

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2008)  
**Heft:** 102

**Artikel:** Le son libéré : la contribution du registre à l'organisation musicale chez Edgard Varèse = Der befreite Ton : zur Bedeutung des Registers in der musikalischen Organisation bei Edgard Varèse  
**Autor:** Authier, Régis  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927391>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 10.12.2025

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

## Der befreite Ton – Zur Bedeutung des Registers in der musikalischen Organisation bei Edgard Varèse

Varèse wurde niemals müde, für die Befreiung des Tons aus überkommenen musikalischen Systemen zu kämpfen.

Unter den musikalischen Dimensionen, die von Varèse neu entdeckt wurden, gehört das Register, die reale Oktavlage von Tönen. Von *Intégrales*, über *Density 21,5* bis hin zu *Hyperprism* kommt dem Register elementare strukturbildende Bedeutung zu.

Déplorant très tôt la pauvreté des moyens sonores disponibles, Varèse n'a jamais cessé de militer en faveur d'une libération du son. En l'absence de nouveaux instruments ou en raison de leur imperfection, il s'est longtemps rabattu sur le champ instrumental existant, étant ainsi conduit à une sorte d'utopie. La recherche de nouveaux moyens d'expression conformes à son époque a néanmoins conduit Varèse à employer de manière significative certaines dimensions jusqu'alors inexploitées ou tenues pour secondaires, conférant à celles-ci une véritable pertinence sur le plan structurel. Il y a un intérêt certain à mettre en évidence ces propriétés. Leur action sous-tend en effet un faisceau de relations dont dépendent les différents niveaux de l'organisation musicale. L'originalité et la diversité de la plupart de ces critères sont évidentes : leur nature traduit fréquemment une manière globale d'appréhender le phénomène sonore, de même que leur importance ne pouvait être développée que dans un langage ne se focalisant plus en premier lieu sur la syntaxe des hauteurs. Il faut souligner le caractère essentiel de ce dernier point.

Une exploitation inédite du domaine des hauteurs traduit malgré tout une manière fondamentalement nouvelle de penser l'organisation musicale. Des valeurs générales liées à la variation de la masse (c'est-à-dire une modification du nombre de composants élémentaires ou/et leur déplacement), à l'évolution du registre ou de l'ambitus ne cèdent en rien à la structure intervallique<sup>1</sup>. Le registre est l'une de ces catégories liées à la hauteur et participant à l'élaboration de la structure sonore. Le registre d'un élément correspond à son positionnement suivant l'axe vertical des hauteurs et caractérise ainsi son degré d'acuité ou de gravité. Sous cet angle, l'examen du corpus permet d'observer un contrôle du matériau suivant des modalités étonnamment variées. Les exemples qui suivent sont fréquemment illustrés par des schémas traduisant la partition dans un espace où le temps figure en abscisses et les hauteurs en ordonnées.

### I. DÉTERMINATION D'UNE FIGURE

*Intégrales*, pour ensemble de vents et de percussions (1924-1925), est marqué par la répétition et le retour de figures clairement dessinées. S'agissant notamment de ce qui est réalisé par les instruments à vent, la part de ce qui échappe à la récurrence est en effet très faible. Il existe cependant un désaccord concernant l'évidence de ces retours. Certains n'y voient qu'une illusion étrangère à la réalité psychologique de l'œuvre et reprochent à ceux qui s'attachent à l'existence de ces figures de s'en tenir à une caractérisation de surface. Selon eux, une analyse poussée doit nécessairement se consacrer principalement à la mise en évidence de procédés harmoniques précis, seuls capables de rendre compte des

« principales stratégies compositionnelles mises en œuvre par Varèse<sup>2</sup> ». Orienter ses recherches vers d'autres qualités du matériau ne mènerait ainsi qu'à des résultats pléonastiques et superficiels<sup>3</sup>. Et si la nature, ainsi que le rôle de ces propriétés, était justement l'une des spécificités majeures du langage musical varésien ? Si un retournement complet des points de vue constituait un préalable indispensable à la compréhension de sa modernité ? Le mépris se fait jour dès lors que l'on se détourne d'une conception de l'organisation musicale prioritairement centrée sur un travail des hauteurs prenant pour base la note ou la fréquence. Je ne prétends pas ici épuiser cette question mais seulement insister sur l'importance qu'il y a à la situer au centre d'une véritable réflexion.

Revenons aux figures précédemment évoquées. Discuter leur nature, en évaluer les fonctions au sein du processus formel serait l'objet d'une étude à part entière qu'il est impossible d'entreprendre dans le cadre de cet article. En déduire une terminologie adaptée s'avèrerait également nécessaire. De même, la procédure selon laquelle ces figures auront été définies ne sera pas explicitée, faute de place. Je postulerai simplement qu'un faisceau de critères se révèle insuffisant et que le contexte doit être pris en compte en vue d'intégrer certains comportements irréguliers ou isolés.

Le registre participe ainsi à la caractérisation de certaines figures au cours d'*Intégrales*. B correspond à ce qui est joué pour la première fois à partir de la mesure 5 par les trois trombones, la clarinette en si bémol et les deux piccolos (exemple 1). La conjonction des traits *épais* et *composés* définit généralement cet élément qui se divise en deux blocs clairement distincts par le registre : B1 est grave tandis que B2 est aigu<sup>4</sup>. Le registre est pourvu dans ce cas d'une valeur distinctive, tandis qu'ailleurs il contribue seulement à différencier plusieurs variantes d'une même figure<sup>5</sup> : ainsi A, tel que cet élément est entendu aux mesures 1 à 24, puis 32 à 52. A est la figure jouée pour la première fois à découvert par la clarinette en mi bémol dès la première mesure de l'œuvre. On retiendra par conséquent qu'un même critère n'agit pas forcément de manière uniforme.

B est abondamment varié tout au long d'*Intégrales*, notamment sous l'angle du profil de masse. Cet aspect caractérise d'ailleurs une autre figure que font entendre pour la première fois les deux trompettes et le trombone ténor entre les mesures 105 et 119. Il est remarquable que le profil de masse contribue à déterminer cet élément tandis que ce même critère n'est pourvu d'aucune valeur distinctive s'agissant de B. Ce fait tient à la dominance du caractère composé — lié dans ce cas au registre — qui neutralise la valeur distinctive du profil de masse. Les différents critères agissent donc ici de manière ordonnée.

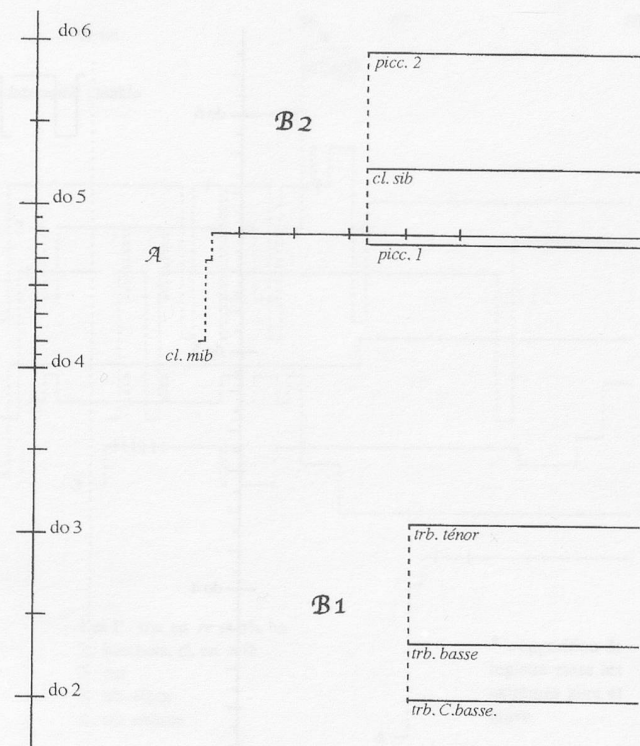
1. Faut-il se convaincre du fait que ceux qui privilégient la recherche de principes harmoniques, pensant ainsi prioritairement en termes de notes, d'intervalles ou de fréquences, se trompent ? Cet aspect du langage serait-il seulement secondaire ? Jusqu'à présent, il est vrai que de telles recherches n'ont servi qu'à mettre en évidence une mosaïque de procédés dont la validité reste locale. Mais l'absence de systématisme domine d'autres pans de l'univers varésien...

2. Philippe Lalitte, « Son organisé et spéculation sur les distances chez Varèse » in *Le timbre musical : composition, interprétation, perception et réception*, *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM)*, vol. 9, n°1-2, 2007, p.125.

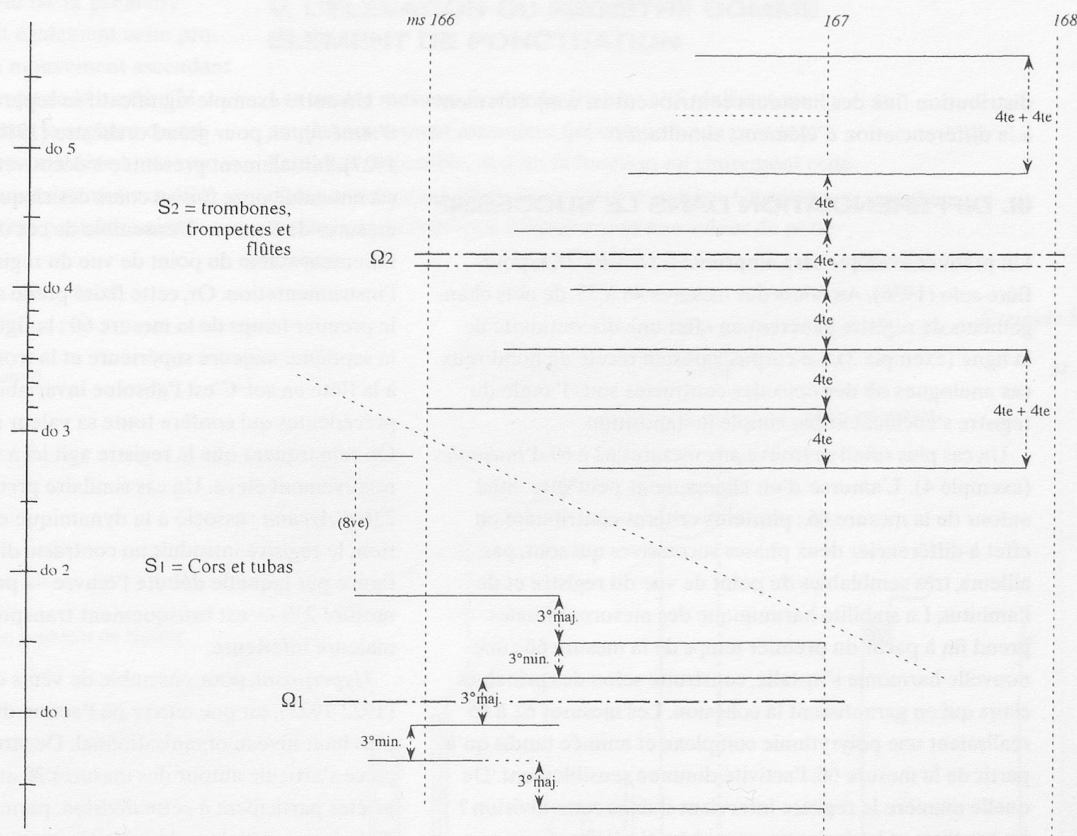
3. « Les critères de linéarité, verticalité, articulation sont beaucoup trop généraux pour prétendre rendre compte des transformations du matériau dans le déroulement de l'œuvre [...]. La caractérisation de surface, l'absence d'une réelle prise en compte de l'harmonie [...] limite la portée de l'analyse ». Ibid.

4. La plupart des analystes considèrent ceux-ci comme deux éléments différents : B1 et B2 apparaissent toutefois associés l'un à l'autre de manière quasi permanente, notamment aux mesures 80 à 92, 101 à 105, 135 à 143, 168 à 173 ou encore 175 à 182, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus explicites.

5. Nous le verrons plus loin : une telle différenciation peut être néanmoins dotée d'une pertinence à un niveau supérieur de la structure musicale.



Exemple 1



Exemple 2

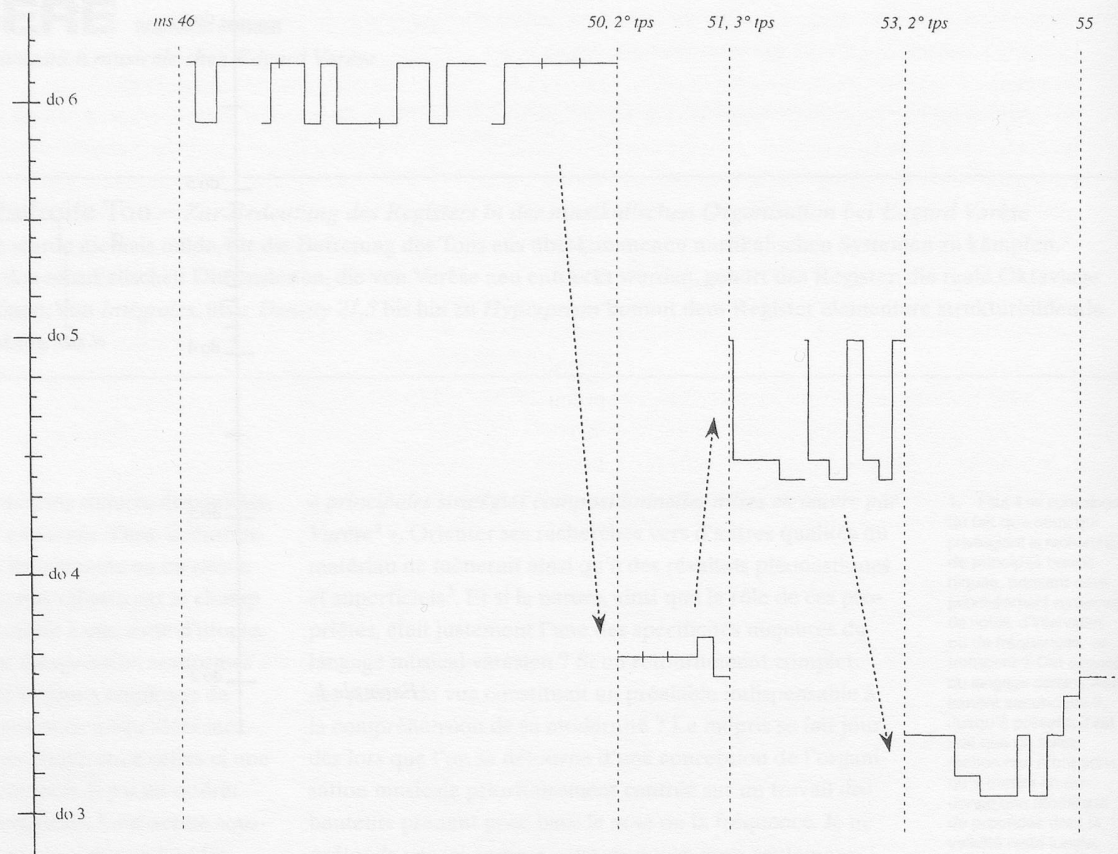
## II. DIFFÉRENCIATION DANS LA SIMULTANÉITÉ

L'exemple suivant est extrait de *Déserts*, pour orchestre et bande magnétique (1950-1954). Nous considérerons le champ sonore qui se forme progressivement à partir du quatrième temps de la mesure 135 et se prolonge jusqu'au dernier de la mesure 167. Deux plans sont superposés, qui correspondent à des registres différents : l'un est réalisé par les cors et les tubas, tandis que l'autre est confié aux

trombones, aux trompettes et aux flûtes (exemple 2). Il n'est pas inutile d'observer que la structure harmonique corrobore cette distinction. La zone grave, régie par des tierces, est organisée autour d'un axe simple, de courte durée. Le si bémol initialement joué par les cors prépare le son suivant qui sonne à l'octave inférieure. Dominé par l'intervalle de quarte, le bloc supérieur est également régi par une symétrie dont l'axe est double. Celle-ci est toutefois incomplète : il manque en effet un son vers l'aigu qui est indiqué en pointillé sur le schéma. Le registre et la



Exemple 3



distribution fine des hauteurs contribuent ici conjointement à la différenciation d'éléments simultanés.

### III. DIFFÉRENCIATION DANS LE SUCCESSIF

Un premier exemple sera emprunté à *Density 21,5*, pour flûte solo (1936). Au cours des mesures 46 à 55, de nets changements de registre génèrent en effet une discontinuité de la ligne (exemple 3). Le corpus varésien recèle de nombreux cas analogues où des épisodes contrastés sous l'angle du registre s'enchaînent par simple juxtaposition.

Un cas plus subtil se trouve aux mesures 62 à 69 d'*Intégrales* (exemple 4). L'amorce d'un changement peut être situé autour de la mesure 66 : plusieurs critères contribuent en effet à différencier deux phases successives qui sont, par ailleurs, très semblables du point de vue du registre et de l'ambitus. La stabilité harmonique des mesures initiales prend fin à partir du premier temps de la mesure 66 : une nouvelle harmonie s'installe, construite selon des principes clairs qui en garantissent la cohésion. Les mesures 62 à 65 réalisaient une polyrythmie complexe et animée tandis qu'à partir de la mesure 66, l'activité diminue sensiblement. De quelle manière le registre intervient-il dans cette division ? Le hautbois et la clarinette en mi bémol réalisent au cours de la mesure 66 un profil dynamique très caractéristique, fréquemment attaché à une valeur de ponctuation. Ce profil s'accompagne d'une élévation soudaine du registre qui atteint ici son point culminant. Or, sur le premier temps de la mesure suivante, le trombone contre basse touche le son le plus grave des mesures 62 à 69 : ces deux extrêmes étant entendus de manière consécutive, il se produit ainsi une franche opposition de registre qui agit comme un signal concernant l'articulation de cette période. L'action du registre est d'autant mieux perceptible que les deux mouvements observés sont les seuls dépassements d'un ambitus globalement stable et moyen.

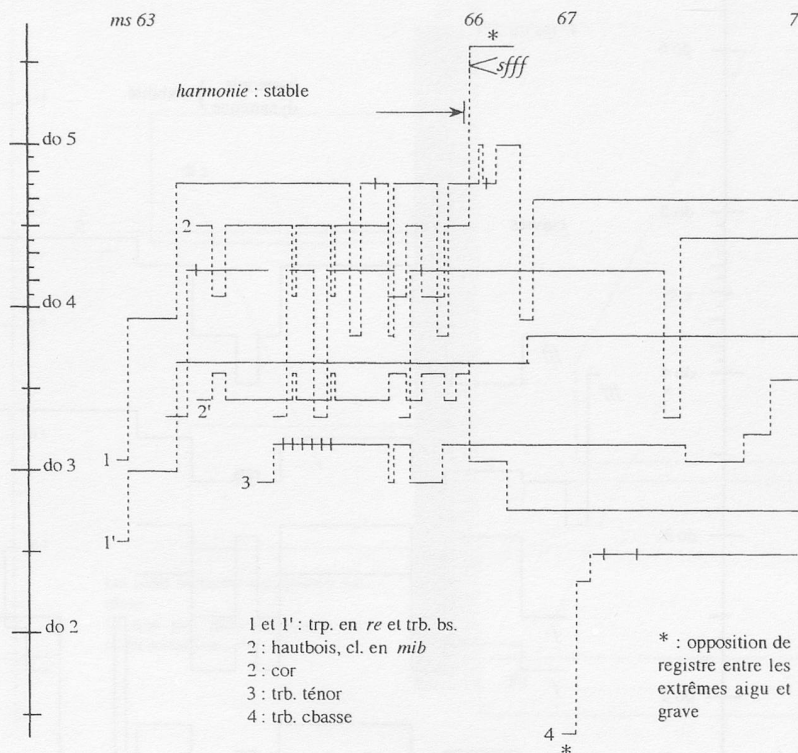
Un autre exemple significatif se repère à la mesure 60 d'*Amériques*, pour grand orchestre (1918-1922, révisé en 1927). Initialement présentée à découvert, une même figure est entendue onze fois au cours des cinquante-neuf premières mesures de l'œuvre. L'ensemble de ces occurrences est parfaitement stable du point de vue du registre ainsi que de l'instrumentation. Or, cette fixité prend subitement fin sur le premier temps de la mesure 60 : la figure est transposée à la septième majeure supérieure et la trompette se substitue à la flûte en sol. C'est l'absolue invariabilité des mesures précédentes qui confère toute sa valeur à un tel changement. On remarquera que le registre agit ici à un niveau structurel relativement élevé. Un cas similaire prend place à la mesure 226 d'*Arcana* : associé à la dynamique et à l'instrumentation, le registre introduit un contraste distinctif puisque la figure par laquelle débute l'œuvre — présente depuis la mesure 219 — est brusquement transposée à la septième majeure inférieure.

*Hyperprism*, pour ensemble de vents et de percussions (1922-1923), est une œuvre où l'action du registre se situe au plus haut niveau organisationnel. De structure tripartite, la pièce s'articule autour des mesures 30 et 59 : plusieurs propriétés participent à cette division, parmi lesquelles le retour de la figure initiale — la note-pivot articulée par les trombones et les cors. L'exploitation de l'effectif instrumental est également significative à cette échelle de l'organisation musicale. Les deux crécelles, le tambour à corde, les grelots et la sirène sont totalement absents entre les mesures 30 et 58. Leur retour quasi synchrone à la mesure 59 souligne fortement leur absence précédente, d'autant qu'ils exécutent alors des éléments délaissés depuis la mesure 30. Une autre manière concerne les rapports entretenus par les vents et la percussion. La partie centrale montre une dépendance très forte entre ces deux sous-ensembles de l'effectif : soit qu'ils se renforcent, soit qu'ils s'excluent. À l'inverse, le reste de l'œuvre révèle une relative liberté quant à ces rapports.

De manière remarquable, l'évolution du registre corrobore l'ensemble des points de vue précédents : la pertinence de ce critère est telle qu'il contribue ainsi à déterminer la forme générale de l'œuvre. On observe en effet le retour d'un même dessin d'élévation du registre, le contraste maximal jouant un rôle de démarcation entre deux parties consécutives.

#### IV. L'ÉLEVATION DU REGISTRE COMME MOUVEMENT CARACTÉRISTIQUE

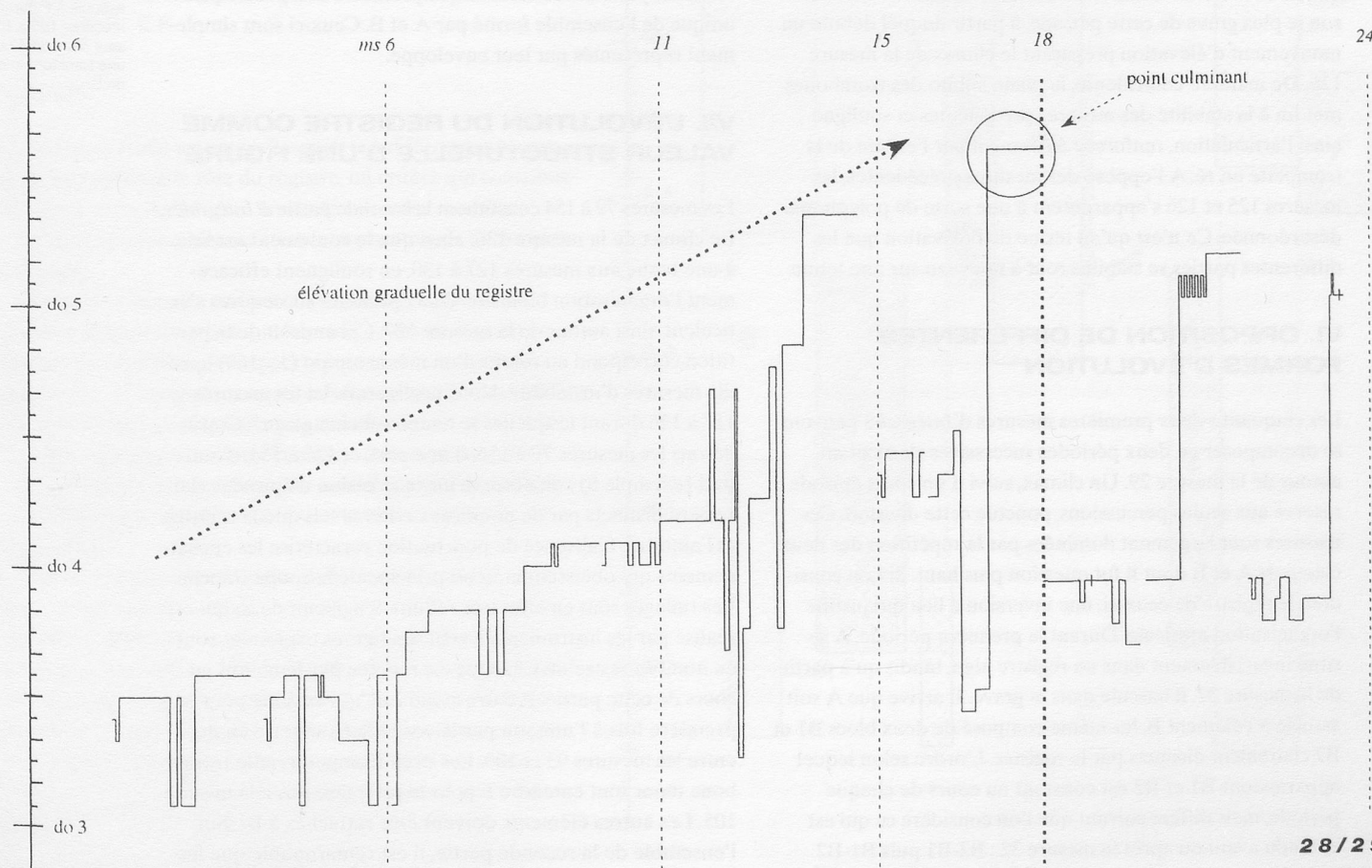
La phrase, chez Varèse, semble fréquemment soumise à une force inverse à celle de la pesanteur. Les 23 premières mesures de *Density 21,5* illustrent idéalement ce tropisme (exemple 5). De manière comparable à ce qui fut observé au cours d'*Hyperprism*, le registre s'élève graduellement tout au long des mesures 1 à 17 : le sol de la mesure 17 correspond à un accomplissement. Déjà, le premier temps de la mesure 15 coïncidait avec une reprise de l'élévation à partir d'un point bas, le mi aigu des mesures 13 et 14 faisant figure d'un premier sommet — une sorte de palier — avant la mesure 17. En outre, il est significatif que Varèse fasse entendre à nouveau — sur le premier temps de la mesure 15 — le chromatisme retourné par lequel l'œuvre a débuté. Cette figure apparaît ici transposée pour la première fois, à la septième majeure. Un silence souligne ce retour, tandis que les mesures 15 à 17 ponctuent l'ensemble de la première période. Les mesures 18 à 23 montrent également cette propension à l'élévation puisqu'un même mouvement ascendant est reproduit à partir du quatrième temps de la mesure 21. Durant les vingt-trois premières mesures, le registre contribue ainsi à l'organisation musicale d'une manière autre que celle qui fut observée plus haut, s'agissant des mesures 46 à 55 : au sein d'une même œuvre, un critère peut faire ainsi l'objet d'exploitations variées.



Exemple 4

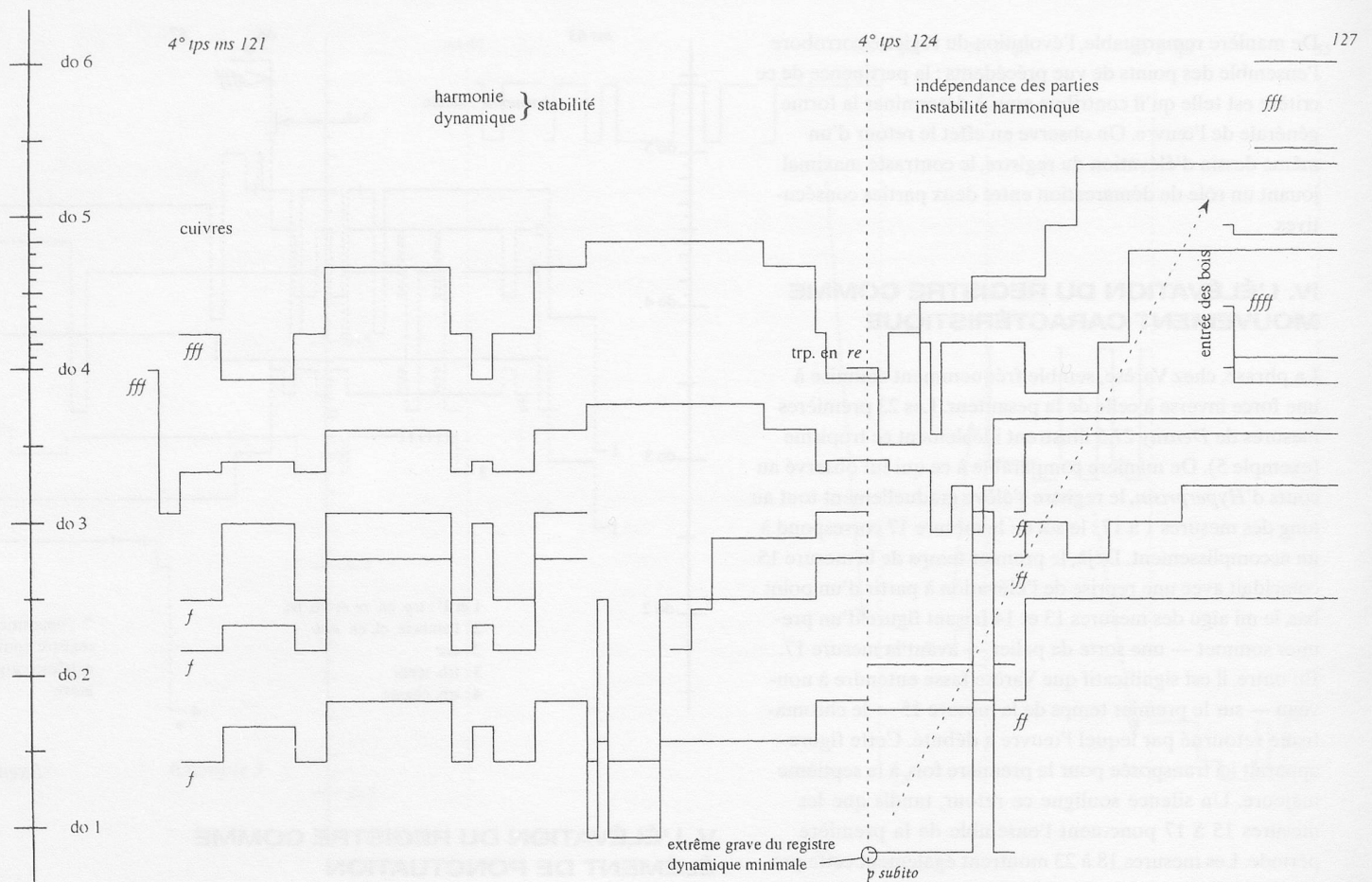
#### V. L'ÉLEVATION DU REGISTRE COMME ÉLÉMENT DE PONCTUATION

Les quatre mesures finales de *Density 21,5* réalisent un ample mouvement ascendant qui couvre à peu près tout l'ambitus disponible, et dont la fonction est clairement celle d'une conclusion à l'échelle de l'œuvre entière. Ce geste ascensionnel revêt ainsi fréquemment une valeur de ponctuation.



Exemple 5





Exemple 6

Un autre cas intéressant se trouve aux mesures 121 à 126 d'*Intégrales* (exemple 6). A partir du quatrième temps de la mesure 121, la plupart des cuivres commencent une figure dominée par le principe de l'homorythmie. Sur le quatrième temps de la mesure 124, le trombone contrebasse touche le son le plus grave de cette période, à partir duquel débute un mouvement d'élévation préparant le climax de la mesure 126. De manière coïncidente, le piano subito des trombones met fin à la stabilité des mesures précédentes et souligne ainsi l'articulation, renforcée également par l'entrée de la trompette en ré. A l'opposé des mesures précédentes, les mesures 125 et 126 s'apparentent à une sorte de polyphonie désordonnée. Ce n'est qu'au terme de l'élévation que les différentes parties se stabiliseront à nouveau sur une tenue.

## VI. OPPOSITION DE DIFFÉRENTES FORMES D'ÉVOLUTION

Les cinquante-deux premières mesures d'*Intégrales* peuvent se décomposer en deux périodes successives s'articulant autour de la mesure 29. Un climax, suivi d'un court épisode réservé aux seules percussions, ponctue cette division. Ces mesures sont largement dominées par la répétition des deux éléments A et B dont il fut question plus haut. Si l'on considère le registre de ceux-ci, une inversion a lieu qui justifie l'organisation musicale. Durant la première période, A se situe invariablement dans un registre aigu, tandis qu'à partir de la mesure 32, il bascule dans le grave. Il arrive que A soit associé à l'élément B, lui-même composé de deux blocs B1 et B2 clairement distincts par le registre. L'ordre selon lequel apparaissent B1 et B2 est constant au cours de chaque période, mais diffère suivant que l'on considère ce qui est entendu avant ou après la mesure 32 : B2-B1 puis B1-B2.

Il en résulte deux mouvements opposés sous l'angle du registre. Au cours des cinquante-deux premières mesures, Varèse opère ainsi une double rotation que met en évidence l'exemple 7. Par souci de clarté, ce schéma est considérablement simplifié et ramène chaque période à une occurrence unique de l'ensemble formé par A et B. Ceux-ci sont simplement représentés par leur enveloppe.

## VII. L'ÉVOLUTION DU REGISTRE COMME VALEUR STRUCTURELLE D'UNE FIGURE

Les mesures 79 à 154 constituent la seconde partie d'*Intégrales*. Le climax de la mesure 126, ainsi que le roulement associé à une tenue aux mesures 127 à 130, en soulignent efficacement l'organisation bipartite. Deux périodes successives s'articulent ainsi autour de la mesure 127. Cet endroit de la partition correspond au retour d'un même tempo ( $\text{♩} = 160$ ) après dix mesures d'instabilité. Nous négligerons ici les mesures 117 à 126 durant lesquelles le tempo est changeant<sup>6</sup>. Considérons les mesures 79 à 116, d'une part, et 127 à 154, d'autre part (exemple 8) : on observe une succession d'épisodes clairement distincts par de nombreux critères tels que le registre et l'ambitus. L'absence de ponctuation caractérise les enchaînements qui obéissent ainsi au principe de la coupe franche. Les tuilages sont en effet très réduits. S'agissant de ce qui est réalisé par les instruments à vent, les figures exploitées sont en nombre restreint. Chacune est répétée plusieurs fois au cours de cette partie. E correspond à ce qui est joué pour la première fois à l'unisson par le cor et la trompette en do entre les mesures 93 et 100. Les deux trompettes et le trombone ténor font entendre F pour la première fois à la mesure 105. Les autres éléments doivent être rattachés à B<sup>7</sup>. Sur l'ensemble de la seconde partie, il est remarquable que les

6. Cet épisode est pourvu d'une fonction conclusive. Il est repris à l'extrême fin de l'œuvre.

7. Le bloc qui est associé à F durant les mesures 105 à 116 sera considéré comme une transformation de B.

