

Edgard Varèse ou la conscience du son et de l'espace

François Morel

Volume 1, numéro 5, septembre–octobre 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59665ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Morel, F. (1959). Edgard Varèse ou la conscience du son et de l'espace. *Liberté*, 1(5), 287–292.

Edgard Varèse ou la conscience du son et de l'espace

FRANÇOIS MOREL

De tous les compositeurs du XXe siècle, Edgard Varèse et Anton von Webern restent les deux seuls vraiment conscients que l'oeuvre d'art est une aventure profonde et une projection du présent vers l'avenir. Tous deux ont prospecté le terrain sonore. Tous deux ont affranchi la musique de l'influence du XIXe siècle. Leurs oeuvres, même en 1959, sont étrangement nouvelles et leur actualité est étonnante.

La musique d'Edgard Varèse reflète ses préoccupations du phénomène acoustique en soi et son optique d'une construction musicale. Son refus de l'esthétique tonale et de la musique tempérée lui a imposé un ordre nouveau. "La cité est détruite; ce qui, au moins, permet de la reconstruire." (John Cage)

Quelles sont les innovations de Varèse? La grande originalité de son style réside surtout dans sa conception de l'espace sonore. Dans la mélodie de Varèse, la phrase généralement composée de notes disjointes ou conjointes passe constamment d'un registre à l'autre et se laisse magnétiser par des "notes-pivots", (sortes de dominantes!) en changeant ou non de timbre, de couleur, par une instrumentation différente:

TITLE

Ex. 1A *Lent* trpt. (sound-) *lento* *pp* *Hrb.* *mp-fff* Ex. 1B trpt. *mp* *subitement* *très vif*

The image shows a musical score for trumpet. It consists of two examples, Ex. 1A and Ex. 1B, each on a single staff. Ex. 1A is marked 'Lent' and 'lento', with dynamics 'pp' and 'mp-fff'. Ex. 1B is marked 'mp' and 'subitement très vif'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

OFFRANDES: copyright 1927.

La note conclusive de la phrase n'est jamais entendue dans le corps de la période. Voyez le *si* naturel soigneusement gardé en réserve pour la fin dans les mesures 8 et 9 de l'exemple B. L'invention et la prédilection thématiques de ce maître, les larges écarts d'intervalles qui abondent dans le "mélòs" varésien sont dus à des renversements d'intervalles (comme la seconde inférieure en septième supérieure ou la seconde supérieure en neuvième) et à l'emploi de la quinte, du triton et de leurs renversements. La variété des intensités, des valeurs et des registres, donne sans doute un caractère statique mais voulu par le compositeur, l'actualisant plus profondément que les mélodies atonales de Schoenberg qui rappellent toujours l'esthétique du XIX^e siècle.

L'harmonie varésienne est atonale et évolue dans une sphère vaste et aérée. Elle utilise des combinaisons de quarts justes et augmentées et "s'étagé" sur plusieurs octaves embrassant parfois l'étendue complète du clavier. Elle sait supprimer certaines notes, certains intervalles, certains registres afin que leurs entrées en scène soient plus marquées, plus frappantes — ce qui donne lieu à de vrais éclatements d'atomes. Ce n'est pas le système de tierces qui peut expliquer ces "agrégations verticales inédites", puisque Varèse a rejeté le système tonal, mais bien plus l'anticipation d'un concept aujourd'hui commun aux créateurs de la musique "concrète": l'objet sonore. Si nécessaire, il construit un gratte-ciel harmonique, il conçoit un unisson, mais toujours sans rompre l'équilibre avec les besoins du sujet immédiat. (Voir le hors-texte d'une page de la partition de *Déserts*). La densité harmonique offre suffisamment de mobilité pour qu'une vie anime ces complexes sonores. Varèse considère les accords comme des objets, comme des corps sonores semblables à des superpositions de fréquences et non comme des coagulations verticales aux fonctions harmoniques proprement dites. Les registres graves et aigus s'opposent et s'interpénètrent. Les blocs sonores épaissis de résonances se heurtent, hachés sauvagement de rythmes "percussifs". La seule audition d'*Arcanes* (sorte de "Sacre du cosmos") illustre encore mieux toute la technique harmonique du maître.

L'on sait la part importante que Varèse accorde à l'élément rythmique. On a même dit, injustement, qu'il était un compositeur d'oeuvres de percussion. Certes la percussion joue un grand rôle dans son oeuvre (voir par exemple *Ionisation*, oeuvre écrite pour 35 instruments de percussion augmentés d'un piano — comme instrument de résonance — auquel il confie des grappes de sons dans le registre grave) mais sa recherche totale dépasse en complexité l'unique emploi de la percussion:

29

115

116

117

Fl. I Take Picc.

Cl.

Bcl.

Hns.

Tpts.

Tbns.

Tbs.

Pt.

sust. ped.

6va

Timp.

Cn. dr.

B. dr.

Org.

W. dr.

N. Y. 1794

DESERTS: Copyright 1959 — G. Ricordi & Co.

*Je voudrais embrasser tout
ce qui est humain, depuis
ce qu'il y a de plus primitif
jusqu'aux plus lointaines
frontières de la science.*

Edgard Varèse



DESERTS: copyright 1959, G. Ricordi & Co.

Ce fragment reproduit adéquatement, bien que son aspect semble plutôt simple, l'exploration polyrythmique à base de valeurs irrationnelles, (ainsi les triolets, quintolets...) par opposition aux valeurs rationnelles. On retrouve cette illustration de valeurs irrationnelles dans son oeuvre *Densité 21.5* pour flûte solo. (Cela démontre aux sceptiques la qualité de Varèse comme mélodiste). Le compositeur fait un usage très particulier de la syncope, élément qui, en fait, n'est pas uniquement propre au jazz. Il s'agit très souvent d'un accent déterminé portant sur un temps dont la fonction métrique variera, ou parfois d'une opposition de la mesure binaire et ternaire, ou encore d'une mesure ternaire ou d'une mesure à nombre impair intercalées:

Ex. 3

A complex musical score for multiple instruments. The top staff is for *Juba cor. + trpt.* with dynamic marking *fff*. The second staff is for *3 trbn.* with dynamic marking *ff* and the instruction *simile*. The third staff is for *3 trbn.* with dynamic marking *ff* and the instruction *sempre fff*. The bottom section includes staves for *2 Perc.* with dynamic marking *fff*, *Hrb.* with dynamic marking *ff*, and *Org.* with dynamic marking *fff*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, across various time signatures.

INTEGRALES: copyright 1956, Ricordi.

Par l'usage de valeurs brèves et établies en contraste avec des valeurs beaucoup plus longues, certaines phrases mélodiques donnent l'impression de deux tempi qui s'opposent:

Ex. 44 Op. 72

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *p subito* (piano subito). The score is marked with a tempo of *♩ = 72*.

DENSITE 21.5: copyright 1956, Ricordi.

Parfois la césure harmonique me semble une éruption volcanique déchirant l'atmosphère. Elle rompt abruptement la phrase pour un nouveau départ. Ce moyen utilisé dans *Intégrales* sert à la fois de point d'arrêt et de tremplin. Chez Varèse les rythmes se heurtent, s'entrechoquent mais loin de se confondre dans un chaos grisâtre, ils s'opposent comme des pierres et du métal.

La forme (i.e. les structures, les plans formels ou architectoniques) ne semble pas un problème pour le maître. On remarque quelques canevas apparemment très simples comme A B A B A dans *Déserts*. Mais il ne se sert jamais d'une forme très libre comme la variation (chère aux dodécaphonistes) car, en fait, celle-ci ne peut pas être la solution d'une forme architectonique. Varèse a une conception toute différente. Pour lui, il n'y a pas de moule, il n'y a pas de cadre. Il réinvente sans cesse la forme. Elle est un résultat de son expression. Il la crée à sa mesure. Voilà pourquoi on ne peut faire allusion à l'académisme ou à la routine lorsqu'il s'agit d'Edgard Varèse. Chaque oeuvre est vraiment pour lui une genèse. Si le mot créateur peut qualifier un homme, c'est vraiment chez Varèse qu'il retrouve son sens profond.

L'instrumentation chez lui est sans doute le domaine le plus approfondi. La connaissance parfaite de chaque instrument caractérise son écriture et accentue dans l'oeuvre son imagination et son véritable génie de l'orchestration. Pour lui, une couleur n'est valable et ne porte au-delà de l'effet sonore que parce qu'elle est en relation étroite avec ce qui précède ou suit, en relation avec l'idée mélodique, harmonique et rythmique. Ainsi, en écoutant *Déserts* ou *Arcanes*, comment ne serait-on pas ébloui par l'éclat de leurs sonorités neuves? Elles s'inscrivent dans la même lignée que celle de ces amants du son qu'étaient Pérotin, Léonin, Guillaume de Machaut, en passant par Gabrieli, Marc-Antoine Charpentier, Monteverdi, Berlioz, Debussy, Ravel et le "bel canto", le vrai. Tous ces musiciens ont le même sang. Et le son a été avant tout, pour eux, comme pour Varèse, la raison profonde d'une création musicale ou d'une "organisation". Commenter et mettre en relief ses innovations instrumentales dépasse les limites d'un tel article. Toutefois, un simple exemple nous donnera l'occasion de

prouver à maints musiciens la qualité sonore de certains registres (dits dangereux) d'instruments. Je me servirai d'*Octandre*:



OCTANDRE: copyright 1956, Ricordi.

Voilà un exemple très simple de son instrumentation. Nous trouvons dans l'ordre: *do* au cor, *si* au basson, *fa bécarre* à la clarinette, *fa dièse* au hautbois, *sol bécarre* à la trompette et *sol dièse* à la flûte. Le cor et la flûte exceptés, lesquels sont les deux extrêmes de ce complexe sonore, les quatre autres voix de l'accord sont instrumentées de façon à produire le maximum de tension par les instruments énumérés.

Parmi les innovations instrumentales d'Edgard Varèse, l'une des plus intéressantes est sa collaboration avec Léon Théremin. De cette rencontre est né le *theremin*, instrument électronique (sorte d'onde, i.e. Martenot) qui a été conçu pour la partition d'*Ecuatorial*. Ce fut la première réalisation concrète de ses intuitions sur le plan électronique. Dès 1923, il pensait à l'utilisation possible de l'électricité pour la création de nouveaux instruments. Le cheminement de Varèse vers la musique organisée sur bande magnétique n'était que l'aboutissement normal de toutes ses recherches antérieures. La "musique électronique" est le produit de bruits, de sons qui n'émanent pas des instruments traditionnels et lesquels, une fois recueillis, sont traités par des moyens électro-acoustiques et organisés sur bande. La première expérience de Varèse (lorsqu'on a bien voulu lui donner enfin la chance de travailler dans un laboratoire d'électronique) fut tentée en 1954, dans son oeuvre *Déserts*. Les intercalations de "sons organisés" sur bande magnétique alternent avec l'ensemble orchestral. L'effet produit une sorte de mouvement antiphonaire. Sa dernière expérience est le *Poème Electronique*. Cette oeuvre a été conçue pour le pavillon Philips que Le Corbusier avait imaginé en vue de l'Exposition de Bruxelles, en 1958. Comme je n'ai entendu l'oeuvre qu'une fois et que le son n'émanait que d'une seule source, il m'est difficile de donner mes impressions. Car, en effet, à Bruxelles, les sons étaient dirigés sur plusieurs routes sonores formées par quatre cents haut-parleurs et plus. L'oeuvre provenait de plusieurs foyers. Ce qui évidemment est impossible avec un seul haut-parleur, le caractère spatial inhérent à l'oeuvre disparaissant.

J'avais pour but, dans cette analyse élémentaire, d'exposer aux musiciens qui ne sont pas familiers avec Edgard Varèse quel-

ques procédés, quelques conceptions singulières de son oeuvre. J'aimerais souligner un point très important: au Canada, nous ignorions tout de Varèse. Aucune de ses oeuvres ne fut jouée. C'est par son premier disque, en 1950, remarquable par la qualité de son enregistrement, que Varèse pénétra parmi nous. Pour la plupart des jeunes musiciens du Canada français qui ont fait leurs études dans les maisons officielles, un fait les frappe: c'est qu'en 1945, les aînés n'avaient vraiment aucune conscience de la musique contemporaine de valeur et, bien entendu, encore moins de celle de Varèse. Schoenberg, Berg et Webern nous seraient peut-être encore des inconnus s'il n'y avait eu en France la publication des ouvrages de René Leibowitz et, par la suite, l'apparition des disques microsillons. L'enseignement élémentaire et tout ce qui a suivi me semblent des bavardages sur une musique morte. Oui, on nous a égarés, nous nous sommes égarés. Le néo-classicisme était maître. C'était un nettoyage de vieilles pierres sur un édifice qui s'enlisait.

Des musiciens tels que Serge Garant, Roger Matton, Pierre Mercure, Gilles Tremblay et quelques autres avaient été envoûtés et blessés à jamais par le "Sacre du Printemps". (Le film FANTASIA m'aura été d'une grande utilité.) Et nous espérions tous trouver un prolongement du "Sacre" dans les oeuvres subséquentes de Stravinsky. Mais pour quatre d'entre nous, ce fut peine perdue. Exceptée celle de Bartok, nous nous sommes à nouveau fourvoyés dans de la musique moins valable. En ce qui me concerne, le dodécaphonisme et même l'oeuvre de Messiaen (en mettant à part les "Quatre études de rythme" et le "Livre d'orgue") ne me semblaient pas la vraie voie. Webern et Varèse furent mes grandes découvertes, le prolongement de cette lignée (dont il a été question plus haut) où Stravinsky n'avait surgi que peu de temps. Ce qui m'apparaît tragique aujourd'hui, c'est de savoir qu'un musicien tel qu'Edgard Varèse n'était qu'à quatre cent milles de chez moi et j'ignorais même son existence. C'est lui qu'il m'aurait fallu rencontrer. Mais il n'est pas trop tard, heureusement! On n'a qu'à jeter un regard sur nos aînés et sur la musique, en général, écrite au Canada, pour bien comprendre la situation qui fut nôtre, le milieu où nous existons.

EDGARD VARESE est le seul grand créateur vivant en Amérique. Il est vraiment temps de connaître son oeuvre et de savoir l'importance de sa présence dans la musique contemporaine. En 1941, le critique américain Paul Rosenfeld donnait comme titre à l'un de ses articles sur Varèse: "Nous voulons Varèse". Je répète avec lui, oui, nous voulons la musique de Varèse. Nous avons la certitude que le déploiement dans le temps d'une telle originalité, d'une telle personnalité ne pouvait se produire qu'en Amérique. Le temps de la justice est venu. **NOUS VOUS SALUONS EDGARD VARESE.**

François Morel