

Varèse : *Un passeur éternel*

En 1937, Edgard Varèse déclarait : « Un artiste n'est jamais un précurseur : il ne fait que refléter son temps, et le graver dans l'Histoire ». Le compositeur aura pourtant, plus qu'aucun autre, incarné à lui seul tous les grands thèmes de l'utopie musicale au XX^e siècle. Pour Peter Eötvös, qui a choisi de diriger *Ecuatorial* et *Déserts* à l'occasion du « domaine privé » que lui consacre la Cité de la musique en mai prochain, comme pour beaucoup d'autres compositeurs, la rencontre avec Varèse fut un choc déterminant. Philippe Lalitte a choisi de nous présenter ce « colosse sonore de la stratosphère », ainsi que le définissait Henry Miller, en « interpolant » les propos de deux jeunes compositeurs, Bruno Mantovani et Daniel A. D'Adamo.

Edgard Varèse sera en concert
le Mardi 25 mai (voir p. 8)

Point d'atterrissage ou de demi-mesure : Varèse provoque l'adhésion ou la répulsion instantanées. Sa musique est acceptée ou rejetée en bloc, mais ne conduit jamais à l'indifférence. En témoignent les réactions épidermiques provoquées presque à chaque création, de *Bourgogne* (1910) jusqu'à *Déserts* (1954). Écouter une œuvre de Varèse, c'est accepter une expérience autant physique que psychologique, autant émotionnelle qu'intellectuelle. Son aversion pour tout sentimentalisme, toute mièvrerie, l'a incité à écrire une musique où l'auditeur doit être, selon son expression, « secoué comme un prunier ». Son attirance pour le monde urbain, industriel, mécanique, l'a poussé à choisir un univers musical robuste où s'entrechoquent la pierre, le béton et l'acier.

« En écoutant Varèse, disait Morton Feldman, nous nous demandons : Comment l'a-t-il fait ? et non, comment cela a-t-il été fait ? »¹. L'homme est en effet indissociable de sa musique. Son engagement esthétique et politique, ses idées – souvent exprimées par des métaphores – et ses jugements vindicatifs, ont compté autant que les quelque quinze pièces qui constituent toute sa production. Marginalisé par le monde musical – mais non par les artistes et les poètes – jusqu'au début des années cinquante, Varèse s'est vu ensuite auréolé du mythe du précurseur solitaire. Le compositeur franco-américain n'aurait été qu'un génial pionnier, celui qui aurait entrevu la musique du futur sans jamais pouvoir vraiment la réaliser.

Sa musique se résumerait-elle alors à une série d'esquisses montrant la voie à ses successeurs ? Mais quels successeurs ? Varèse n'a pas eu d'émule et c'est tant mieux². L'imiter eut été ne rien comprendre à sa démarche. Néanmoins, tous les compositeurs qui ont compté au cours de ce dernier demi-siècle doivent quelque chose à Varèse. Tous ont parlé de sa musique comme d'un choc, ou même d'une révélation. Plus qu'un guide, un professeur ou un théoricien, Varèse ne serait-il pas plutôt un « passeur éternel », dont la musique semble provenir du fond des âges et se prolonger infiniment ?

Les lignes qui suivent n'ont autre but que de rappeler combien l'homme était incarné dans son époque et combien sa vision de la musique le dépassait.

Un homme engagé

Varèse, compositeur et chef d'orchestre, a toujours voulu défendre la nouvelle musique et former le public à son écoute et à sa compréhension. Après une première tentative infructueuse (le New Symphony Orchestra), Varèse fonda en 1921 l'International Composer's Guild. Cinquante-six compositeurs de quatorze nationalités différentes furent joués par l'I.C.G. aux États-Unis, parmi lesquels Schönberg,

Stravinsky, Webern, Berg, Hindemith, etc. Mais Varèse ne s'en tint pas à l'Amérique. Il comprit rapidement l'intérêt de créer un réseau international. Dès 1922, il affilia à l'I.C.G. des associations de compositeurs en URSS et en Italie. Pensant que d'autres associations allaient prendre le relais et que les orchestres commenceraient à jouer de la musique moderne, Varèse mit fin aux activités de l'I.C.G. en 1927.

Cependant, un an plus tard, il fonde la Pan-American Association of Composers, afin de promouvoir la musique contemporaine en Europe et aux États-Unis. À partir de 1933, il est le commissaire permanent pour les États-Unis de l'International Exchange Concert pour lequel il organisera des concerts à Paris et à New York. Dans les années quarante, Varèse fonda le Greater New York Chorus dédié à ce qu'il aimait nommer « musique moderne des XVI^e et XVII^e siècles ». En 1948, il donna des cours à l'université de Columbia et en 1950 à Darmstadt. Les quinze dernières années de sa vie, sous le signe d'un début de reconnaissance internationale, lui permirent de faire connaître sa musique et ses idées à un plus large public.

Daniel A. D'Adamo :

Varèse a énormément contribué au développement de la musique contemporaine en Argentine. Il a marqué les esprits bien plus que d'autres compositeurs comme Debussy, Ravel ou Bartók. L'investissement de la percussion par Varèse dans Ionisation, mais aussi dans les œuvres pour orchestre a ouvert la porte de la musique « d'avant-garde ». Le compositeur italo-argentin Carmelo Saita, par exemple, qui était aussi percussionniste, ne manquait pas une seule année pour donner Ionisation en concert avec sa classe du conservatoire. Ce fut le « choc » qui m'a décidé à devenir compositeur. Il y a une véritable proximité, là-bas, avec la musique de Varèse, qu'il faut peut-être expliquer par cette liberté et cette vision particulières du compositeur émigré, réceptif à de nouvelles cultures.



Un univers sonore ouvert

Établi à Berlin en 1908, Varèse y rencontra Ferruccio Busoni. Les idées du compositeur germano-italien eurent une grande influence sur le jeune Varèse, encore à la recherche de son identité musicale. Dans son ouvrage *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*¹, Busoni fustige l'étroitesse du système tonal avec ses douze demi-tons, ses deux modes majeur et mineur, son tempérament égal qui bride les possibilités instrumentales, l'arbitraire de la distinction entre consonance et dissonance, entre son et bruit, etc. Stimulé par les conversations avec Busoni, Varèse devint « une sorte de Parsifal diabolique, à la recherche, non pas du Saint Graal, mais de la bombe qui ferait exploser le monde musical et laisserait entrer tous les sons par la brèche »⁴.

Voilà posé le premier ultimatum varésien : libérer les sons. Dès lors, tous les univers sonores auront droit de cité dans sa musique, des plus bruités aux sons purs, des

percussions aux sirènes, des bruits industriels aux sons des premiers instruments électroniques. Mais pas n'importe comment ! Il ne s'agit ni d'intégrer des bruits de façon anecdotique (comme Satie le fera dans *Parade*), ni d'imiter vulgairement les sonorités urbaines (comme les bruitistes italiens). Pour Varèse, le bruit est un « son en formation », un son dont les qualités acoustiques doivent être exploitées afin de produire des combinaisons plus riches. Cette libération du son va d'abord s'exprimer à travers l'écriture des percussions. Dès sa première pièce écrite outre-atlantique, *Amériques* (1918-1921), Varèse fait preuve d'une inventivité sans précédent. La percussion tout à la fois suggère, souligne, colorie, renforce, brouille, s'oppose aux masses et aux lignes de

l'orchestre. Si *Amériques* laisse transparente ça et là l'influence de Debussy, de Strauss, de Schönberg ou de Stravinsky dans l'orchestration ou l'harmonie, en revanche l'écriture de la percussion est furieusement varésienne. La percussion devenue un vecteur privilégié de son écriture, Varèse aboutit logiquement, dix ans plus tard, à *Ionisation* (1931), première pièce occidentale à n'employer que des instruments à percussion⁵. *Ionisation* est devenue l'œuvre emblématique de Varèse, et par conséquent celle qui déclencha la vocation de nombreux compositeurs tel Frank Zappa et...

Bruno Mantovani :

C'est par Varèse que je suis venu à la musique contemporaine. J'ai joué Ionisation quand j'avais huit ans. C'est une musique qui a toujours été familière et assez fascinante pour moi dans l'énergie, dans le fait qu'on n'avait plus des notes, mais des bruits (pour un gosse de huit ans, c'était ça, en gros, la réception). Varèse est un compositeur qui m'a toujours accompagné, mais avec lequel j'ai une espèce de difficulté de vivre. J'ai un rapport de type attraction/répulsion avec sa musique. J'ai besoin d'y retourner de temps en temps puis je m'en éloigne.

Phénoménologie du son

Varèse a été le premier compositeur à prendre en compte le phénomène sonore dans son entier. Il lui semblait indispensable que tout compositeur ait une connaissance approfondie de la constitution physique du son et des lois qui gouvernent les vibrations sonores. Sa découverte, vers 1905, du traité d'acoustique d'Helmholtz *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* le marqua profondément. Le jeune compositeur y a trouvé une ouverture d'esprit, une façon de percevoir la musique dans son aspect sonore et non plus grammatical : « Helmholtz a été le premier à me faire percevoir la musique comme étant une masse de sons évoluant dans l'espace, plutôt que comme une série ordonnée de notes (comme on me l'avait enseigné) »⁶. Les expériences d'Helmholtz réalisées à l'aide des sirènes ont également frappé son imagination. Il les employa dans *Amériques*, *Hyperprism* et *Ionisation* pour réaliser des courbes sonores paraboliques et hyperboliques. Cependant, c'est dans la

deuxième partie de l'ouvrage, consacrée à l'étude des sons simultanés – les sons résultants et les battements –, que Varèse puisa les idées les plus originales pour forger son écriture du timbre.

On s'est souvent trompé en analysant les sons pivots et les notes répétées si typiques de l'univers varésien. On les a souvent analysés en termes de motifs, de thèmes ou de phrases, alors que Varèse les pensait avant tout comme des pôles acoustiques définis par des fréquences et des dynamiques. Les étagements de sons pour former des accords massifs, autre constante de son écriture, sont travaillés pour provoquer des effets de fusion ou de filtrage de zones fréquentielles. Certaines configurations sont calculées en fonction de sons résultants qui vont renforcer une zone fréquentielle centrale⁷. Harmonie, timbre et dynamique sont étroitement liés dans la pratique compositionnelle de Varèse. Son attitude est éminemment plus moderne que celle de la plupart de ses contemporains : penser la composition comme une organisation du timbre à laquelle l'harmonie, le rythme et les dynamiques sont subordonnés. En cela, Varèse préfigure à sa manière les nouvelles écritures du timbre qui se développeront dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Bruno Mantovani :

En ce moment je travaille une pièce pour l'Ensemble Intercontemporain avec des sons impurs, très bruités, que j'essaie de tempérer par des idées musicales très simples. Je pense que les nouveaux sons viennent davantage de l'espace, et de la confrontation des sons entre eux que du « new sound » qu'on va trouver et que personne n'a jamais fait. La nouveauté réside plus dans le travail de composition que dans l'innovation sonore absolue.

Art-science

L'un des grands combats de la vie de Varèse a été la recherche de nouveaux moyens de production du son et la volonté de collaborer avec des scientifiques. Dès 1916, Varèse déclarait : « Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse. Nous avons aussi besoin de nouveaux instruments. [...] Les musiciens doivent aborder cette question avec le plus grand sérieux, aidés par des ingénieurs spécialisés »⁸. En 1930, lors d'une table ronde sur le thème de la mécanisation de la musique, Varèse réaffirmait son souhait de voir apparaître de nouveaux instruments et en appelait à « la création de laboratoires acoustiques où compositeurs et physiciens collaboreraient »⁹. Créer des timbres nouveaux, c'était bien sûr élargir la palette sonore



du compositeur, et ne plus s'en tenir à l'orchestre traditionnel qui était devenu, pour Varèse à cette époque, un frein à ses idées. Dès les années vingt, Varèse avait une idée très précise de ce que l'on pouvait obtenir à l'aide des nouveaux moyens de production du son. Il avait déjà imaginé tout ce que l'informatique musicale permet aujourd'hui de réaliser : avoir un contrôle précis sur la production du son, reproduire des timbres existants, avoir accès à un large éventail de dynamiques et de registres, sortir de l'univers tempéré, créer de nouvelles échelles, modeler la diffusion du son dans l'espace, représenter la musique avec différents types de notations, etc. Pour l'immense majorité des compositeurs, tout ceci était impensable, mais pour Varèse c'était une réalité qui faisait partie de son travail de compositeur.

Dès 1927, Varèse entre en contact avec Harvey Fletcher, le directeur de la recherche acoustique dans les laboratoires de compagnie Bell Telephone. Entre 1932 et 1936, il présente plusieurs fois des dossiers de bourse à la fondation Guggenheim. Entre-temps, il travaille dans le laboratoire de Léon Theremin à la construction de deux instruments destinés à *Ecuatorial* (1932-1934, rév. 1936 et 1961). Les instruments de Theremin lui permirent d'employer non seulement des notes très élevées, pratiquement inaccessibles au piccolo, mais également de produire des glissandi musicaux contrôlés que ceux des sirènes, d'obtenir des alliages ou des oppositions de timbres totalement insolites ou de renforcer certaines harmoniques¹⁰. Composé à partir d'extraits du livre sacré des Mayas, le *Popol Vuh*, *Ecuatorial* est l'œuvre qui reflète le mieux l'ambivalence typiquement varésienne entre l'irrationnel, le primitif, la pensée magique et le rationnel, l'expérimentation, le raisonnement scientifique.

Daniel A. D'Adamo :

Sa vision, sa conception même du son est tout à fait nouvelle, ce qui le pousse à se poser la question de l'instrument de musique. En 1934, quand il crée Ecuatorial, il inaugure sans aucun doute ce nouveau trait du compositeur « moderne » : réfléchir au rapport musique/machine, à la pensée esthétique qui peut se dégager du rapport avec la machine, regarder les machines à partir du terrain de l'Art. Je suis issu de cette tradition, de cette manière d'envisager la composition. À vrai dire, je ne me suis jamais posé la question autrement : le compositeur doit penser avec – et surtout pas pour – la technologie environnante, et si possible contribuer à la faire avancer.

Espace

Varèse avait une conception de la musique comme mouvement dans l'espace. La composition n'est plus seulement pensée en termes de développement ou de variation, mais aussi en termes de projection, de rotation, de translation. L'espace sonore est constitué de différents plans, de strates, de couches, dans lesquels évoluent les objets sonores. En 1954, évoquant *Intégrales* (1925), il expliquait : « Imaginez la projection mouvante d'une figure géométrique et d'un plan qui bougent dans l'espace, selon leur propre loi et à des vitesses variées de translation et de rotation. [...] Si, maintenant, vous laissez le plan et la figure suivre leur propre mouvement, vous pouvez réaliser, avec l'aide de la projection, une image d'une grande complexité et apparemment imprévisible »¹¹. Varèse recherchait une impression de mouvement dans l'espace qu'il qualifiait aussi de quatrième dimension.

Chez Varèse, les catégories musicales traditionnelles – hauteur, durée, intensité, timbre, tempo – sont assujetties au concept de projection dans un espace-temps qui délimite un champ dans lequel la matière sonore est projetée à travers différentes vitesses, divers mouvements giratoires ou spiralés, et divers états de concentration ou de dispersion. C'est peut-être dans *Déserts* (1954) pour vingt instrumentistes et bande deux pistes que Varèse réalise la synthèse et l'aboutissement de toute sa démarche de compositeur. Avec *Déserts*, Varèse réalise son rêve : produire et manipuler à l'aide de l'appareillage électronique des complexes sonores provenant de sources aussi différentes que des bruits industriels et des sons instrumentaux, les organiser en fonction des lois de l'acoustique et les projeter sur différents plans de l'espace.

Daniel A. D'Adamo :

L'idée de trajectoire sonore, de prise en compte du mouvement du son, est fondamentale dans mon travail. J'ai exploré cette forme d'utopie musicale dans Die runde Zahl, pour six percussionnistes, dans Divertimenti pour quintette de cuivres et l'idée d'espaces imbriqués dans Abschluss pour piano et ensemble. Dans le sextuor, il est question de composer ces trajectoires, de les modeler, d'écrire l'espace, en quelque sorte. Les six percussionnistes sont disposés autour du public, dans un espace circulaire où les trajectoires de lignes et la superposition des motifs et d'objets musicaux se déploient et se superposent.

Bruno Mantovani :

C'est une dimension que j'ai beaucoup développée avec l'Ensemble Intercontemporain, notamment dans Le sette chiese pour quatre groupes instrumentaux. C'est une notion capitale pour moi, car elle permet de créer une animation, d'aérer le contrepoint, de créer une hiérarchie. Dans une dramaturgie, on peut disposer d'un espace global où chaque musicien joue comme dans une configuration classique, mais on peut aussi dissocier, donner une partie à un instrument puis d'un coup changer d'espace. C'est déjà de la composition, c'est un degré supplémentaire de structuration.

En 1937, Varèse déclarait : « Un artiste n'est jamais un précurseur : il ne fait que refléter son temps, et le graver dans l'Histoire »¹². La création de *Déserts*, le 2 décembre 1954 au Théâtre des Champs-Élysées, fut un de ces moments où la puissance créatrice d'un homme marque à jamais l'Histoire. Au-delà du scandale qu'il provoqua, qui au fond n'est qu'anecdotique, l'*opus magnum* de Varèse – ce passeur éternel – ouvrait magistralement la voie à de nombreuses générations vers le son organisé et projeté dans l'espace.

Philippe Lalitte

(Endnotes)

1-In Perspectives of New Music, spring-summer, 1966, p. 12.

2-Certes, André Jolivet fut son élève (avec quelques autres comme Ernst Schoen ou Chou Wen-Chung). Mais Jolivet développa vite sa propre personnalité musicale.

4-In Visages d'Edgard Varèse, sous la direction de F. Ouellette, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1959, p. 10.

5-L'effectif comporte un piano, mais celui-ci est joué comme d'une percussion résonante.

6-Edgard Varèse, Ecrits, op. cit. p. 180.

7-Voir à ce sujet : Philippe Lalitte, «L'architecture du timbre chez Varèse : la médiation de l'acoustique pour produire du son organisé», Analyse Musicale n°47, mai 2003, pp. 34-43.

8-In L'art de la musique, Paris, Seghers, 1961, p. 528 ; cité par F. Ouellette, in Edgard Varèse, Paris, Seghers, 1966, pp. 55-56.

9-Edgard Varèse, Ecrits, op.cit., p. 60.

10-Les deux Theremins furent remplacés, dans la révision de 1961, par deux Ondes Martenot.

11-Edgard Varèse, Ecrits, op. cit., p. 128.

12-Aphorisme paru dans le New Mexico Sentinel le 21 septembre 1937. Cité par F. Ouellette, Edgard Varèse, op. cit., p. 154.