

De Varèse à la libération du son

Très tôt, Varèse exprime son désir d'une musique qui ne se soumettrait plus aux contraintes des instruments existants. Il passera sa vie en croisade à la recherche de nouveaux moyens pour réaliser la musique qu'il conçoit. Déjà en 1917, dans un texte paru dans la revue *391*, Varèse confesse : « je rêve les instruments obéissants à la pensée – et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux exigences qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur » (Varèse, 1983 : 24). L'apparent ésotérisme de ce « rêve » s'ancre toutefois dans un désir concret de découverte qui sera le credo de son parcours. Ainsi, écrit-il en 1916 :

« Il faut que notre alphabet musical s'enrichisse. Nous avons aussi terriblement besoin de nouveaux instruments. Les futuristes (Marinetti et ses bruitistes) ont commis à cet égard une grosse erreur. Les nouveaux instruments ne doivent être, après tout, que des moyens temporaires d'expression. Les musiciens doivent aborder cette question avec le plus grand sérieux, aidés par des ingénieurs spécialisés. J'ai toujours senti dans mon œuvre personnelle, le besoin de nouveaux moyens d'expression. Je refuse de ne me soumettre qu'à des sons déjà entendus. Ce que je recherche, ce sont de nouveaux moyens techniques qui puissent se prêter à n'importe quelle expression de la pensée et la soutenir » (*Ibid.* : 23).

Ces phrases résument en quelques sortes ce que seront les grandes lignes du travail de Varèse. Elles expriment un sentiment de transition vers une nouvelle musique qui ne se soumettra pas aux règles du passé. Elles soulignent l'importance capitale d'explorer et de développer de nouveaux instruments qui permettront d'achever cette transition. Elles affirment le statut de la musique comme art-science, dont la croissance dépend de découvertes nées d'explorations techniques en laboratoire. Enfin, elles laissent entrevoir une nouvelle approche de la composition. Surtout, elles prennent à rebours la question que se pose chaque créateur. Varèse ne se demande pas ce qu'il peut faire avec ce qui lui est offert, mais plutôt comment il peut se donner les moyens de faire ce qu'il entend.

Nouvelle époque, nouvelle musique

Si les idées et les œuvres de Varèse sont reçues d'emblée avec une certaine résistance, c'est qu'elles présentent à la musique un visage radicalement autre. Ayant d'abord fait des études en science pour le préparer à l'école polytechnique de Zurich, Varèse est bien plus allumé par la physique et l'astronomie que par la littérature. Comme le décrit son biographe Marc Bredel, « il trouve sa poésie dans l'espace, le temps, la matière, il regarde la nature en physicien, non pas en paysagiste » (Bredel, 1984 : 40). C'est ainsi que se définit son rapport à la musique. Il y découvre des sons qui se meuvent dans l'espace et dans le temps, il entrevoit une matière tangible et modelable ; « pour lui, le son a remplacé la note » (*Ibid.*). Même si cette conception peut sembler radicale et révolutionnaire, il ne faut pas oublier qu'elle est bien proche de celle de Pythagore, d'Aristoxène de Tarente ou des théoriciens médiévaux qui plaçaient la musique parmi les mathématiques, la géométrie et l'astronomie. C'est donc dans l'environnement sonore foisonnant du début du XXe siècle que, comme ses contemporains futuristes, Varèse trouve un nouveau sens à la musique. (*Ibid.*) Ce qu'il cherche « ce sont de nouveaux moyens techniques qui puissent se prêter à n'importe quelle expression de la pensée et la soutenir » (Varèse, 1983 : 23).

Dans une perspective historique, le début du XXe siècle se présente à Varèse comme un point tournant où les préconceptions laissées par l'héritage théorique musical, presque dogmatique, du 18^e et 19^e siècles, n'ont plus besoin d'être traitées comme des principes fondamentaux immuables. En essence, pour lui « l'histoire musicale de ces époques a été faite et est terminée. Ceci ne doit plus nous préoccuper, et seul doit compter ce qui peut nous servir » (*Ibid.* : 25). Ses principaux reproches sont à l'égard des principes qui façonnent avec rigidité l'allure que peut avoir la musique : la division de l'octave en douze demi-tons égaux et la notation qui en découle. Ces systèmes limitent – voire, rendent impossible – l'expression musicale telle qu'il la conçoit. D'autant plus que, comme il le rappelle, « il ne faut pas oublier que la division de l'octave en douze demi-tons est purement arbitraire. Il n'y a aucune raison de continuer à tolérer cette restriction » (*Ibid.* : 39). En s'émancipant d'une telle division des hauteurs, la composition musicale s'ouvre sur un degré infini de possibilités de successions et d'agencements tonals, mais elle perd du même coup sa capacité de les circonscrire. Ainsi, ajoute-t-il du même souffle, « nous attendons

toujours une nouvelle notation – un nouveau Guido d'Arezzo¹ – pour que la musique puisse franchir une étape » (*Ibid.*). Ce faisant, Varèse affirme à la fois la nécessité de baliser autrement le matériau sonore qui appartient à la musique et l'importance d'établir un système graphique qui pourra refléter cette nouvelle façon d'appréhender le son.

En s'attaquant au système tempéré, Varèse s'en prend surtout à son aspect limitatif. Il n'est pas tant fautif, qu'il n'est « insuffisant pour exprimer musicalement [ses] émotions ou [ses] conceptions » (*Ibid.* : 59). Le système tempéré contraint par ses règles arbitraires et va à l'encontre du besoin de forger de nouveaux modes d'expression. L'exploration technique des moyens acoustiques en laboratoire permet d'entrevoir des possibilités infinies qui entraînent, à leur tour, un système plus souple et moins contraignant. Varèse précise que « les deux systèmes peuvent d'ailleurs cohabiter, avec cette différence que tout système nouveau non tempéré peut, par son élasticité, s'adapter aux exigences du premier » (*Ibid.*). Les douze demi-tons ne peuvent donc plus trôner comme les seules unités de la composition musicale. Ils doivent désormais faire partie d'un tout bien plus grand et complexe, celui du « son ». Chaque hauteur, chaque timbre et chacune de leurs combinaisons a potentiellement une valeur musicale. La musique est « quelque chose qui doit provenir du son » (*Ibid.* : 93).

Nouvelle musique, nouvel instrument

Évidemment, de telles aspirations nécessitent des nouveaux moyens. Tous les instruments à la disposition de Varèse étant conçus pour mettre en son une musique de tempérance égale, il doit imaginer de nouvelles techniques lui permettant de mettre en son ses idées. Il dit à cet égard, « notre alphabet est pauvre et illogique. La musique qui doit vivre et vibrer a besoin de nouveaux moyens d'expression et la science seule peut lui infuser une sève adolescente » (*Ibid.* : 24). En effet, la recherche scientifique est le moyen par lequel il croit pouvoir parvenir à ses fins. Cette intuition le guidera à travers ce projet. Or, déjà en 1922, Varèse affirme : « ce que nous voulons, c'est un instrument qui nous donnerait un son continu à n'importe quelle hauteur. Le compositeur et

¹ Guido d'Arezzo (991-1033), théoricien de musique du Moyen Âge. Dans ses traités *Micrologus*, il développe à la fois un système de notation précis reposant (comme la portée contemporaine) sur un système de lignes et d'espaces représentant des hauteurs définies par des lettres (clefs) ainsi qu'une technique de solfège basée sur les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*. (Sadie, 1991 : 311)

l'électricien devraient peut-être travailler ensemble pour le concevoir » (*Ibid.* : 29). Le problème selon Varèse n'est pas l'absence totale de moyens techniques permettant un tel avancement. En fait, c'est plutôt la musique qui peine à s'appropriier les moyens existants. Ce qui nuit au travail d'élaboration de nouveaux instruments musicaux, c'est le manque de moyens d'appropriation des techniques existantes dans d'autres domaines. Or, remarque-t-il en 1934, « toutes les voies nouvelles nous sont offertes par les possibilités actuelles : perfectionnements électriques, ondes, etc. » (*Ibid.* : 58). En travaillant à l'appariement des moyens physiques, mécaniques ou électriques à sa vision d'une nouvelle musique, Varèse renouvellera complètement la façon de concevoir la musique.

Les caractéristiques spécifiques que Varèse recherche pour son nouvel instrument sont surtout de l'ordre des hauteurs, du timbre et de l'intensité. L'engin doit permettre l'emploi de tous les sons et doit collaborer à la création de nouveaux timbres. En effet, « avec le système mécanique, tout espoir est permis tant au point de vue du timbre que celui de l'intensité » (*Ibid.* : 60). En 1933, dans une proposition de recherche au Guggenheim, Varèse présente une exploration scientifique du dynaphone, un instrument de musique à oscillations électriques inventé par l'ingénieur électrique français René Bertrand. Ses objectifs sont les suivants : 1) obtenir des sons fondamentaux purs, 2) obtenir des timbres qui engendrent des sons nouveaux en changeant ces sons fondamentaux d'une série d'harmonique, 3) expérimenter avec la combinaison des résultats des dynaphones pour obtenir un seul instrument combiné et 4) étendre le registre de l'instrument. (*Ibid.* : 68-9) Ces objectifs concernent particulièrement le dynaphone, mais ils reflètent tout de même les besoins auxquels Varèse souhaite répondre dans sa recherche d'un nouvel instrument, besoins presque identiques à ceux formulés par le Russolo de *L'Art des bruits*.

Comme Russolo, Varèse cherche également des sons originaux, non mimétiques ; « [...] ces moyens ne doivent pas conduire à une spéculation de reproductions des sons existants mais au contraire permettre d'apporter de nouvelles réalisations suivant de nouvelles conceptions » (*Ibid.* : 58). Il ajoute, « j'ai besoin d'un moyen d'expression entièrement nouveau : une machine à produire des sons (non pas à reproduire des sons) » (*Ibid.* : 106-7). Cette machine, fruit d'une musique vue comme art-science, permettra la libération totale du son. De manière qualitative, elle permettra la libération du système tempéré arbitraire et paralysant. Elle donnera la possibilité d'obtenir un nombre

infini de cycles ou de subdivisions des octaves, permettra l'expansion du registre vers l'aigu et le grave, permettra d'expérimenter avec des nouvelles combinaisons sub-harmoniques et d'obtenir n'importe quelle différenciation de timbre ou de combinaison sonore. Dans le rapport du son à l'espace, elle donnera de nouvelles possibilités dynamiques qui dépassent largement celles de l'orchestre et permettra de redistribuer la projection sonore en divers points dans l'espace (lorsque la composition l'oblige). Enfin, dans le rapport du son au temps, elle permettra la subdivision et le croisement rythmique d'unités temporelles humainement inatteignables. (Varèse, 1996 : 49).

Composition

La quête d'un nouvel instrument, et les possibilités qui en découlent, problématise le statut définitionnel de la musique. Pour éviter les querelles sémantiques, qu'il juge futiles, Varèse préférera parler de son art comme un travail d'organisation sonore. En 1945, il écrit :

« Comme le terme de « musique » me paraît avoir perdu de plus en plus de sa signification, je préférerais employer l'expression de « son organisé » et éviter la question monotone : « Mais qu'est-ce de la musique ? » « Son organisé » semble mieux souligner le double aspect de la musique, à la fois art et science, alors que les récentes découvertes de laboratoire nous permettent d'espérer une libération inconditionnelle de la musique, en même temps que la possibilité pour ma musique de s'exprimer et de satisfaire ses exigences » (Varèse, 1983 : 56).

Ainsi, lorsque Varèse parle de son travail de composition, il le décrit plus en fonction de principes organisationnels qu'en termes plus conventionnels de composition.

Le premier principe d'organisation à surgir des écrits de Varèse consiste à regrouper le son, soit en plans harmoniques ou en plans d'intensité. Il peut ensuite déboucher sur des relations de simultanéité ou de successivité entre ces groupes, favorisant « l'idée d'une opposition de plans harmonique entre eux, et de volumes sonores entre eux également » (*Ibid.* : 29). Cela dit, « les nouveaux compositeurs n'ont pas abandonné la mélodie. [...] Une ligne mélodique particulière sous-tend toute leur oeuvre, mais cette ligne mélodique est, dans notre cas, souvent verticale et non horizontale » (*Ibid.* : 31). Les notes ne

disparaissent pas du travail de Varèse, mais elles prennent une importance secondaire, n'étant plus que des sons parmi d'autres. En effet, en maintenant l'importance hiérarchique des sons tonals, on finirait par véhiculer une impression de tonalité, qu'elle soit voulue ou non. De la même façon, la polytonalité n'est rien de plus qu'une application aléatoire et simultanée d'éléments disparates, soit simplement absurdes, soit transposés pour masquer le manque de contenu. Même le système de Schoenberg est tonal selon Varèse : « ce « système » atonal n'existe vraiment pas ; c'est une conception fautive, car on sent une tonalité, qu'on nie sa présence ou non » (*Ibid.* : 83). Essentiellement, l'idée qu'il véhicule est : peu importe la façon dont on dispose les briques, en ne travaillant qu'avec des briques, on ne fait que de la maçonnerie. La composition doit impliquer un travail sur tous les matériaux à la disposition du compositeur.

De ce fait, le choix des sons qui déterminent la qualité acoustique de l'œuvre fait partie intégrante de sa composition ; « la composition elle-même doit être aussi de l'orchestration ; vous ne pouvez pas écrire une œuvre musicale et dire que vous allez l'orchestrer par la suite ; les deux procédés doivent être accomplis d'un seul coup, car l'orchestration doit répondre aux besoins d'un contenu musical de l'œuvre » (*Ibid.* : 84). Les propriétés acoustiques des sons peuvent influencer directement l'aspect de l'œuvre, que ce soit dans l'orchestration au sens plus conventionnel – c'est dire dans l'attribution des différentes voix de la pièce à différents instruments ou groupes d'instruments – ou encore dans l'utilisation de sons non-instrumentaux (percussions, sirènes, bruits électroniques, etc.). Varèse explique ainsi l'utilisation de sirènes dans la pièce *Amériques* :

« [...] quant aux sons inhabituels que j'utilise dans toute la pièce, ils me permettent d'éviter la monotonie. J'emploie ces instruments (deux sirènes) à une hauteur définie et fixe pour faire un contraste de sonorités pures. Il est étonnant de voir à quel point le son pur, sans harmonique, donne une autre dimension à la qualité des notes musicales qui l'entourent. Vraiment, l'emploi de sons purs en musique agit sur les harmoniques comme le fait le prisme de cristal sur la lumière pure. Cette utilisation les irradie en mille vibrations variées et inattendues » (*Ibid.* : 44).

L'interaction physique entre les sons et la façon dont ils s'influencent sculptent l'allure générale de la pièce. L'impact qu'a la pièce n'est pas connoté, mais viscéral ; le son agit pour le son. Dans une telle optique, toute opposition entre son et bruit est futile et, pour Varèse, « lorsque l'on dit bruit (pour l'opposer à son musical) il s'agit d'un refus d'ordre psychologique : le refus de tout ce qui détourne du ronronnement, du « plaire », du « bercer ». C'est un refus qui exprime une préférence » (*Ibid.* : 97). Aussi, s'il n'y a plus de divisions entre catégories de sons, ceux-ci deviennent un tout, une masse « avec des possibilités de subdivisions par rapport à cette masse : celle-ci se divisant en d'autres masses, en d'autres volumes, en d'autres plans [...] (*Ibid.* : 60).

Dès lors, pour parler de composition, il faut parler des différents moyens pouvant être mis en œuvre pour organiser les masses sonores. Pour Varèse, « trois principes sont à la base de toute composition : l'inertie, la force et le rythme, avec toutes les contradictions que ceux-ci renferment » (*Ibid.* : 89). En effet, ils régissent les quatre phases que décline Varèse lorsqu'il décrit sa conception de la musique. Dans celle-ci, le contrepoint linéaire laisse place à des « mouvements de masses sonores clairement perceptibles » et à une « superposition de plans mouvants ». Quand ces masses entrent en collision, des phénomènes de pénétration et de répulsion semblent apparaître. Ce qui se passe sur un plan semble se projeter sur d'autres plans, voyageant à des vitesses et à des angles différents. On ne peut donc plus parler de mélodie ou d'interaction entre mélodies, mais plutôt d'un flux mélodique total. (Varèse, 1996 : 48) À ce sujet, il précise :

« Les gens confondent la mélodie et l'air quand ils sont en présence d'une masse sonore. Dans mes propres œuvres, ces masses organisées de sons évoluent les unes contre les autres, modifiant ainsi leur rayonnement et leur volume sonore. Je cherche, dans la projection du son, la qualité d'une troisième dimension dans laquelle les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière balayés par un projecteur... un prolongement, un voyage dans l'espace. » (Varèse, 1983 : 89)

Évidemment, ce sont les nouvelles techniques, les nouveaux instruments, qui doivent rendre audible ces caractéristiques, et ce, par le moyen d'arrangements acoustiques. De tels arrangements permettrait la délimitation de zones d'intensité, zones différenciables par des variations de timbre (de couleur) et

d'intensité (de dynamique). Voilà que le rôle du timbre n'est plus pittoresque, anecdotique ou sensuel ; il joue un rôle de délimitation nécessaire à la composition de l'œuvre. (Varèse, 1996 : 48) Ce rôle central de la qualité plastique du son doit être clairement défini. Ainsi, ajoute-t-il : « je me sers de la couleur pour distinguer entre plans, volumes et zones du son, et non pour produire une série d'épisodes contrastés comme des images de kaléidoscope » (Varèse, 1983 : 99).

Ariel Harrod
20 mars 2009

Références

Bredel, Marc. *Edgar Varèse*. Paris : Mazarine, 1984.

Sadie, Stanley (direction). *The Norton/Grove Encyclopedie of music*. Londres : Macmillan Press, 1991.

Varèse, Edgar. *Écrits*, Paris : Christian Bourgois, 1983.

Varèse, Edgar. « The Liberation of Sound », dans Richard Kostelanetz et Joseph Darby (direction), *Classic Essays on Twentieth-Century Music*, textes recueillis par. New York : Schirmer Books, 1996.