

"Une légère altération de la forme d'une fonction..." : l'évolution du style d'Edgar Varèse

Autor(en): **Nanz, Dieter A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 75

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927815>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

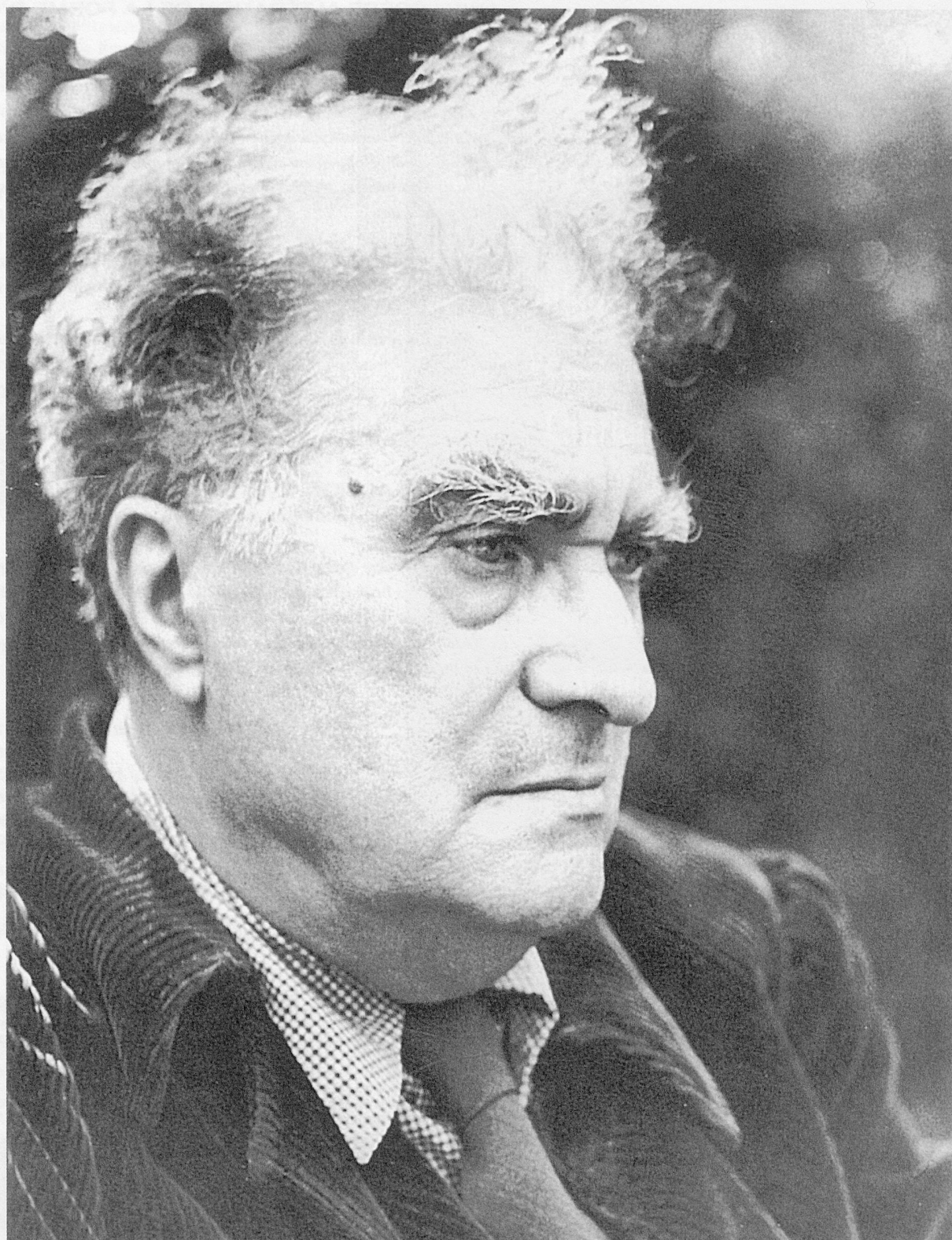
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« UNE LÉGÈRE ALTÉRATION DE LA FORME D'UNE FONCTION... »

PAR DIETER A. NANZ

L'évolution du style d'Edgar Varèse



Edgar Varèse

«... Bien que les œuvres pour petit effectif des années 1920 soient entrées au répertoire de concert¹ et que quelques CD récents illustrent de façon exemplaire sa production², Edgar Varèse (1883-1965) conserve néanmoins l'image d'un rebelle farouche, qui aurait balayé d'un geste grandiose tout ce qu'on considérerait jusque-là comme les attributs essentiels d'un compositeur. Cet acte de tabula rasa peut être résumé grossièrement en trois thèses: 1° la musique de Varèse n'a aucun lien avec le passé, 2° sa biographie artistique ne connaît pas d'évolution du style, 3° Varèse compose sans système. Cette vision de Varèse représente le rêve du dépassement radical de l'académisme dans la musique occidentale. Les rudes éruptions sonores, notamment dans les premières œuvres, un petit corpus d'aphorismes acérés et une biographie hors du commun composent l'image d'un dissident, dont la cause n'était rien moins que la «libération». Il est vrai qu'à certains égards, la vie de Varèse rappelle effectivement des motifs de l'épopée classique: exil en outre-mer, parcours d'épreuves et de combats avec l'ennemi, triomphe et gloire finale, redécouverte dans la patrie, mort à l'étranger... Les formules négatives utilisées pour caractériser qui s'est libéré des conformismes académiques et historiques de ses confrères contiennent aussi, en creux, l'admiration vouée aux héros pour la sûreté de leur instinct.

Entre-temps, cependant, le mot d'ordre de la «libération du son» s'est réduit à une simple formule, et il faut admettre sans doute que l'époque où l'on pouvait ranger Varèse dans le tiroir des aventuriers et des visionnaires – parfois utiles – approche de sa fin. Dans le monde dépolarisé de la musique savante actuelle, il n'y a pratiquement plus de place pour un «troisième homme», qui fournirait un modèle pour échapper à l'alternative Stravinski ou Schönberg.

L'analyse ci-dessous de quelques exemples musicaux, tirés des deux grands piliers de l'œuvre varésien, *Amériques* (1918-1921) et *Déserts* (1949-1954), a pour but de relever certains aspects de l'évolution stylistique de l'auteur, de sa jeunesse à sa maturité. En travaillant à ma thèse³, j'ai eu l'occasion de consulter les sources aux archives de New York. Si pour *Amériques*, on ne dispose que de la copie au propre de la première version et des retouches de 1926, on dispose aussi des esquisses (incomplètes) pour *Déserts* – peut-être parce que pour la première fois, Varèse n'a pas rédigé lui-même la copie au propre. En achevant *Déserts*, Varèse mettait fin à une stérilité de dix-huit ans. C'est pourtant mal décrire la situation que de vouloir l'expliquer en évoquant l'image d'un artiste hypernerveux, tourmenté par les dépressions et incapable de coucher la moindre note sur le papier⁴. L'explication ultérieure de Varèse n'est pas moins trompeuse: sa tentative, toutes ces années, de mettre au point un synthé-

tiseur dans un laboratoire d'électroacoustique aurait bloqué toutes ses autres activités⁵. La vérité est que Varèse n'était pas un compositeur prolifique. Ce n'est pas qu'il écrivit lentement ou avec peine. Au début des années 1920, qu'on peut considérer comme étant sa période de composition professionnelle, il produisait même avec une régularité inflexible une nouvelle œuvre par an pour la présenter à l'*International Composers' Guild* (ICG). Cependant Varèse n'a jamais été uniquement compositeur. Pendant sa jeunesse, c'était un chef d'orchestre doué, qui avait fondé et dirigé trois chorales et un orchestre symphonique, sans parler des concerts de musique contemporaine organisés par les deux sociétés qu'il avait créées, et de l'association de compositeurs dont il avait été l'instigateur. Lorsqu'il revint de New York en 1928 pour passer cinq ans à Paris, il travailla avec Arthur Honegger à la création d'une nouvelle association de compositeurs⁶ et prévoyait celle d'un conservatoire indépendant où l'on pratiquerait la musique «de toutes races, toutes cultures, toutes périodes et toutes tendances»⁷. La clé de la personnalité de Varèse est son aspiration à l'universalité: «Je désire embrasser tout ce qui est humain... des primitifs aux limites extrêmes de la science»⁸. Varèse ne pratiquait pas seulement l'autocritique, il était aussi très sévère vis-à-vis de l'arrogance traditionnelle de la civilisation occidentale. «Naturellement, les pauvres crétiens de blancs croient avoir tout inventé et jugent et condamnent selon leur barème et leurs conventions», écrivait-il en 1949 à sa fille, avec son aplomb coutumier⁹. Pour le musicien, ce n'était pas tant l'alignement des numéros d'opus qui comptait que la maxime ascétique qu'il avait énoncée comme critère des œuvres retenues pour les concerts de son ICG: «sincérité des intentions!»¹⁰

Bien avant 1921, année où le compositeur, alors âgé de 37 ans, termina *Amériques* pour orchestre, il y avait longtemps qu'il n'avait plus achevé d'autre composition. La dernière, le poème symphonique *Bourgogne*, remontait à 1909. La joie d'avoir renoué avec la création éclate sur la page de titre de l'autographe d'*Amériques*, calligraphie au crayon rouge d'une extrême minutie. Alors qu'il était plutôt connu pour ses sarcasmes mordants, Varèse révèle ici une facette cachée de sa personnalité. Le soin amoureux du dessin a quelque chose d'émouvant et d'enfantin. Dans l'illustration non moins raffinée de l'autographe d'*Arcana* (1926), l'auteur ajoute même une touche d'humour: la citation inscrite en épigraphe n'est pas signée simplement «Paracelsus», mais «Paracelsus the Great – Monarch of Arcana». Quelque quarante ans après *Amériques*, Varèse décida de détruire toutes les œuvres antérieures à celle-ci. L'examen de la succession a malheureusement confirmé ce «fait divers» bien connu, dont l'évocation avait toujours été liée, jusque-là, à l'espoir qu'on

1. *Offrandes* (1921), *Hyperprism* (1922), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1924), *Ionisation* (1931) et *Density* 21.5 (1936).

2. Varèse, *The Complete Recordings*, Royal Concertgebouw/ASKO-Ensemble, Decca 460 208-2, 1998, et *Edgar Varèse: Arcana, Déserts, Octandre, Offrandes, Intégrales*, Orchestre National de la Radio Polonaise, Naxos 8.554 820 (Naïve), 2000.

3. Dieter A. Nanz, *Die Orchesterwerke von Edgar Varèse: Tradition und Erneuerung*, thèse de lettres, Université de Salzbourg 2001.

4. Cf. Fernand Ouellette, *Edgar Varèse*, Christian Bourgois, Paris 1989, p. 132 ss.

5. Cf. Gunther Schuller, «Conversation with Varèse», *Perspectives of New Music* 3/2 (1965), pp. 32-37.

6. Cf. Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Mardaga, Sprimont 1997, p. 109. Ce projet d'École de Paris (I) comprenait en outre Arthur Hoérée, Alexandre Tansmann et Vladimir Golschmann.

7. Ouellette 1989, p. 111 s.

8. Edgar Varèse, *Projet d'œuvre*, National Library of Canada (tapuscrit), Ottawa.

9. [Lettre du 2.4.1949], archives privées Olivia Mattis (copie).

10. R. M. Knerr, «Russia's Music, Surviving Turmoil, Is Still Supreme, Says Mr. Varèse», *The New York Herald*, 12 novembre 1922 (cité d'après Christine Flechtner, *Die Schriften von Edgar Varèse (1883-1965)*, mémoire de licence en musicologie, Université de Fribourg/Suisse 1983).

retrouverait telle ou telle œuvre de jeunesse. De cette façon, le compositeur désignait après coup *Amériques* comme sa première œuvre valable, en fait comme sa toute première œuvre.

Des mondes séparent la première version d'*Amériques* (1918-1921) de *Déserts*. L'évolution de Varèse peut être qualifiée d'aspiration ininterrompue à la stylisation, à la simplification et à la concentration des moyens. De nombreuses déclarations personnelles prouvent qu'il s'agissait là d'une tendance délibérée, qui le préoccupa toute sa vie de compositeur. Dès 1922, il annonce: «Nous devrions écrire en style télégraphique. Nous ne devrions rien faire par des moyens détournés, et essayer de nous exprimer de la façon la plus simple possible»¹¹. Ce «style télégraphique», reprend-il un an plus tard, «nous oblige à nous débarrasser du fatras littéraire du dix-neuvième siècle»¹². Et, comme s'il fallait prévenir aussitôt une confusion avec l'attitude anti-romantique des néoclassiques, qu'il abhorre, il ajoute: «La seule chose que doit faire un compositeur est de sentir, puis de transcrire ses sentiments en musique»¹³. Varèse se révèle un romantique pur, qui se rapproche lentement, mais sûrement, de son but: l'expression musicale immédiate, vierge et essentielle.

Déserts doit être considéré comme le point culminant de cette évolution du style et de la facture. En exorde, treize mesures de quintes superposées (*ré₁-la₂-mi₂* et *fa₃-do₄-sol₄*) évoquent des cloches et proclament la simplicité radicale de la musique à venir. Selon les souvenirs de Chou Wen-Chung, élève de Varèse, le travail concret sur la partition débuta avant même le départ, en juillet 1950, de Varèse pour Darmstadt. Les esquisses laissent supposer que les premiers fragments de l'œuvre n'ont pas été l'introduction, mais les mesures 32 à 45. Il n'y a pas d'esquisse des trente et une premières mesures au cours de la première phase de travail. Les quatre premières esquisses ont été notées au verso de prospectus recommandant l'adhésion au *Greater New York Chorus*¹⁴, chœur qui avait déjà été dissous en 1946. Il est donc possible que ces fragments aient attendu des années avant d'être utilisés. Les quintes pures et sans la moindre altération (touches blanches du clavier) du début ont en tout cas été conçues après le retour de Darmstadt et prouvent l'indépendance de Varèse vis-à-vis de la complexité chromatique qu'il avait trouvée en Europe. Varèse applique cependant dans *Déserts* des procédés qui rejoignent les tendances décisives de l'avant-garde et qui manifestent son intérêt pour l'économie et le contrôle des moyens. La structure interne de la musique est l'objet d'un travail de détail minutieux. La mesure 199, à 11/4, illustre un principe d'écriture important (*exemple. 1*). Chaque voix ne joue qu'une note. À trois reprises, un traitillé regroupe trois notes formant un motif de trois noires. De petits prolongements en ligature indiquent que la succession des entrées doit donner l'illusion du *legato*. Chaque instrument n'intervient qu'une seule fois (sauf le piano, utilisé pour équilibrer les sonorités). Cette écriture pointilliste était certainement liée à la conception scénique de l'exécution. Les trois groupes exposent chacun une sixte majeure (avec saut d'octave); le dernier (*sol₃-mi₅*) transpose d'une quarte vers le bas la sixte du groupe médian (*do₄-la₅*), tandis qu'une quinte sépare les entrées des deux premiers groupes (*do dièse₄-fa dièse₄*) et les notes 3 et 5 (*fa₂-do₄*). Le dernier groupe (*sol-mi-mi bémol*) est surtout le renversement en miroir, transposé d'un ton vers le haut, du premier (*do dièse-ré-fa*).

Écriture pointilliste, symétries presque parfaites, notation exacte d'une texture raréfiée, aménagement simultané d'une petite forme organique centrée sur sa partie médiane, conclusion séparée de ce qui la précède – c'est ainsi que les séquences sonores de Varèse atteignent un point de repos

immobile, dans un triple *piano*. «Pour moi, “deserts” est un terme très évocateur, qui suggère l'espace, la solitude, le détachement»¹⁵.

Les esquisses montrent que dans *Déserts*, Varèse a recouru à des modules antérieurs à la composition. Ce sont de nouveau des groupes de trois notes. Ainsi, le passage de trompette *sol₄-mi bémol₄-fa dièse₃* (mes. 60) porte l'indication «RO 8a». Ce groupe est donc le «Retrograd Original», le renversement en écrevisse d'une constellation 8a. Le compositeur s'est cependant assuré que ses tables, qui semblent avoir comporté au moins douze figures et leurs variantes contrapuntiques, seraient soustraites à la curiosité des analystes. Quoi qu'il en soit, l'ambitus de neuvième mineure *mi₃-mi bémol₃* (avec saut d'octave) et la tierce majeure *sol₃-mi bémol₃* font que le dernier groupe de trois notes de l'exemple 1 est étroitement apparenté à la figure 8a.

La tendance à la réduction et au travail de détail signifie donc un intérêt accru, quoique ancien, pour l'organisation systématique des constructions. C'est dans *Déserts* qu'on trouve ainsi pour la première fois des structures isolées strictement symétriques. Dans les mesures 133 et 134, deux groupes de percussions exposent un renversement rétrograde parfait (*exemple 2*). La structure métrique de (3+4) + (4+3) temps comprend deux fois deux phases complémentaires de trois motifs chacune. L'importance du chiffre 3 est donc confirmée, même sur le plan rythmique, et ce n'est pas non plus un hasard si les groupes sont constitués l'un de trois tambours, l'autre de trois wood-blocks. Les douze figures sont conçues de façon à ce que, dans chaque segment marqué par des traitillés, on entende douze impulsions. La minutie de la réalisation se remarque à des détails, comme l'appoggiature dans la figure ③ des wood-blocks médians, qui disparaît dans le renversement (figure ③ de la caisse claire), parce qu'une note en appendice n'aurait pas de sens musical. Pour respecter cependant la structure duodécimale, cette disparition est compensée systématiquement par une appoggiature supplémentaire dans la figure ⑤ des wood-blocks inférieurs, dont la place correspond presque exactement à celle de l'appoggiature originale. Quel que soit le plaisir de cette numérogie (encore que l'appoggiature précédant la dernière figure ⑥ «arrondisse» la douzaine harmonieuse à une treizaine bien plus intéressante), la conception organique de la petite forme ne manque pas non plus d'intérêt. Pour Varèse, une succession régulière, donc statique, de douze figures complémentaires en noires et soupirs serait inconcevable. La forme se concentre donc une nouvelle fois autour d'une symétrie médiane. Les figures ⑤ ne comptent que 3 doubles-croches et chevauchent en outre la figure ③ d'une double-croche. Ce raccourcissement d'une croche des phases *b* et *b'* permet d'insérer un soupir séparateur entre deux groupes, autour de l'axe de symétrie (barre de mesure 134), sans détruire la symétrie. La concentration sur le milieu s'accompagne d'une linéarité plus accentuée des motifs. Inversement, la régularité métrique des noires aux extrémités du fragment est compensée par la variété des timbres et des hauteurs dans les figures ① et ⑥.

Il est caractéristique de Varèse que cette recherche de structures strictement systématiques se déroule dans les percussions. Quelques esquisses, comme celle des mesures 93-113, font en effet penser, par leur facture, que les parties de percussion ont été composées les premières, puis que les instruments à hauteurs définies ont été ajoutés peu à peu, sur des bouts de papier collés. Plusieurs esquisses se présentent donc comme un montage étonnant de maculatures soigneusement collées – les prospectus déjà mentionnés, mais aussi des enveloppes découpées (ayant gardé leur affranchissement) ou des fragments de ces sacs de papier

11. Winthrop P. Tryon, «New Instruments in Orchestra Are Needed, Says Mr. Varèse», *The Christian Science Monitor*, 28 août 1922 (Flechtner, p. 41 s.).

12. Edgar Varèse, «Jérôme s'en va-t'en guerre», *The Sackbut* 4, décembre 1923 (Flechtner, p. 69).

13. *Ibid.*, p. 69.

14. Mesures 32-45, 47-53, 70-109 et 77-83.

15. Edgar Varèse, *My Titles*, archives privées d'Olivia Mattis (copie de tapuscrit, 1 page).

16. Le sceau postal du dernier fragment du premier groupe d'esquisses atteste que les mesures 155 à 164 n'ont pu être écrites avant le 15 décembre 1952. Le fait que presque deux ans séparent ce fragment de celui portant les mesures 93-113, affranchi le 2 janvier 1951, et que Chou Wen-Chung ait commencé la copie au propre au début de 1953 (d'après une déclaration orale) indique que l'œuvre, dont le manuscrit compte 323 mesures, n'a pas pu être conçue linéairement.

Exemple 1 :

Edgar Varèse,
Déserts,
mes. 199

$\text{♩} = 50$

Exemple 2 :

Edgar Varèse,
Déserts,
mes. 133-134

dans lesquels les snack-bars new-yorkais vendent leurs produits¹⁶. Les perforations dans le bord supérieur des esquisses, renforcé d'une couche supplémentaire de papier, rappellent que le compositeur avait l'habitude de les suspendre à une corde au-dessus de son bureau. Et si la partition imprimée donne le numéro de chaque mesure, c'est qu'elle a gardé la trace du processus de composition. À une deuxième étape du travail, en effet, le kaléidoscope de fragments disposés en désordre autour du bureau et qui constituent des formes miniature complètes – comme les deux exemples étudiés ci-dessus –, a été ordonné en succession linéaire au crayon rouge, chaque mesure recevant un numéro. Même dans la partition finale, certaines mesures (la 46^e, par exemple) sont manifestement des ajouts ultérieurs, destinés à relier deux feuillets d'esquisses. La sobriété sévère de la construction musicale se double donc d'un processus d'élaboration tout à fait désordonné, dont l'élément essentiel est le plaisir de bricoler à la colle et aux ciseaux des morceaux de papier trouvés.

Réduction des moyens, concentration sur des structures strictement construites, absence de tout motif, thème ou germe mélodique qui fonderait une identité, ne sont pas, dans *Déserts*, l'expression d'un renoncement musical, mais les prémisses spécifiques de l'inspiration et la réaction à ce que Varèse doit avoir reconnu comme le mérite primordial de sa façon de composer: la miniature musicale. La petite forme organique cherche l'équilibre intérieur subtil de forces contraires, d'irrégularités et de variantes voulues au niveau des microstructures.

Le domaine de Varèse est la nuance – qu'il ne faut pas confondre avec une prédilection pour les détails accidentels: «Même la plus belle phrase va aux déchets si elle n'est pas structurelle, si elle n'est qu'un vagabondage de l'imagination»¹⁷. Lors de la composition d'*Arcana*, fier de sa «volonté d'acier», il écrit à sa femme: «De plus en plus je me débarrasse de tout le détail. J'ai cependant de belles combinaisons écrites, mais pas encore assez austères»¹⁸. *Déserts* représente une aspiration encore plus poussée et

17. David Ewen, *American Composers Today*, H. W. Wilson, New York 1949, p. 250.

18. Louise Hirbour, *Edgar Varèse. Ecrits*, Bourgeois, Paris 1983, p. 176.

Exemple 3a :
Edgar Varèse,
Déserts, mes. 1-29

Exemple 3b

plus farouche vers l'homogénéité et l'austérité. Pour l'organisation des hauteurs, cela signifie la concentration sur un seul intervalle constitutif, la neuvième mineure, faite d'une quinte et d'un triton. Les quintes pures superposées du début (*exemple 3*) sont remplacées à la mesure 14 par la neuvième mineure *si bémol₁-si₁*, transposition dans le grave de l'axe de symétrie (virtuel) *si bémol₂/si₂* qui sépare les deux groupes de quintes. Dans son exemplaire personnel, corrigé, de la partition, Varèse a cerclé le *do dièse₃* de la mesure 16. Il forme de nouveau une neuvième (majeure) avec le *si₁* et marque le départ d'une expansion croissante du son à partir de la mesure 21, construite sur un emboîtement systématique de neuvièmes mineures séparées par un triton: *sol dièse₂-la₃-si bémol₄* et *ré₃-mi-bémol₄-mi₅*. L'exemple 3b montre comment le stock formé par les six premières notes des deux groupes de quintes s'élargit symétriquement en passant par *si bémol₁, si* et *do dièse₁, sol dièse₁*. *Do dièse₃* est le lien avec les «sonneries de cloches» en quintes de l'introduction et une sorte de sensible vers la quinte centrale *ré-la* (mes. 1-29). Il se situe exactement au centre de l'espace sonore: deux octaves et une seconde augmentée au-dessus de la note la plus grave (*si bémol₁*), et deux octaves et une tierce mineure sous la note la plus aiguë (*mi₅*). Après cette phase introductive, *do dièse* s'imposera comme pivot de l'œuvre, pour s'élever graduellement par demi-tons jusqu'au *mi bémol* des dernières mesures. Dans la version manuscrite, l'œuvre se terminait d'ailleurs par un dernier accord *mi₁-sol₂-mi₄*.

Il n'est pas surprenant que, dans cette œuvre tardive, soit appliqué un principe formel qu'on ne trouve guère dans les compositions plus anciennes: la reprise variée d'une section. Les sections ne sont plus des actions orientées, qui entraînent une nouvelle action, mais des parties fermées sur

elles-mêmes. Le mouvement est ramené à l'intérieur de ces unités. Dans les mesures 169-173, une constellation de deux mesures est répétée avec des variations de rythme et de timbre (*exemple 4*). Seule la quinte *si₁-fa dièse₂* des cors, charnière avec ce qui précède, n'est pas citée à la mesure 172. La première et la dernière note, *do₃* et *sol dièse₁*, restent le cadre fixe de la variante. La note la plus aiguë, *do dièse₅*, est déplacée à la fin: de deuxième qu'elle était, elle passe à l'avant-dernière place. L'accent mis sur la neuvième mineure mélodique (avec saut d'octave) *do₃-do dièse₅* est ainsi reporté à la mesure 172 sur la neuvième majeure harmonique *do₃-ré₅*. Au geste emphatique des trompettes et du crescendo jusqu'au fortissimo sur *do dièse₅* (mes. 169) succède l'immobilité de l'accord tenu *do₃-ré₄* des flûtes. Seuls les *mi₁* et *mi bémol₁* graves des trombones gardent leur timbre (mais réduit de *forte* à *pianissimo*) et, comme les flûtes, sont présentés simultanément (par anticipation du *mi bémol₁* au piano). Après deux temps de pause générale, l'ample déploiement de la première variante, dont les notes entrent en l'espace de huit noires, est comprimé sur trois noires, et «homogénéisé» par les doublures du piano. La douceur de ce condensé est contredite uniquement par le *forte* de la timbale, dont les deux impulsions de la mesure 172 lancent le mouvement régulier qui débouche sur un accord tenu de onze temps.

Dans *Déserts*, ces reprises variées ne sont plus, comme dans *Arcana*, par exemple, un procédé destiné à accroître la tension dramatique par accumulation. Elles constituent la toile de fond esthétique de toute l'œuvre, dont les parties, généralement douces et fermées sur elles-mêmes, surgissent du silence pour y retourner. En 1954, c'est-à-dire après l'achèvement de *Déserts*, le compositeur donna une des rares

Exemple 4 :

Edgar Varèse,
Déserts,
mes. 169-174

- 1) plus long (hoch) * = plus Klv.
2) plus Basstr. (tief) 3) plus Gong (tief)

Exemple 5 :

Edgar Varèse,
Déserts,
mes. 63

explications détaillées de ses procédés d'écriture. On y trouve ceci: «[...] imaginez des séries de variations où les transformations proviendraient d'une légère altération de la forme d'une fonction, ou bien de la transposition d'une fonction dans une autre [...]»¹⁹

La petite figure en croix de la mesure 63 (exemple 5) est une sorte de symbole graphique qui résume la rigueur et la concision du style: c'est un renversement littéral, dont l'axe se situe au milieu de la mesure, entre *mi*₃ et *fa*₃, point où le dessin de flûte semble se retourner de 180°. Que les deux neuvièmes mineures de l'imitation rétrograde, qui sont l'intervalle constitutif de l'œuvre, soient insérées dans la quinte pure *ré*₄-*sol*₂ n'est certainement pas un hasard: dès son lied de jeunesse *Un grand sommeil noir*, Varèse est resté inexorablement fidèle à la quinte pure comme base stable des structures sonores.

Inséré à la suite d'un fragment d'esquisse des mesures 54-62, ce passage doux pour flûtes et clarinettes symbolise l'application radicale du style télégraphique, principe énoncé trente ans plus tôt. L'expression ne présente plus le moindre «moyen détourné», l'«austérité» de la structure ne saurait être plus grande.

Parlant de Varèse, Chou Wen-Chung écrit: «Dans la manière dont Webern – un des compositeurs de notre temps qu'il admirait sincèrement – utilisait le système [dodécaphonique, nda], il voyait des «possibilités remarquables d'extension, de nouveaux points de départ».²⁰ Si l'on remarque que, dans *Déserts*, Varèse projetait de créer du neuf en nuancant imperceptiblement des propos antérieurs, le lien intime avec Anton Webern saute aux yeux. Au terme de son analyse des mesures 41-45, Jürg Stenzl relève lui aussi qu'à constater la disposition de douze notes sur douze noires, en canon rétro-

grade, «il est difficile de ne pas songer à Webern».²¹ C'est d'ailleurs sur ce bref passage que débouche le plus ancien fragment d'esquisse connu – noté, qui plus est, sur un de ces prospectus du *Greater New York Chorus* devenus maculature à partir de 1946. Webern étant mort en 1945, il est parfaitement possible que le canon symétrique qui s'achève à la mesure 45 ait été conçu comme l'hommage d'un confrère admiratif.

Commune aux deux compositeurs, la tendance à la réduction implique comme stratégie de concilier le système et le processus, c'est-à-dire le principe et les formes qui en découlent, en les structurant à fond et en faisant abstraction de la mélodie, de la thématique, de la rythmique périodique et des formes fonctionnelles. «Dans la théorie de Webern, non seulement la notion de la loi sérielle est suspendue, mais aussi celle de la forme (*Gestalt*), entendue comme figure rythmique diastématique caractérisée par ses intervalles».²² L'affinité entre Varèse et le Webern tardif tient peut-être à l'observation suivante: le second a tendance à suspendre de l'intérieur le systématisme rigoureux auquel il se croyait tenu, rapprochant ainsi la «structure pure» du «processus pur». Chez Varèse, toutefois, les passages entièrement systématiques sont toujours le point de fuite de diverses lignes constructives, dont l'autre extrémité est la liberté d'une écriture heuristique, marquée uniquement par les structures locales. Cette polarité est en fait la véritable caractéristique de la technique de composition de Varèse, mais elle n'a rien de commun avec Webern. C'est qu'entre les fragments instrumentaux strictement systématiques de *Déserts*, il se déploie des interventions beaucoup plus informelles que dans toutes les œuvres précédentes – je veux parler des interpolations de bande magnétique.

19. *Ibid.*, p. 128.

20. Chou Wen-Chung, «Varèse: A Sketch of the Man and His Music», *Musical Quarterly* 52/2(1966), p. 156.

21. Jürg Stenzl, «Varèsiana», *Hamburger Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 4(1980), p. 162.

22. Barbara Zuber, *Gesetz und Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, Musikprint (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts, 1), Munich 1995, p. 327.

Exemple 6 :

Edgar Varèse,
Amériques,
chiffre 1

Exemple 7 :

Arnold
Schönberg,
*Fünf
Orchesterstücke*
op. 16, n° 4
("Peripetie"),
mes. 267-270

L'œuvre varésien commence avec *Amériques*. Dix-sept avant son achèvement, le 28 avril 1904, le compositeur, âgé alors de 21 ans, entendit pour la première fois le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy à un concert de la *Società dei Concerti* de Turin, dirigé par Camille Chevillard.²³ L'impression fut si foudroyante que, peu de temps après, Varèse s'enfuit à Paris pour commencer le même automne des études de composition à la *Schola Cantorum*.²⁴ Les ondulantes chromatiques des cordes au début d'*Amériques* (deux mesures avant le chiffre 4) dérivent directement du *Martyre de saint Sébastien* de Debussy (chiffre 29). Ce passage revient encore trois fois, en très large augmentation, et constitue donc un des piliers de la forme.²⁵ Il en va de même du champ autour du chiffre 9,²⁶ qui suit directement le chiffre 56 de *Pelléas et Mélisande*.

Alors que la citation variée d'un passage du *Don Quichotte* de Richard Strauss – l'autre grand modèle, dans l'ordre chronologique, et sans doute la raison principale du démembrage tout à fait insolite, en 1907, du compositeur

français à Berlin – a été éliminée de la seconde version d'*Amériques* sans être remplacée²⁷, les blocs d'accords de *Salomé* (chiffre 149) sont devenus les fondements d'un autre élément central de la forme, y compris dans la version révisée d'*Amériques*: exposés la première fois après le chiffre 11 et repris au chiffre 21, ces blocs, caractérisés par des crescendos-decrescendos extrêmes, forment la partie centrale du paroxysme final, à partir du chiffre 43.

Il appert que l'introduction d'*Amériques* est donc un kaléidoscope de références et de souvenirs de grands modèles. Le mot d'ordre y est l'hétérogénéité. La mélodie obstinée de flûte du début serait inconcevable sans l'expérience du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, tandis que la harpe et le basson évoquent inmanquablement le *Sacre du printemps*²⁸ de Stravinski, tout comme la fioriture de basson, quatre mesures avant le chiffre 4.²⁹ La liste de ces exemples de transmutation concrète pourrait être allongée. À part un hommage à Ravel,³⁰ toutes les allusions importantes renvoient à des partitions de Debussy, Richard Strauss,

23. David Sovani, *Giuseppe Deplanis and the Società dei Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Centro Studi Piemontesi (Il Griedelino, 6), Turin 1988, p. 197.

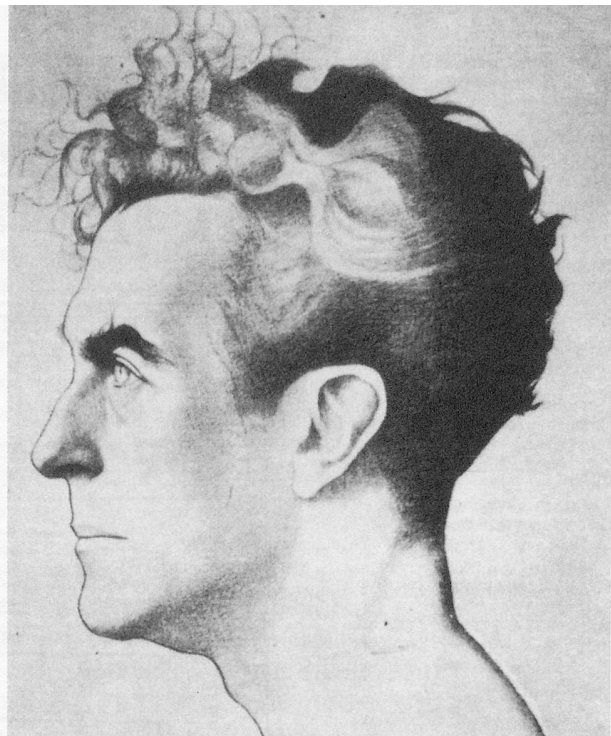
24. Louise Varèse, *Varèse. A Looking-Glass Diary*, Norton, New York 1972, p. 138.

25. Première version: chiffre 14; cinq mesures après chiffre 17; deux mesures après chiffre 48.

26. Réexposé après les chiffres 17 et 18.

27. Première version d'*Amériques*: 6 mesures après le chiffre 28; *Don Quichotte*, chiffre 50.

Joseph Stella :
Edgar Varèse,
1921
(Baltimore
Museum of Art)



Stravinski et Schönberg. Si le clin d'œil à Stravinski reste marginal, voire anecdotique, dans cette œuvre de «jeunesse», les références du début de l'ouvrage se concentrent sur Schönberg, dont on a trop peu relevé jusqu'ici le rôle de modèle pour Varèse.

Le chiffre 1 de la partition d'*Amériques* marque la première irruption (exemple 6) dans la monotonie de la mélodie de flûte, déjà exposée sept fois. Cette explosion abrupte, qui monte jusqu'au sol_6 , est l'adaptation minutieuse d'un fragment de «Peripetie», l'une des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg (mes. 267-270, cf. exemple 7). La mesure 270 de Schönberg reçoit le chiffre 1. Ce ne peut être un hasard si, dans *Amériques*, Varèse pourvoit la première musique nouvelle (après la mélodie introductive) du chiffre 1, rendant ainsi un hommage aussi évident que chiffré au maître de musique viennoise.

La comparaison des détails révèle de petits changements. Varèse comprime en cinq noires le fragment, qui en comptait onze, en réduisant la partie de cor à un motif de fanfare, dont la brièveté péremptoire contraste avec l'ample mélisme de la flûte alto. Alors que $ré_3$ reste l'axe de symétrie, le triton exposé de Schönberg, $ré_3-sol\ dièse_3$, est caché en quelque sorte dans le triton harmonique $la\ bémol_2-ré_3$, au profit de la quinte mélodique $ré_3-la_3$, qu'on peut également interpréter comme renversement du modèle ($ré_3-la_2$). Une autre note transposée, sol , accentue la disposition en quintes. On retrouve ce gai mélange des notes dans le passage de transition des trombones, où le si_1 initial de Schönberg passe en fin de séquence. Là aussi, un triton (fa_2-si_2) est adouci, cette fois par l'addition d'une «résolution» à la quinte pure si_2-mi_2 . À la troisième et à la quatrième étape, donc au chiffre 1 de Schönberg, Varèse renforce le mordant de la sonorité en doublant les premiers violons à la flûte, les seconds à la petite clarinette, et en supprimant la doublure (peu efficace) des trompettes par les altos. Dans le dernier fragment, enfin, le hautbois remplace la flûte, tandis que le piccolo passe à l'octave supérieure. Pour contrebalancer cette acidité du son, Varèse réduit la substance musicale: la figure chromatique descendante se limite à des tierces majeures parallèles. L'effet paroxystique de la figure finale est encore renforcé par le la_4 des hautbois; qui accentue la dissonance et élargit la partie supérieure de

l'accord final à un deuxième accord augmenté. Mais surtout, les deux dernières figures sont transposées d'un demi-ton vers le bas, tandis que ce qui précède reste à la hauteur originale. Il s'établit ainsi une relation d'octave plus générale: la première note grave du passage (sol_2 des cors) est désormais identique à la dernière (sol_6 des piccolos).

Cette interjection est encore réexposée à deux reprises (chiffre 6, et 3 mesures après le chiffre 19), ce qui en fait un élément constitutif de l'œuvre. Varèse démontre avoir étudié minutieusement la partition de Schönberg. Le passage polyphonique qui suit le chiffre 2 présente en effet de nouveau une citation transformée de Schönberg. Chose intéressante, les figures en trilles qui commencent à la cinquième mesure du chiffre 2, et qui proviennent en droite ligne de «Heimfahrt», barcarolle de *Pierrot lunaire* op. 21 (mes. 25), constituent ici la conclusion d'une unité formelle (exemples 8 et 9). Varèse évite l'homorhythmie de Schönberg en redessinant librement la partie de petite clarinette et en variant le rythme de la clarinette en si bémol. Le tempo est notablement plus rapide que celui du modèle, tandis que le fragment est étendu de trois à neuf noires. Varèse reste cependant proche du modèle quant au choix des hauteurs. Des écarts minimes confirment la méticulosité de la copie; ainsi, le $fa\ bémol_3$ de la flûte de Schönberg devient la note finale ($fa\ bémol_5$) de la petite clarinette, tout comme le sol_2 du piano apparaît dans la mesure finale de la clarinette en la de Varèse.

La descente précoce de la petite clarinette de Varèse vers une zone bémolisée indique que l'insertion de *Pierrot lunaire* dans cette section avait été prévue d'avance. Les hautbois et la clarinette en si bémol, qui jouent $do\ dièse_4-si_4$ et $mi\ bémol_4-ré_4$, tendent aussi d'emblée vers les ostinatos $si-do$ et $mi\ bémol-ré$. Si la texture polyphonique de ce passage a été conçue pour évoquer une conclusion, l'instrumentation solistique renvoie également à Schönberg. Dans la «Barcarolle» originale de ce dernier, la flûte oscille entre la tonalité de mi bémol majeur et, dans le grave, un accord de septième de dominante bâti sur $ré$, avec des retards. Tout comme chez Varèse, ces connotations tonales ont pour rôle de calmer le jeu et de préparer la conclusion. Mais chez Schönberg, les altérations de $sol\ bémol_2$ en sol_2 (piano) et de $ré_3$ en $ré\ bémol_3$ (clarinette) gommant le contexte tonal,

28. 2^e partie, «Action rituelle des ancêtres», après le chiffre 129.

29. 2^e partie, «Introduction», avant le chiffre 85.

30. La référence à *Mère l'Oye* (chiffre 5) se trouve également au début d'*Amériques*, au chiffre 3. Le passage ne sera pas repris plus loin. Mais en inscrivant pratiquement le nom de Ravel en épigraphe par les harmoniques, glissandos et trémolos des cordes du «Petit Poucet», Varèse se livre à rien moins qu'une confession personnelle.

Exemple 8 :

Edgar Varèse,
Amériques,
 mes. 3-7 après
 le chiffre 2

Handwritten musical score for Example 8, featuring woodwinds and brass instruments. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Es-Klar.** (E-flat Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- B-Klar. 1** (B-flat Clarinet 1): Melodic line with slurs and accents.
- Ob. 1** (Oboe 1): Melodic line with slurs and accents.
- Ob. 2** (Oboe 2): Melodic line with slurs and accents.
- Engl. Horn** (English Horn): Melodic line with slurs and accents.
- A-Klar.** (A Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- Horn 7** (Horn 7): Melodic line with slurs and accents.
- Ob. 3** (Oboe 3): Melodic line with slurs and accents.
- Fag. 2** (Bassoon 2): Melodic line with slurs and accents.
- Fag. 1** (Bassoon 1): Melodic line with slurs and accents.
- (Es-Kl.)** (E-flat Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- (B-Kl.)** (B-flat Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- (EH)** (English Horn): Melodic line with slurs and accents.
- (A-Kl.)** (A Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- (Fg. 2)** (Bassoon 2): Melodic line with slurs and accents.
- (Fg. 1)** (Bassoon 1): Melodic line with slurs and accents.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp* and *sf*.

Exemple 9 :

Arnold Schönberg,
«Pierrot lunaire»
 op. 21, Nr. 20
 («Heimfahrt»),
 mes. 25

Handwritten musical score for Example 9, featuring woodwinds and brass instruments. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line with slurs and accents.
- A-Kl** (A Clarinet): Melodic line with slurs and accents.
- Vl.** (Violin): Melodic line with slurs and accents.
- Vlc.** (Viola): Melodic line with slurs and accents.
- Klv.** (Cello): Melodic line with slurs and accents.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*.

tout comme les variantes de la figure de flûte. Face à ce parti pris en faveur d'une fluctuation constante, Varèse choisit la stabilité et la linéarité. Les notes des voix graves restent les mêmes, et les figures de clarinette sont amputées d'une d'entre elles au profit d'un *si bémol*₄ tenu. La tendance de Varèse à s'arrêter signifie qu'il se détourne de l'écriture structurelle; les hauteurs sont ramenées au rang de fonctions partielles d'un contexte formel. Les oscillations chromatiques de Schönberg sont supprimées à l'intérieur de l'ostinato et repoussées vers la fin. Il s'établit ainsi un déroulement en deux temps, le premier, linéaire et statique, débouchant (par modification des hauteurs) sur une sorte de cadence finale, *fa bémol*₅ (petite clarinette) et *sol*₂ (clarinette en la). En revanche, le rythme se voit doté d'une forme plus complexe. Les rythmes strictement métriques de Schönberg sont transformés en mouvements irréguliers, qui traduisent des processus musicaux internes comme la concentration, l'accumulation de tension et la détente (voir par exemple l'«effrètement» de la figure de clarinette en *si bémol*). Ces déroulements d'apparence improvisée, cette spontanéité artificielle des rythmes, constituent le moteur véritable de la forme.

Schönberg s'annonce à nouveau³¹ dans les deux mesures précédant le chiffre 6 d'*Amériques*, puis dans les quatre suivant le chiffre 7³² (les *Cinq pièces pour orchestre* se révèlent être une véritable caverne d'Ali-Baba pour le jeune Varèse). Le bloc d'une mesure du chiffre 4 est une autre allusion à cette même œuvre³³. Tous ces passages parallèles ont survécu sans dommage à la révision de l'œuvre; ils se trouvent au début d'*Amériques* et jouent un rôle important dans la suite de la pièce.

En 1921, Varèse produit avec *Amériques* une œuvre qui recourt si naturellement à l'écriture panchromatique ou «atonale» qu'on ne s'est jamais demandé jusqu'ici où il l'avait apprise. Le lied de jeunesse *Un grand sommeil noir* (1906) en est aussi éloigné que le poème symphonique *Bourgogne* (1907-1908) – du moins d'après ce que l'on en sait par les journaux. Il paraît dès lors évident que Varèse a dû se livrer à une étude approfondie de Schönberg dans les années 1910. On peut supposer que, pour ce compositeur largement autodidacte, ce travail s'est accompagné d'essais de composition, de transformation de partitions et d'exercices. Dans *Amériques*, dont le matériau de base remonte sans doute à cette époque, il ne s'agissait donc pas de faire preuve d'originalité sur le plan de l'invention. Invoquée traditionnellement pour légitimer une œuvre, la subjectivité se manifeste plutôt dans l'art d'intégrer une foule de fragments autonomes, dont le caractère ne saurait être plus hybride. L'intérêt de Varèse va à l'enchaînement et à la confrontation de ces éléments par de subtiles associations, anticipations, réminiscences et superpositions constructives, ainsi qu'à leur intégration dans le déroulement dynamique d'un puzzle formel tout à fait singulier. En exagérant très légèrement, on peut dire que, dans les premières parties de l'œuvre, aucune idée n'est de Varèse lui-même. Cette circonstance n'est cependant pas mise en relief; l'auditeur sent vaguement qu'on lui rappelle quelque chose, mais ce qu'il entend est du Varèse pur. Il n'y a pas citation littérale, et en aucun cas ironique. Un nouvel univers sonore logique surgit grâce à des variations subtiles et délibérées: «Il n'y a pas d'œuvres modernes ou anciennes, mais seulement celles qui vivent dans le présent»³⁴. Pour le compositeur, cela signifie aussi la présence de toutes les musiques, au sens subjectif. *Amériques* est le résumé des Europes qui l'ont marqué, la somme qui provoquera enfin la distanciation et qui transforme sa vision de l'Europe en une rétrospective. La «sincérité de l'intention» est aussi l'authenticité biographique. C'est à

partir de cette explosion monumentale et libératrice de vitalité musicale que Varèse procédera à la stylisation et à l'uniformisation de ses moyens d'expression. Mais les comparaisons de partitions faites à propos d'*Amériques* ont montré justement que l'attention aux «légères altérations» de la structure, la création de variantes subtiles, la réalisation de champs de tension précis au sein de miniatures musicales, sont une constante de son œuvre. Cette essence du style personnel de Varèse se dégagera au cours de son évolution par l'abandon de tout oripeau secondaire. En épigraphe au projet de Varèse, on pourrait inscrire l'exclamation de Debussy: «Cherchons à obtenir une musique plus nue!»³⁵

De plus en plus, le grand artiste solitaire se révèle avoir étudié de très près ses racines historiques; il est de ceux dont la musique se distingue par la logique subtile de constructions systématiques, et dont l'évolution du style manifeste un projet musical cohérent. Il ne s'agit évidemment pas de transformer ici Varèse en bon élève, à titre posthume, mais de montrer que la thèse (très académique) de la *tabula rasa* ne suffit pas. On cite volontiers sa célèbre exclamation (tirée d'une conférence californienne de 1939): «La base même du travail créatif est l'irrévérence!»³⁶ Mais Varèse explique ce qu'il voulait dire dans la suite, moins connue, du discours: «La base même du travail créatif est l'expérimentation, l'expérimentation hardie. Vous n'avez qu'à vous tourner vers le vénérable passé pour trouver la confirmation de ma thèse».

31. *Cinq pièces pour orchestre* op. 16, «Peripetie», mes. 265 s.

32. *Cinq pièces pour orchestre*, «Vorgefühle», mes. 73-77.

33. «Vergangenes», mesure 177.

34. Edgar Varèse, «Jérôm' s'en va-t-en guerre» (Flechtner, *op. cit.*, p. 66).

35. Claude Debussy, «Concerts Colonne — Société des concerts», *S.I.M.*, 1^{er} novembre 1913 (cité d'après Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1971, p. 247).

36. Edgar Varèse, «Freedom for Music» [conférence donnée à l'Université de la Californie du sud, Los Angeles, 1939], in Gilbert Chase (dir.), *The American Composer Speaks*, Louisiana State University Press 1966 (Flechtner, *op. cit.*, p. 218).