discernables. Avec l'accord 9 (chiffre 10, 8 unités) la saturation en quarts de ton a rejoint le stade du *cluster* complet, à l'exception d'une zone libre de quinte juste de part et d'autre de l'axe. Deux unités de respiration précèdent le changement de la pédale de siste du do dièse au mi, pour les accords 10 et 11, identiques à l'accord 9 (6 unités et 6½, séparés par une respiration d'une unité). Siste et harpes s'arrêtent, pour deux unités et demie de silence complet, le premier depuis le début.

L'accord 12 (chiffre 13) est encore un cluster compact, mais les tenues «dâchent» peu à peu, laissant pour finir une sorte d'Ut majeur «clustérisé». Il y a 13 unités au total, mais par un effet de tuiilage, quatre unités avant la fin de l'accord, commence à s'édifier l'unisson sur Ut: exactement à partir de la fin de la mesure portant le chiffre 13 (entrée des clarinettes), à l'unité 121 depuis le

vergents (les registres extrêmes bougent les premiers), rejoignant l'axe central, lui aussi «clustérisé» du si bémol au ré. Suit un deuxième unisson, de 8 unités (chiffre 16), plus court, plus dépuillé et plus simple que le précédent. Nous arrivons à une sorte de *coda-synthèse*, enchaînant les accords 14, 15 et 16 et un dernier unisson. L'accord 14 (8 unités) n'est autre que l'accord 6, mais «déclustérisé», et d'une couleur très quinte augmentée par l'attaque initiale *simultanée* ut, mi inférieur, la bémol supérieur. L'accord 15 (chiffre 17, 7 unités) est le même que le précédent, mais d'une orchestration différente, un peu plus nourrie. Cependant, dans le grave, on n'atteint pas le mi, alors que le la suraigu est tenu de l'accord précédent, sans attaque nouvelle. L'accord 16 est d'abord identique au précédent (sauf le la suraigu, qui «lâche»), mais ses éléments disparaissent peu à peu pour être remplacés, par

## Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement est, nous l'avons dit, très court: une minute et demie seulement. Il se divise en deux grandes moitiés, dont la deuxième est un vertigineux tourbillon sonore, sans cesse accéléré, engloutissant l'axe tonal de Fa, temporairement submergé sous les traits chromatiques, les *glissandi* et les clusters, mais émergeant victorieusement tout à la fin. La pièce est barrée en 35 mesures, très longues dans la première moitié, de plus en plus brèves et précipitées dans la deuxième, et j'adopterai de nouveau le décompte par unités (noires, sauf des mesures 14 à 24, où ce sont des noires pointées), qui rend beaucoup mieux compte des proportions d'ensemble. Il y en a ici 99.

Dans l'économie d'ensemble de l'œuvre, ce mouvement est à la fois la charnière centrale et la «péripétie». Il se distingue également de ses voisins par l'absence du paramètre harmonique, qui domine tout le premier morceau et de vastes zones du troisième.

Deux clarinettes basses, deux cors et deux contrebasses font entendre le Fa dans l'extrême grave. Les deux clarinettes se relayent, avec de petits *sforzandi* sur chaque temps. Ces 8 unités sont suivies de 2 unités de silence.

(Chiffre 2, mesure 3): nouveau départ, de 10 unités. De la 4ème à la 9ème unité, le Fa est étayé par une octave de cluster aux altos et violoncelles et, aux contrebasses, par de courts *glissandi* ascendants et descendants de clusters de triton (fa-si), bougeant d'un triton également. Un petit enflé de tam-tam souligne le Fa. Nouveau silence de 3 unités. (Chiffre 3, mesures 5 et 6): même musique, mais d'une orchestration plus nourrie, les *glissandi* passant aussi aux violons (19 unités au total).

(Chiffre 4, mesure 7, *mosso*, 9 unités): le Fa passe dans les tessitures les plus aiguës, accompagné par un mouvement ascendant de tout l'orchestre (*glissandi*, hétérophonies).

(Chiffre 5, mesure 8, *ben sostenuto*, 6 unités): le Fa, dans l'extrême-aigu, alterne aux deux hautbois, aux altos et aux violoncelles en harmoniques. Les violons divisés font des trémolos en alternance et en quarts de ton autour du Fa.

(Chiffre 6, mesure 9, *di nuovo mosso*): ici (la mesure passe à 3/4) commence la deuxième moitié du morceau: le *vortex*, ou tourbillon sans cesse accéléré à la manière d'un véritable maelström sonore. Les vents font des dessins mélodiques descendants, imités «infidèlement», les cordes, des *glissandi*. Le Fa ne subsiste plus qu'aux harmoniques des violoncelles. A la mesure 11, le Fa disparaît, l'orchestre s'enrichit, les vents exécutent des cascades de clusters chromatiques descendants en triples-croches rapides. A la mesure 14 (chiffre 7, *violento*, mesures à deux noires pointées), la tempête est déchaînée: traits chromatiques très rapides par mouvement contraire à tout l'orchestre, avec *glissandi* aux timbales, cors, trombones, harpes et contrebasses; roulements *triples fortissimo* de

### Résumé du premier mouvement

	Accords	Unités
I. 1. Sistre sur La	1,2,3	1–43
2.A. Sistre sur Ut dièse	4,5	44–58
B. Idem; passage aux micro-intervalles	6,7,8,9 (clusters)	59–97
3.A. Sistre sur Mi	10,11	98–109½
B. Silence complet		109½–111
4. –	12 (cluster)	112–124
II. 5. Unisson 1 (tuilé dès 121, section d'or)		125–143
6. –	13 (cluster désintégré en glissandi)	144–153
7. Unisson 2		154–163
III. 8. –	14,15,16	162–190
9. Unisson 3		191–196

début. C'est précisément la section d'or du morceau, et qu'on ne me dise pas que c'est le hasard, ce serait trop beau! Après ces 4 unités de tuilage, cet unisson grandiose se déploie alors seul durant 18 unités. Vrai unisson (pas de doublures d'octaves) sur l'Ut central, fait d'attaques tuilées à tous les pupitres, il s'enfle jusqu'au *fortissimo* pour refluer ensuite. Fils, certainement, du fameux «Si» de *Wozzeck*, mais par rapport à lui, c'est l'*Eroica* comparée à une symphonie de Haydn! Rien que sa structure rythmique (toute en valeurs irrationnelles), sans compter la variété des attaques, des articulations, des intonations (vibrato large, micro-intervalles...), exigerait des pages d'analyse! Lui succède sans interruption l'accord 13 (chiffre 15, 10 unités), cluster intégral (à l'exception, toujours, de la zone franche de quinte de part et d'autre de l'axe), mais qui se désintègre dès le début par *glissandi* con-

tuilage, par une série d'entrées successives en sons harmoniques édifiant, dans l'ordre ascendant, un nouvel accord: mi bémol, si, fa, si bémol, ré, fa dièse, la, si, do: nouvelle distribution du total chromatique, avec les sons survivants de l'accord précédent. Le morceau se termine en *pianissimo diminuendo* par un troisième et dernier unisson sur ut, de 6 unités.

Il serait également intéressant de souligner la courbe dynamique de la pièce, avec sa zone centrale de *fortissimo* s'étendant des unités 95 (juste avant la moitié) à 131 (exactement les deux tiers), avec un «creux» relatif de 112 (et surtout de 125) à 128. Mais ce qu'aucune analyse ne saurait évoquer, c'est la beauté proprement surnaturelle de cette musique, d'une paix véritablement hors de ce monde, d'une chaleur et d'une spiritualité rarissimes au vingtième siècle.

## Résumé du deuxième mouvement

		<i>Mesures</i>	<i>Unités</i>
I.	1. Introduction coupée de silences (fa graves)	1–6	1–42
	2. Le Fa passe dans l'aigu	7–8	43–57
II.	3. Début du «tourbillon»	9–10	58–63
	4. Les Fa ont disparu	11–18	64–79
	5. Réapparition des Fa et fin du «tourbillon»	19–35	80–99

cymbales et de tam-tam. A la mesure 19 les Fa reparaissent sur trois octaves dans l'aigu, les vents cessent progressivement leurs figurations et *glissandi* et se figent en clusters, les cordes ne tenant pas le Fa se figent en batteries et trémolos, ou en petits *ostinati* en triples-croches par mouvement contraire. A la mesure 20 les trompettes rallient le Fa qui, à 21, s'affirme victorieusement à tous les cuivres, en *triple fortissimo*. Cependant que le mouvement tourbillonnant s'accélère encore (mesures à une noire pointée à partir de 22, à une noire à partir de 25), la dynamique redescend brièvement à *piano*. Mais déjà cymbales et tam-tam amorcent un nouveau *crescendo*. A 25 le Fa aux cuivres atteint à nouveau au double (mais plus au triple) *forte*. A 26 les contrebasses commencent un grand et lent *glissando* ascendant qui va les mener, à 29, à la note «la plus haute possible». Le spectaculaire *glissando* ascendant des trompettes et trombones, les trilles *triple fortissimo* des harpes participent à ce prodigieux envol, aboutissant (mesure 30) à l'arrêt brusque des vents: demeurent seuls, dans l'extrême-aigu aveuglant, harpes, violons, altos et surtout l'assourdissante cymbale aiguë. Le *crescendo* est alors soudainement coupé en pleine force: l'effet est celui d'un gigantesque point d'exclamation!

### Troisième mouvement

Le troisième et dernier mouvement, le plus grandiose, fait intervenir pour la première fois le chœur et l'orgue. L'analyse mentionnera toujours les chiffres de repérage de la partition, le numéro de mesure (il y en a 124) et d'unité (noire, il y en a 493). L'axe tonical, présent principalement au chœur, est le La. Ce morceau constitue d'autre part une sorte de synthèse des deux précédents: il se présente comme un grand triptyque, dont les volets extrêmes valorisent le paramètre harmonique (cf. le premier mouvement), tandis que la partie centrale, à la fois plus dépouillée, plus aérée et plus agitée, rappelle le deuxième mouvement. Mais alors que les piliers harmoniques du premier mouvement s'édifiaient en éventail, symétriquement à partir de l'axe central, ceux du troisième se bâtiennent uniquement en ordre ascen-

dant: aussi la disposition des instruments sur la partition retrouve-t-elle l'ordre traditionnel. On notera que les attaques de chaque complexe harmonique commencent presque toujours une double-croche *avant* le temps (ou la barre de mesure).

*Chiffre 1:* 10 unités de La grave «clustérisé» sur une octave (contrebasses divisées, cluster d'orgue, tam-tam), puis 7 unités de silence.

*Chiffre 2* (mesure 4): 10 unités très légèrement différentes (le La s'affirme à l'octave supérieure au premier violoncelle en harmonique). Le silence est de 6 unités.

*Chiffre 3* (mesure 7): toujours 10 unités. Entrée presque imperceptible des voix, quatre basses, soutenant le La un peu plus longtemps que les instruments. Silence de 5 unités.

*Chiffre 4* (mesure 10): encore 10 unités, mais suivies d'un silence de 4 seulement. Identique au chiffre 3 en ce qui concerne le cluster (réparti un peu différemment entre violoncelles et contrebasses) et le La. Mais à la mesure 5, six contralti attaquent la seconde sol-la (les clarinettes exécutent simultanément un cluster sol-sol dièse-la), se résorbant sur le La par portamento.

*Chiffre 5* (mesure 14): à nouveau 10 unités (suivies de 5 de silence). Le cluster des cordes s'étend à présent sur deux octaves par adjonction des altos. Le La est donné par six basses, six contralti et une clarinette basse.

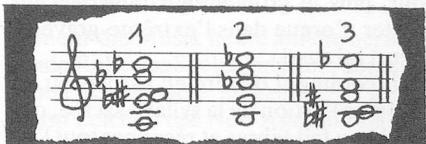
*Chiffre 6* (mesure 17): 8 unités (plus 5 de silence): retour aux origines, ou presque: cluster réduit à une octave (violoncelles et contrebasses), La grave à la pédale d'orgue (plus de cluster), résonance de tam-tam pianissimo. Le chœur se tait.

*Chiffre 7* (mesure 20): 12 unités (plus 4 de silence). Reprise de la progression. Cluster comme le précédent, mais le La grave passe au tuba basse et à la contrebasse. Six voix de basse et l'orgue font à nouveau le cluster sol-sol dièse-la, résorbé sur le La (par portamento pour les voix).

*Chiffre 8* (mesure 23): 16 unités (plus seulement 2 de silence). A partir d'ici, entrée en scène du paramètre harmonique. Le cluster des cordes graves se réduit à la septième diminuée la dièse-sol, mais le La gagne encore une octave en profondeur (super-grave du tuba basse). Le cluster des basses du chœur (toujours résorbé par portamento vers

le La) s'élargit à mi-la. Sur le deuxième temps de la mesure 24 (unité 116), attaque merveilleuse, par quatre violoncelles et un alto de l'accord 1 (*ex. 1a*), septième neutre de mi bémol mineur sur pédale de la, effet bitonal de triton.

*Chiffre 9* (mesure 27): 16 unités (plus une seule de silence, ceux-ci disparaissant ensuite). Cluster des cordes sur deux octaves, comme au chiffre 5, mais sans orgue. Le La du tuba ultra-grave est doublé deux octaves plus haut par une



*ex. 1a – c*

trompette. Les contralti et ténors tiennent un cluster d'une octave (du la au la), les basses un cluster mi-la résorbé par portamento comme précédemment. Le cluster des contralti et ténors s'arrête à l'apparition magique (violoncelles et première contrebasse en harmoniques) de l'accord 2, que souligne un nouvel accent sur le La au cor bouché (*ex. 1b*).

*Chiffre 10* (mesure 30): 17 unités (9 + 8).

Mesure 30: tous les cuivres et la clarinette basse participent au cluster avec les violoncelles et contrebasses. Le chœur affirme le La par entrées successives en octaves ascendantes (mais les contralti ajoutent un cluster d'octave supplémentaire). Au cinquième temps, voici l'accord 3 (*ex. 1c*) qui n'est autre que l'accord 1 en position différente (mais ce n'est pas un renversement pur et simple).

Mesure 31: quatre cors, le premier trombone et deux contrebasses ajoutent des La sur quatre octaves (Scelsi procède comme un organiste tirant ses registres!). Au deuxième temps, les soprani reprennent l'accord 3, en rapide *crescendo* jusqu'au *triple fortissimo* (le premier depuis le début du morceau).

Mesure 32: nouvelle attaque *fortissimo* des contralti, ténors, basses, bois et cuivres sur le La, avec attaque de soutien (une croche) des contrebasses: c'est l'une des deux fois (avec le chiffre 24) où le «Om» est réitéré dans un même bloc harmonique.

Mesure 33: *decrecendo* général, sauf pour les soprani qui demeurent seuls, en pleine force, avec leur accord 3. Pas de silence, mais tuilage avec le bloc suivant.

*Chiffre 11* (mesure 34): 19 unités.

Mesure 34: *crescendo* du *forte* au *triple fortissimo* du cluster sur trois octaves du *tutti* des cordes (sauf les six premiers altos, qui font des *pizzicati* d'attaque, en clusters aussi) et du La sur trois octaves des contralti, ténors et basses.

Mesure 35: accord 4, aux six altos qui jouaient les *pizzicati*, attaqué *piano*, et donc audible seulement à arrêt du cluster des autres cordes à la fin de la mesure. Cet accord s'inscrit dans la résonance de Mi majeur (*ex. 2a*).

Mesure 36: mais au troisième temps, les autres altos complètent cet accord vers le grave par les quatre notes inférieures

de l'accord 3 (dont le mi bémol supérieur figure déjà dans l'accord 4), pour former un merveilleux agrégat de dix sons (le ré et le sol manquent seuls au total chromatique) (*ex. 2b*). Les vents poursuivent leur cluster et les voix leur La.

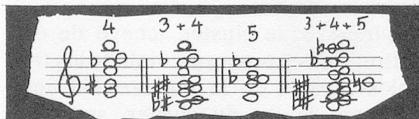
Mesure 37: *crescendo* de l'accord des altos, cependant que le La des voix diminue et s'éteint.

Mesure 38: l'accord des altos demeure seul. Tuilage avec le bloc suivant. Les chiffres 12, 13, 14 et 15 forment un seul tout, bien qu'il y ait trois «Om» successifs (chiffre 12, troisième mesure du chiffre 14, chiffre 15).

*Chiffre 12* (mesure 39; 13 unités).

Mesure 39: le cluster des vents et des cordes graves est un peu moins compact (rien entre le la grave et le ré). Il s'élève au *fortissimo*, de pair avec le La des contralti, ténors et basses.

Mesure 40: sur le *diminuendo* progressif des clusters et des La, trois accords successifs vont se superposer: sur le pre-



*ex. 2a – d*

mier temps, les soprani et deux violoncelles font entendre l'accord 5 (*ex. 2c*). Au troisième temps, les seconds violons ajoutent l'accord 4, et au cinquième temps les violoncelles donnent l'accord 3 (moins le mi bémol, comme précédemment). Ce triple accord (*ex. 2d*) donne évidemment le total chromatique, il est comme une synthèse cumulative des précédents et sera tenu jusqu'à la fin de la mesure 50 (unité 226), c'est-à-dire durant 37 unités, jusqu'à la fin de la première des trois grandes parties du morceau.

Mesure 41: le triple accord se poursuit.

*Chiffre 13* (mesure 42; 10 unités).

Mesure 42: attaques des vents et des voix comme au chiffre 12.

Mesure 43: les cordes (sauf les contrebasses) prennent en charge le triple accord et le conservent, de plus en plus sonore et rayonnant.

Mesure 44: il atteint à l'éclat du *triple fortissimo*, rendu aveuglant par l'énorme *crescendo* de cymbale roulée.

*Chiffre 14* (mesure 45; 15 unités).

Mesure 45: vient s'ajouter la touche délicatissime d'un la dièse aigu à l'orgue.

Mesure 46: nouvelles attaques en ordre plus dispersé (violons et orgue): transition insensible vers l'écriture plus pointilliste de la partie centrale du mouvement.

Mesure 47: La «clustérisé» aux contralti et ténors, puis cluster suraigu à l'orgue (do dièse-ré-mi bémol).

Mesure 48: une tierce fa dièse-la dièse, puis un dessin mélodique la dièse, sol dièse supérieur, fa dièse, définit à l'orgue (extrême-aigu) un climat éthétré et lumineux de Fa dièse majeur.

*Chiffre 15* (mesure 49; 15 unités).

Mesure 49: l'apparition sporadique de quarts de ton constitue un autre symptôme annonçant une musique tout à fait

différente. On retrouve comme au début le cluster léger d'une octave aux cordes, le petit cluster de seconde résolu par portamento aux voix. Les touches éthérees (orgue, hautbois, violons en harmoniques ou en trémolo *sur ponticello*) se multiplient.

Mesure 50: le triple accord se termine enfin à la fin de cette mesure et la musique franchit l'imperceptible ligne de partage des eaux vers le volet central du morceau: le chœur ne disparaîtra que quatre mesures plus tard (après 54, deuxième du chiffre 16).

Mesure 51: A partir d'ici, la description détaillée équivaudrait à un relevé topographique, si précis soit-il. De plus en plus faible, la référence au La tonal disparaît complètement pendant le silence du chœur (qui ne rentre qu'à la mesure 79, deuxième du chiffre 22). La musique se déroule principalement dans l'extrême-aigu, en touches subtiles et infinitésimales, souvent à la limite du silence: c'est le Scelsi d'une certaine manière le plus «webernien» qu'on puisse imaginer. Frémissements et frôlements, d'un raffinement inouï, y atomisent la matière harmonique précédente, cependant encore reconnaissable. Mais la stridence des attaques dans les registres suraigus (très souvent sous forme de mini-clusters, et parfois infra-chromatiques) entretient une extrême tension, qui, après s'être libérées par trois fois en de brèves mais spectaculaires explosions de percussion, s'accumulera néanmoins, à partir de la rentrée du chœur, par une agitation et une densification croissantes de la matière orchestrale, établissant le lien avec le deuxième mouvement, sensible à partir de la mesure 88 surtout (3ème du chiffre 24).

Ces trois explosions se situent respectivement à la mesure 61 (3ème du chiffre 17), au 3ème temps de la mesure 78 (chiffre 22) et à la mesure 91 (chiffre 25), de sorte que la deuxième marque exactement la section d'or entre les deux autres. Elles sont faites chacune de deux attaques différentes (dont l'ordre est inversé dans la troisième): timbre d'une part, gong couché sur grosse caisse de l'autre, et attaqué respectivement avec une petite cymbale, une mailloche et des baguettes de bois. C'est la deuxième explosion qui provoque la rentrée du chœur.

Mesure 94 (une mesure avant le chiffre 28): soulignée par le *glissando* divergent des harpes, l'entrée du chœur en cluster *forte* (double aux cordes) marque le début de la troisième et dernière grande partie du mouvement: ici vont paraître les grands piliers harmoniques. A cinq reprises, les voix empileront en ordre ascendant les éléments d'autant d'accords: cinq, comme dans la première partie! Autant des gestes puissamment ascensionnels, tout d'abord contre-carrés par l'agitation extrême du contexte orchestral, précisément dans le registre aigu qui occule le plus la perception des voix, qui vont vaincre peu à peu cet obstacle.

*Chiffre 26* (mesure 95; 12 unités).

Mesure 95: un sol dièse aigu harmo-

