

# Una autobiografía concertante

Eric Antoni

1

*Existe la gran historia oficial de la música y la historia, más discreta, de esas pequeñas revoluciones internas que difícilmente cruzan la barrera de las palabras, y de las cuales los mismos músicos, en tanto que escenarios y desafíos de estos cambios radicales, rara vez recuerdan. Entre estas conmociones que inmovilizaron su conciencia por un momento y los animaron a descubrir nuevos mundos, encontramos el desenfreno de Debussy al escuchar por primera vez a un Gamelan de Indonesia (sudanés) en la Exposición Universal de París en 1889<sup>2</sup>. También encontramos esas famosas Gymnopédies y otras Gnossiennes que Erik Satie, entonces amigo de Debussy, compuso en los mismos años. Al inicio de la segunda Gnossienne, por ejemplo, se puede leer este consejo al intérprete: "Avec étonnement" (Con asombro). Ni adagio o vivace, ni appassionato o con fuego, sino con la suficiente disposición de la mente para dejar de lado el juicio al mismo tiempo que se está abierto a maravillarse. Es así que toda una dimensión ética del músico e incluso del acto creativo fue reivindicada por John Cage y algunos otros compositores americanos del siglo veinte a partir de Satie.*

*Slamet Sjukur era otro de sus herederos. Fue él quien, desde nuestro primer encuentro en París en 1975, me puso en el camino de esas interpelaciones decisivas que a veces marcan la vida de los hombres y a menudo la historia íntima de los músicos. Seguiríamos siendo amigos y cómplices hasta su muerte en 2015. Tuve la oportunidad de conocer o escuchar algunos otros compositores indonesios que fueron sus alumnos y actualmente creo que Indonesia, tierra tradicional de síntesis, pronto será el escenario de nuevas vías estéticas y de nuevas aventuras de la conciencia musical sorprendentes y fecundas. Fecundas por su carácter sorprendente: la siguiente breve historia no habla sólo del encuentro entre dos músicos sino de un acontecimiento musical en sí mismo inscrito en un mundo tan sensible e interactivo como una escala musical. Se trata de un encuentro inesperado en Yogyakarta, cuyas calles recorría tratando de evitar las multitudes, con un mapa en mano, en busca de un museo de artesanía, estábamos en agosto de 2013. Estaba entusiasmado con otro proyecto, el cual todavía permanecía secreto: deseaba conocer a un músico de gamelán. El día anterior, me preguntaba si debía acudir a una de las escuelas de música de la ciudad o simplemente llamar a Slamet de quien acababa de despedirme dos días antes en Surabaya ... Dos palmadas en el hombro izquierdo*

interrumpen mi vacilación. Provenían de un hombre que me ofrecía su ayuda, "¿Adónde va usted?". En camino hacia el museo, le pregunté a mi guía "por si acaso", como se suele hacer torpemente "y usted, ¿a qué se dedica?" – ¡soy músico de Gamelán (I am a Gamelan player)! ... y de hecho, me presento esta noche en el Palacio Imperial, ¡venga a escucharme! Tres horas del famoso teatro de sombras, en donde efectivamente lo reconocí entre los músicos de Gamelán (la palabra se usa tanto para el instrumento como para la orquesta) que acompañaban un episodio del Mahabharata, donde Bima "la heroica figura por excelencia del Wayang<sup>3</sup>" consigue derrotar a los enemigos del bien. El héroe cuyos ojos enrojece el fuego de Agni<sup>4</sup>, de lo cual me enteraría más adelante, es entonces justiciero pero también mensajero, se atreve a dirigirse a los dioses en la lengua popular consagrada en principio, a la gente común. De igual forma se convierte en un gran iniciado: al término de un largo viaje en busca de la "esencia fundamental de su ser," se encuentra "en el fondo del más profundo de los océanos" a *Dewa Ruci*, su doble en miniatura, quien le revela que "...no hay, por lo tanto, necesidad alguna de buscar la esencia del ser por los cuatro rincones del mundo, ya que uno lo lleva dentro de sí mismo; lo Divino es la voz interior, el *Jati Ningsun*"<sup>5</sup>.

Mi doble tecladista me da entonces dos palmadas en el hombro izquierdo, Bima - el músico de gamelán quien pareciera intérprete y mensajero de otro mundo: todo encuentro es una cita, se dice atinadamente. Pero ¿cómo funciona eso, una cita concertada sin el conocimiento de los interesados más allá del campo mental de sus previsiones, sus expectativas y sus representaciones? Por consiguiente, ¿una cita que no es el encuentro inesperado que la más común de nuestras distracciones nos invita a menudo a considerar como pura casualidad?

¿Un "sentido" nos guiaría, no de una causa hacia su efecto -busco y encuentro- sino de nuestro espacio-tiempo lineal hacia un mundo que sustituiría el determinismo de nuestro mundo por su determinismo, nuestra ley "natural" por su ley –aquello que busco me encuentra–?

Sería un mundo de interacciones generalizadas e instantáneas. Y no el mundo que flota por encima de nuestra condición humana como el paraíso que nos prometen las religiones, sino al contrario, un mundo de la interioridad, que no puede ser más íntimo, fuera del cual el hombre está en el exilio. Un mundo que siempre está ahí, al que olvidamos prestar atención. Un mundo en donde todo es presencia, de manera instantánea. ¿Qué nos dicen la música y sus percusiones, a veces sorprendentes, acerca de ese mundo interior, esta presencia?

Autobiografía concertante de un músico en una encrucijada: la historia comienza aquí con Satie, pero podría haber comenzado igualmente por Monteverdi o Bach o cualquier otra gran figura del repertorio clásico, porque de uno al otro de estos grandes creadores, las preguntas hechas por las obras son las mismas: ¿y si la finalidad última de la música, su principal motivación fuesen precisamente hacernos conscientes de la eclosión de esta presencia en el núcleo de todo? ¿Para iniciarnos también y, en consecuencia, a este tipo de GPS permanente e instantáneo que es nuestra conciencia en lo más íntimo de su trayectoria?

Bima-Satie permaneció discretamente al margen de las corrientes musicales dominantes de su tiempo, asimismo, algunas de sus obras y algunas de sus palabras tienen el mérito de hacerle preguntas clave a la música, a su significado y a su recorrido en todo hombre. Los consejos que se encuentran en las *Gnossiennes* y las *Gymnopédies*, por ejemplo, forman en sí mismos un pequeño tratado de ética musical. Invitan al intérprete a encontrar la distancia correcta con lo que está tocando; ni demasiado lejos: debe comprometerse con las notas, ir hasta el final de las intenciones detectadas; ni demasiado cerca: se cuidará de no dejarse llevar por sus movimientos y por la emoción que suscitan. En otras palabras, jugará el juego pero lo mantendrá a su disposición sin convertirlo en un viático hacia cualquier quimera. Ni vampirizado ni exaltado, será el guía asombrado y lúcido.

"Ne sortez pas" (No se vaya) es el segundo consejo que le da a su intérprete, justo al retomar el primer tema de la segunda *Gnossienne*. No salga de su asombro, no lo tome como una salida al mundo y a sus hechizos, más bien haga de éste su hogar... "Dans une grande bonté" (Con una gran bondad) acompaña la reanudación del segundo tema, movimiento del corazón discreto pero central; "Plus intimement" (Más íntimamente), enfatiza la aparición del tercer tema, éste en modo mayor y que el intérprete no debe dejar escapar entre sus dedos como una fanfarronada sino permitir que brille por su misma certeza.

Un hilo relaciona a este Satie de las *Gnossiennes*, de las *Gymnopédies* o incluso de las *Pièces froides* de 1897 con los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII, de los cuales los primeros son el Couperin de las *Grâces naturelles*, de las *Barricades mystérieuses* y de numerosos retratos musicales. Lo que resurge con estas obras "de lo íntimo" de Satie, (sí, "de lo íntimo" y no "intimista") se asemeja a esta atención muy francesa, de antes de la era romántica, al encanto discreto de las personas y las cosas que descubrimos en la sencillez y la profundidad de su presencia. En estas breves piezas sin énfasis, de acuerdo a la fiebre romántica, los acordes se siguen sin crear tensiones hacia un descanso final que coronaría todo el conjunto al concluirlo. Era nuevo: la música, hasta entonces, era apoyada justamente por la expectativa de esta resolución, anunciada, retrasada, conforme a la estrategia armónica de las obras, pero sobre todo, desde la primera nota, siempre anticipada por la

conciencia. Antes de Satie, ningún desarrollo musical era posible sin esta perspectiva que le daba todo su sentido a la sucesión de notas que atraía hacia su punto de fuga. Aquí, no hay más anticipación, la sucesión de los acordes y la melodía solitaria que parece sobrevolarlos, son conferidos espontáneamente por el oyente de una cierta inmovilidad sin espera, sin horizonte<sup>6</sup>.



*Debussy/Satie*

En la misma época, encontramos el equivalente pictórico de este aplanamiento armónico en los lienzos y collages de Matisse, su juego de luces, de formas y de colores, el espacio de una habitación, de una ventana o de un baile, en los límites de lo decible, de lo demostrable y de lo sensible. Fueron iniciáticos en su tiempo y también por pequeñas pinceladas, sin más hilo narrativo, sin más profundidad de campo que en Satie y en poco tiempo, para otros pintores y otros músicos, sin un referente necesario en lo visible, lo audible, lo real. A veces, para bien de las aventuras creativas, pero también en la historia estética del siglo XX, no faltan los ejemplos de los extravíos intelectuales para mal.

Permanecer sereno con un cuerpo abandonado a sus reflejos y no darle sólo la atención necesaria para llevar a cabo nuestros planes, ir ahí, sentarse aquí, etc. Eso es lo que todos hacemos prácticamente siempre. Olvidándonos simplemente de estar en donde estamos, y de esta manera, nos dejamos distraer de nuestra cita con la Vida. Satie nos invita a otro juego, a una coreografía "íntima" más habitada por nuestra conciencia y que ya no está vinculada únicamente a nuestro cuerpo, sino

que lo está cada vez más con la profundidad de su ser. Couperin se aleja, Messiaen, Varese, Cage y Ligeti se acercan, y entre muchos otros, Sjukur y Scelsi se anuncian. No tanto sus obras como todo aquello que hace posible su aparición, la evolución del *homo occidentalis* o simplemente *sapiens* acelerada por los desastres del siglo XX, sino también por las "Nuevas Aventuras"<sup>7</sup> de la conciencia más allá de las fronteras que construyeron civilizaciones fallidas y nuestros hábitos de pensamiento.

Si la segunda Gnosienne nos hizo seguir un camino de cresta entre dos mundos, desde el primer tema, la tercera Gnosienne abre un espacio más amplio. No el de nuestra vida afectiva o sentimental, el de nuestros arrepentimientos o nuestros impulsos, sino un umbral adicional que atraviesa hacia lo íntimo hasta ese último consejo al momento final de retomar el primer tema: "Enfouir le son" (Entierre el sonido), no *dolce* o *menos fuerte* o *en sordina*, sino "enterrar el sonido" hasta que no sea más que un movimiento sinuoso que ya no es percibido, ya no sólo concebido sino habitado diría uno, por una conciencia a la vez autónoma y vinculada, la conciencia del músico fundida en él. La experiencia de los confines, tan cercanos, mucho más de lo que creemos, tan desafiantes, finalmente tan íntimos.

Es la hora del recuerdo: bajo los dedos del pianista requerido de esta manera y al alcance de su aliento, dejar pasar el aire entre las notas, y dejar que la música penetre en la fractura abierta por el asombro, habiendo realizado su prueba, lo que cavó y des-cubrió en nosotros. Uno se sorprende de encontrarse a sí mismo, ahí, en ese momento: los tres apuntes destinados al intérprete del Verset Laïque & Somptueux<sup>8</sup> lo dicen con elocuencia. "Réfléchir" (Reflexionar) es el primero de ellos, plasmado en el manuscrito autógrafo, justo antes del inicio de la pieza; "Autrement" (De otra manera) se encuentra en el momento en que la música se encamina hacia el final; finalmente, "Soi-même" (Sí mismo) está por encima de los cuatro acordes de la última frase. Los tres apuntes forman en conjunto, una especie de haiku a la francesa, declinado en tres sub-momentos: Reflexionar es colocar al objeto a distancia de reflexión, al acecho; De otra manera, ad-verbio, desvía la reflexión de su objeto primario, la invita a desprenderse de sí misma; Sí mismo, es el logro del giro sugerido. En contrario de "yo mismo", "sí mismo", objetivo último de la obra, es a la vez su motor y su centro inmóvil. Discreta y sutil respuesta de "lo íntimo" concentrado y ligado a la altiva y triunfante exposición, "universal", que había solicitado una "obra" al compositor.

Kartini le escribió cartas a sus amigos que fueron publicadas en 1911, siete años después de su prematura muerte a la edad de veinticinco años. La colección se tituló "De las tinieblas a la luz". Además de todos los comentarios que la hicieron famosa, se encuentra la descripción de lo que sintió y vivió, un día, al escuchar un gamelán<sup>9</sup>. Es un breve relato de extraordinaria lucidez acerca de cómo el espacio y el tiempo son aprehendidos repentinamente por la conciencia que la música logró despertar en ella. Esta joven princesa indonesia disponía no solo de un GPS interno de extrema sensibilidad sino que también tenía inteligencia. Escribirá esta frase que corona la descripción de su experiencia: "Y tan claras como si pertenecieran al presente, desfilan frente al ojo de mi mente las imágenes del porvenir." Y, finalmente, esta pequeña observación final que vuelve a centrar tanto la experiencia en sí misma como a todo el trabajo de escritura que motivó: "... y la claridad se hace nuevamente en mi corazón."

Bima-Kartini sí había oído la voz interior desde lo más profundo de su conciencia, *Jati Ningsun* " buscamos tanto tiempo y tan lejos; no lo sabíamos; estaba tan cerca, siempre a nuestro alrededor y con nosotros. *Está en nosotros* <sup>10</sup>. "

Un paso suplementario hacia este íntimo puesto en ondas por Satie y captado por Kartini, su contemporánea: la intuición del continuum sonoro que estuvo en el origen de toda la vida creadora de Ivan Wyschnegradsky, revelación repentina que experimentó en 1916, a la edad de 23 años.



Un hermoso día de primavera, en 1978, Bima-Slamet me lleva al departamento parisino del 15avo distrito donde nos recibe en su casa, el viejo compositor de mirada aguda. Músico ruso de San Petersburgo, emigró a Francia y se estableció en París a partir de 1920. Desde la posguerra, es un compositor marginal pero reconocido por la pequeña esfera de la música contemporánea en París. Sus escritos teóricos son publicados y comentados. Descubro su piano de tres teclados afinados a distancia de un cuarto de tono entre cada uno. Al alternar las mismas notas de un teclado a otro, se escucha un rango de 24 cuartos de tono, como los 22 shrutis que dividen la octava de la música india. Uno tiene la impresión de jalar un hilo sonoro continuo más que de estar cruzando intervalos, de estar deslizándose más que de estar saltando de una nota a otra como en nuestras escalas occidentales, de estar tocando finalmente un material de sonido maleable, un cuerpo vibratorio ondulante. Él mismo hablará de un "fluido sonoro", expresión sorprendente si existiera, la cual sugiere que, de hecho, otra dimensión de la conciencia se había abierto en él. Para revelar y dirigir este flujo, imaginó espacios "no octaviantes" cuyo elemento estructural de base es una octava modificada, más pequeña o más grande que la octava acústica tradicional: tales espacios debían abrirle a la conciencia musical del siglo XX nuevos campos de experiencia todavía insospechados, incluso si se mantienen inaudibles e imposibles de vincular hoy en día por la mayoría de nosotros.

Al final de nuestra visita, nuestro anfitrión insiste en hacernos escuchar la última grabación de "El Día de la Existencia" que él mismo compuso y escribió al comienzo de su vida creativa en 1916, poco después de su experiencia de continuum sonoro. Es un largo poema épico<sup>11</sup> con acentos nietzscheanos recitado por un hombre sobre el fondo de una pieza orquestal alimentada por armonías Scriabinianas, así como de Wagner y de Debussy. Aún no hay microtonalidad ni espacios no octaviantes en esta obra "post-romántica", sino la base intelectual y el fundamento musical de todo un proceso creativo, muy cercano todavía del impulso inicial de este continuum sonoro el cual

acababa de serle revelado repentinamente.

Si queremos entender bien qué fue lo que se le reveló a Bima-Wyschnegradsky, no debemos limitarnos a las especulaciones y los cálculos que desde entonces han movilizad a los estudios (electro-)acústicos y a los laboratorios de investigación musical en todo el mundo. Lo problemático no es tanto el resultado de sus investigaciones sino sus a priori y su significado. Porque el continuum que cuestionan con un alto costo financiero y sin saber realmente si ese es su objeto, no es la materia sonora disecable y manipulable al infinito que están analizando. Es un flujo continuo en donde la idea y la expresión, los números y las impresiones emocionales existen sin distancia entre ellos.

Siendo a la vez energía, forma<sup>12</sup>, vibración y también memoria, el sonido del músico no es el objeto terminado del especialista en acústica, es un continuum de conciencia que no aparecerá jamás en las pantallas de ninguna computadora. A menos que... Nunca se sabe... Todo es cuestión de una intención precisa.

## 6

Pre-disponerse al asombro, no sólo a esas sorpresas a las que sabemos acomodarnos y a las cuales siempre regresamos sino a aquellos asombros que nos llevan a donde no sabíamos que debíamos ir. La música de Scelsi es el fuego inmóvil, la incandescencia sonora, la respuesta de los confines al explorador que supo prolongar en él su asombro inicial.

He aquí los bailes de Shiva; son cuatro episodios de un día de Brahma; esto fue escuchado en las cámaras más ocultas de un templo maya (Uaxuctum); he aquí los encantamientos sobre el nombre de Jesús, del comienzo de la era cristiana; esto es una sonata para piano que suena en el corazón del Tíbet (Bot-Ba): todas esas visiones sonoras, entre muchas otras, escuchadas y transmitidas por el músico en un estado de " Réveil profond "<sup>13</sup>, mientras la noche envuelve a Roma y a sus fuentes. Es el asombro en su apogeo de vigilancia pasiva. Es lo íntimo hasta el surgimiento del sonido enterrado, que ha regresado de milenios de silencio pero que aun así se mantiene siempre disponible en el aquí y ahora<sup>14</sup>, para quien sabe oirlo. No hay en ello nada que no sea más natural. Nada mágico, ningún milagro, sólo el surgimiento de una conciencia arrebatada de las trampas del pensamiento, de las estrategias de las derrotas programadas de la inteligencia y de sus previsiones. "No piense" era el consejo más permanente que les daba a sus amigos e interlocutores.

El más simple y aparentemente el más anecdótico de estos consejos, y también el más radical



de sus comentarios, me lo dio un día, en su casa de Roma, mientras le compartía mis dificultades como compositor: "Si es cierto que ya identificó todos los engaños y todos los espejismos que ofrecen los cenáculos más autorizados de la llamada música "contemporánea"; esto es lo que le queda por hacer: cierre los ojos y espere a que llegue la música. Si es usted músico, llegará. Si no llega nada, dedíquese a otra cosa, a la plomería, la arquitectura, a correr, a lo que quiera, ¡pero no a la música! ". Más tarde, siempre con su excelente francés de antaño: "¡Lo que necesitamos no es más inteligencia, o incluso más moral, sino más conciencia!". Al día siguiente, a mi compañera y a mí: "...Hacer el amor es un arte: hay que saber armonizar las respiraciones, la energía de los amantes debe convertirse en la conciencia de la pareja ... Debemos dejar de ser mamíferos ... "<sup>15</sup>.

## 7

"Escuchar latir el corazón del sonido" era una experiencia concreta a la que Bima-Scelsi invitaba a los músicos de todos los estilos que lo visitaban. Se trata de penetrar en el centro vivo del sonido hasta que sus vibraciones se ordenen en pulsaciones, su ondulación en ritmo, sus armónicos en armonía. No se podía proponer una transgresión más radical del horizonte estético autorizado por los partidarios de la doxa musical de la época, por los cálculos de la ciencia acústica y, de manera más general, por los callejones sin salida de la música "pensada". A partir de Scelsi, el sonido del cual, de una forma u otra, hemos escuchado latir el corazón, se convierte en la expresión directa de una energía que se concentra en él y lo logra cada vez con mayor intensidad a medida que se propaga. Es por ello que hablaba del "corazón" del sonido y no de su cuerpo. Quería decir que el sonido no era reducible ni a un compuesto ni a una materia sonora inanimada, sino que en verdad era un órgano y un flujo de conciencia en constante autorregeneración<sup>16</sup>. Este poema<sup>17</sup> también lo dice, transportando el principio a toda materia:

La piedra dormida  
despliega la suntuosidad  
de su memoria

"Su esférico", nadie, que yo sepa, había asociado estas dos palabras antes de él. Su acoplamiento significa que no podemos acceder al continuum sonoro de forma lineal mediante enfoques sucesivos que solo alejan la fuente y, por lo tanto, el control. Por el contrario, es necesario develar su tercera

dimensión – su profundidad – para poder actualizar su génesis, agotar su fascinación y penetrar en su misterio. Este globo sonoro nunca emocionaría a ningún auditorio o cuerpo de investigación. Ni siquiera tiene un propósito que no sea en sí mismo: una revolución discreta pero decisiva del meta-músico romano.

Después de haberse apartado Satie, la visión de Kartini, la revelación de Wyschnegradsky, las luces de algunos poetas, científicos y artistas, los descubrimientos de Bima-Scelsi son cruciales para continuar con la aventura musical y vibratoria que se le abre a los investigadores del sentido musical y otros aventureros del centro-extremo tonal: "En el sonido, descubrimos un universo entero ... nos rodea ...nadamos en su interior"<sup>18</sup> ... Dentro del sonido inmerso en sí mismo ... en lo más íntimo.

De aquí en adelante, el motor de la creación musical ya no es tanto el cálculo de unos o la inspiración de otros como la presencia instantánea e infalible de una única conciencia. Revolución en lo más íntimo, de hecho, movida por un trabajo asiduo y permanente que en esta encrucijada, – cita obligatoria de cualquier autobiografía –, ni la vigilia ni el sueño, ni el nacimiento ni la muerte deben interrumpir, de modo que siga asombrándonos esa "doble miniatura" que nos precede y nos espera, dondequiera que estemos, lo más cerca de los destellos lúcidos que atraviesan la historia de los hombres y, siempre, "con gran bondad", con el corazón en paz.

Traducido del francés por Daria Moreno

ERIC ANTONI, improvisador y musicólogo.

1 La primera parte de este texto (en este caso en cursivas) fue escrito para el concierto del 8 de octubre 2016 que interpreté al piano en la embajada de Indonesia en París (Satie e improvisaciones). Fue publicada en el programa del 7º encuentro para la literatura Indonesia (Bali, identidad y diversidad), véase: [http // association-franco-indonesienne-pasar-malam.com](http://association-franco-indonesienne-pasar-malam.com).

2 Véase en este sitio, mi artículo *Ailleurs et maintenant* (en otro lugar y ahora), en la traducción al Inglés, *Elsewhere and now*, en la traducción al italiano, *D'altrove ed ora*.

3 Sobre este tema véase el artículo del profesor Sarlito Wirawan Sarwono en *Le Banian*, nº 23, junio de 2017, París.

4 Agni es el fuego original según la tradición védica (India, entre 900 y 1500 antes de Cristo).

5 Idem para todas las citas entre comillas.

6... posición de la conciencia musical propicia para la expresión de una cierta nostalgia. El carácter

de estas obras, su ethos, no es la melancolía, como se suele decir, sin duda porque muchos intérpretes lo sugieren de esta manera. Este ethos que les es propio, es la reminiscencia, el movimiento de la mente que se asombra de encontrarse en donde ya no se lo esperaba - en la materia vibrante, el sonido haciéndose música - y se acuerda de sí mismo.

7 *Aventures et Nouvelles aventures* es el título de una obra de Ligeti, 1966.

8 Solicitado a Satie y compuesto para la Exposición Universal de 1900 en París. El manuscrito autógrafo se reprodujo en la edición Salabert.

9 Sobre este tema, véase mi artículo: " A la lumière de Raden Adjeng Kartini ", en *Le Banian* n° 23, junio de 2017, París. En versión original y en la traducción al Inglés, en este sitio (Musique et Conscience).

10 Véase la nota 9, y también esta reflexión de John Cage: "No podemos sino reconocer que esta isla, en la que podríamos habernos retirado para escapar del rumor del mundo, ya no existe; pero se encuentra en donde siempre ha estado, en cada uno de nuestros corazones. Para alcanzar esta serenidad suprema, que tan desesperadamente necesitamos hoy en día, cualquier actividad que permita la integración – la música es una de ellas cuando se usa correctamente – puede servir como guía. *A composer's confessions*(1948).

11 He aquí las primeras palabras: " De las tinieblas de la noche de la existencia, aparece el amanecer. Es la antorcha divina de la conciencia, el espíritu que despierta del sueño eterno para seguir su camino predestinado."

12 "Lo que realmente está sucediendo es que nuestro oído y nuestro cerebro tienen una capacidad analítica que nos permite reconocer inmediatamente ciertos factores numéricos que experimentamos como impresiones emocionales directas ... Las relaciones numéricas simples crean en nosotros impresiones directas que no piden reflexión alguna, ninguna acción mental reflexiva para interpretarlas."

Alain Daniélou, *Origines et Pouvoirs de la musique*, ed. Kailash, Pondicherry, 2003.

Habiendo entre el infinito de continuums posibles, una unidad (media, tercio, cuarto... de tono) que es divisible al infinito, Wyschnegradsky pareció interesarse particularmente en el sistema de doceavos de tonos, el cual permite combinar las divisiones binarias y ternarias que son la base de estos factores numéricos de los que habla Daniélou. Soy yo quien establece este acercamiento...

13 Es el título de una de sus obras para un solo de contrabajo, 1972.

14 Escuchar, por ejemplo, en el tercer movimiento de *Elegia per Ty* (1966) para viola y violonchelo, la aparición del Sib grave que absorbe gradualmente todos los otros altos para transformarlos en él mismo. El movimiento de la música, su energía, precipitaron las notas hacia su centro. Este centro es el "sonido vidente" de "una conciencia transparente" (véase acerca de este tema: *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, Satprem ed, Buchet / Chastel, pp 232-238.).

15 Véase sobre este tema "*Scelsi le mutant*" extracto de mi "*Second journal romain*" (septiembre de 1987), publicado por la revista de la Fondazione Isabella Scelsi, *II Suoni*, la *Onde* 1990, Roma. Y también en este sitio *Musique et Conscience*.

16 De hecho, el sonido de los músicos nunca fue una ola sino una esfera, como lo demuestra muy bien toda la historia de la música tonal, -la forma de las obras, la evolución, la intensificación de esta forma - . Vuelvo a ello en la segunda parte de este texto.

17 Extracto de *La Conscience Aiguë*, una compilación de poemas escrita directamente en francés, en 1954, publicado por editions GML (Guy Levis Mano) en 1957 en París, luego por *Le Parole Gelate* (Roma) y por Actes Sud en *Giacinto Scelsi, L'homme du son*, 2006.

18 En *Entretiens avec Giacinto Scelsi* Jean-Noël von der Weid. Cita de un libro exhaustivo de Franck Jedrzejewski *Dictionnaire des musiques microtonales*, ed. L'Harmattan 2014.