

Varèse Déserts

http://sites.radiofrance.fr/francemusique/ev/fiche.php?eve_id=280000277

I. Edgar Varèse

Ce compositeur français naturalisé américain né le 22 décembre 1883 et mort le 6 novembre 1965 à New York est un explorateur et visionnaire de la musique. Il construit sa musique avec des sons entendus (la nature, la ville, la forêt, l'usine), inventés, assemblés à partir des instruments traditionnels. Son œuvre brève (une quinzaine d'opus) est en marge de tous les systèmes, notamment du sérialisme. Il a souvent été incompris de ses contemporains et reste un précurseur de la musique de la fin du XXe siècle.

Sa formation

Après avoir commencé des études d'ingénieur, il suit des cours à la Schola Cantorum à Paris. Il assiste à la création du *Sacre du Printemps* de Stravinsky (en 1913). Réformé à la suite d'une grave maladie, il émigre aux Etats-Unis en 1916 ; il s'y établira définitivement et prendra la nationalité américaine en 1926.

Son héritage

« La seule chose qui est valable pour moi dans mon héritage, c'est le souvenir de mon grand père bourguignon ». « S'il y a quelque force ou quelque beauté dans ma musique, je la dois à St Philibert de Tournus ».

Ses influences

Musique du Moyen Age et de la renaissance (Léonin, Pérotin, Machaut...) et Berlioz (qui lui aussi consacre sa vie à la quête de matières sonores inconnues).

Son esthétique

C'est le **premier compositeur qui exprime la poétique du monde citadin et mécanisé.**

C'est un véritable pionnier de la première moitié du XXe siècle.

« La base même de la création est l'irrespect ! La base même de la création est l'expérimentation »

Vision timbrale de la musique : « Un compositeur ne doit jamais oublier que son matériau brut est le son. Il doit penser en termes de sons et non en termes de notes sur le papier, sur une page. Il doit comprendre non seulement le mécanisme et les possibilités des différentes machines sonores qui font vivre sa musique, mais il doit être aussi familiarisé avec les lois de l'acoustique ».

Il attend beaucoup de la machine et de **l'électronique**: « **La libération du système tempéré, arbitraire et paralysant...** »

Il anticipe avec les instruments traditionnels toutes les recherches électroniques qui se feront après.

Il emploie peu les cordes: « **l'orchestre symphonique est un éléphant hydrique. L'orchestre de jazz est un tigre** ». »La percussion, quant à son essence sonore, a une vitalité que les autres instruments n'ont pas... Enfin les œuvres rythmiques de percussion sont débarrassées des éléments anecdotiques ».

L'utilisation de la mélodie n'est pour lui qu'anecdotique: « **dès que la mélodie domine, la musique devient soporifique** ».

Il prétend que le fait **d'opposer le bruit à un son musical n'est qu'un refus d'ordre psychologique.**

Iannis Xenakis explique que le monde sonore que Varèse invente va beaucoup plus loin que ses contemporains (Schoenberg, Webern ou Stravinsky). « Il empêchera toujours de dormir ceux pour qui la musique n'est qu'un éternel recommencement ».

La musique de Varèse est conçue comme une organisation de **matières**, de **timbres**, de **rythmes** et de **dynamiques** inséparables les uns des autres.

Après avoir écouté Varèse, notre écoute de la musique est renouvelée. On écouterait Beethoven en suivant les antagonismes ou les interpénétrations de blocs sonores plus que les mélodies.

II. Sa vie, son œuvre

Il laisse 14 partitions

- En 1915, il s'embarque pour les Etats Unis car il étouffe en Europe. **De 1918 à 1921, il compose une œuvre pour grand orchestre (120 musiciens) de 23 minutes (la plus longue de sa production: *Amériques*. Il y introduit les sirènes dont les sons purs (sans harmoniques) donnent un espace sonore inattendu.**
- *Hyperprism* et *Octandre* sont composés en 1923; *hyperprism* met en œuvre 8 instruments à vent et seize instruments à percussions (parmi lesquels la sirène et le lion's roar ou tambour à cordes)
- *Arcana* (1927) est sa deuxième et dernière œuvre pour grand orchestre
- 1928: il revient à Paris pour 5 ans. Il commence ***ionisation* qui est la première œuvre occidentale pour les percussions seules**. des claviers seulement à la fin (notamment un piano...) mais sinon uniquement instruments à hauteurs non définies: tam-tams, sirènes, une tarole (petite caisse claire avec timbre), enclumes, tambour à cordes, bongos, guerro, claves, maracas, cloches de vaches.
- Entre 1934 et 1954, une seule œuvre achevée: *densité 21.5* (Vidéo Carlson F43) pour flûte solo. Le titre indique la densité du platine de la flûte pour laquelle George Barrère a commandé l'œuvre à Varèse. Cette œuvre est rendue célèbre par le fameux solo chorégraphique qu'adapte [Carolyn Carlson](#) en 1973.
- 1954 *Déserts* avec bande magnétique : scandale. C'est l'une des premières œuvres de **musique mixte**.
- 1958 poème électronique (cf. Cdrom GRM) enregistré sur 3 pistes pour 400 haut-parleurs, conçue pour le pavillon Philips de Le Corbusier pour l'exposition universelle de Bruxelles de 1958. spatialisation. Matériau de départ : sons électroniques purs et sons concrets (voix, percussions, bruits de ville). Œuvre entièrement acousmatique.

Ses héritiers.

Son influence sera multiple: d'un côté tout un courant électroacoustique qui va travailler sur le bruit lui-même et d'autre part un courant qui s'intéressera aux nouvelles organisations sonores à partir des instruments.

Le travail sur la matière sonore entrepris par Varèse aura tout au long du XX e siècle une énorme influence sur des musiciens d'horizons très divers comme [Xenakis](#), [Penderecki](#), [Ligeti](#) ou [Scelsi](#)

III Déserts

Création le **2 décembre 1954** au **théâtre des champs Elysées** par l'**orchestre National** dirigé par **Hermann Scherchen** avec **Pierre Henry** à la console. **Première retransmission stéréophonique en direct sur France Musique.**

Œuvre appartenant au genre « musique mixte » : d'un côté la musique et de l'autre le support sans transformations en direct¹.

Programme de cette soirée : Ouverture de Mozart, Varèse *Déserts*, Tchaïkovski *Symphonie pathétique*.

L'œuvre fait scandale. Le concert dégénère très vite : « bandes de salauds ! », cris d'animaux, aboiements, sifflets... Pierre Henry, pousse ses potentiomètres à un très haut niveau. Par contre, elle connaît le succès pour la création allemande par Bruno Maderna le 8 déc 1954 à Hambourg avec Karlheinz Stockhausen à la régie et pour la création américaine par Frederic Waldman le 17 Mai 1955 à Bennington College (dans le Vermont).

Le titre de la pièce est expliqué par Varèse : « J'ai choisi comme titre **Déserts** parce que c'est pour moi un **mot magique qui suggère des correspondances à l'infini**. **Déserts** signifie pour moi non seulement les déserts physiques du sable, de la mer, de la montagne et de la neige, de l'espace extérieur, des rues désertes dans les villes, non seulement ces **aspects dépouillés de la nature qui évoquent la stérilité, l'éloignement, l'existence hors du temps, mais aussi ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre où l'homme est seul dans un monde de mystère et solitude essentiel**. Je n'attends pas que la musique ne transmette rien de cela à nos auditeurs. Quoiqu'il en soit, si les idées peuvent être la genèse d'une œuvre en cours de composition, la musique se charge d'absorber tout ce qui n'est pas purement musical. Il fait chaud à New York mais l'air conditionné offre plus de fraîcheur que la campagne que je n'aime pas. Toutefois je préfère la ville à la campagne et ses insectes, et ma salle de bain au ruisseau de la Pastorale de Beethoven. Le désert est un tourbillon brûlant qui transcende l'attitude de l'homme, vous ne pouvez pas savoir combien je l'aime. »

Pierre Boulez présentait le concert dans la salle et Jean Toscani lisait le texte de Boulez pour la radio :

« Mesdames, Messieurs, **il ne faut pas s'attendre, d'après le titre de l'œuvre d'Edgar Varèse, Déserts, à des effets anecdotiques ou descriptifs**. L'œuvre n'a **pas de programme** et ne veut **refléter que les correspondances éveillées par l'idée de désert**. L'auteur toutefois, considère son œuvre comme pouvant donner prétexte à des **jeux lumineux**, lumière et son étant d'essences différentes,

¹ **musique mixte**

appellation réservée aux œuvres qui superposent une ou plusieurs parties instrumentales ou vocales, exécutées sur scène, à une musique sur support.

Sont donc désignées ainsi toutes créations sonores associant une prestation scénique en direct, avec le déroulement d'une partie composée sur support. Il y a bien alors **mixité des sources**.

Les sons fixés, dans les musiques mixtes, peuvent être **d'origines variées**. Il peut s'agir :

- de **sons instrumentaux** enregistrés, numérisés et éventuellement transformés en studio.
- de **sons concrets**, (non instrumentaux) travaillés ou non.
- de **sons de synthèse** qui peuvent soit provenir de synthétiseurs numériques, soit d'un programme informatique.

leur limitation et les réactions qu'ils entraînent n'étant point similaires, cette antinomie serait utilisée pour donner une sensation de temps, d'espace et d'universalité.

Si nous revenons aux **phénomènes sonores de Déserts**, ils comportent **deux éléments** non réductibles entre eux. **D'une part, une formation orchestrale, de l'autre, une double piste magnétique** sur laquelle s'inscrit le son organisé. La formation orchestrale comporte **14 instruments à vent, bois et cuivres, 5 batteurs et 1 piano employé comme élément de résonance. La piste magnétique, formée de 2 bandes différentes**, exigeant deux haut-parleurs, **s'intercale par trois au milieu du développement orchestral. Il n'y a donc pas mélange des deux moyens mais interpolation.**

En ce qui concerne le **langage musical confié aux instruments**, on peut dire que Varèse procède par **oppositions de plans et de volumes**. Le **mouvement est créé par les dynamiques et les tensions** très exactement calculées les unes et les autres. On ne peut plus employer le mot de "nuances" dès cet instant car le terme "dynamique" s'applique plus exactement à l'effet acoustique désiré et obtenu grâce aux classiques appellations *piano* et *forte*. De même le mot de "tension" s'applique lui aussi plus efficacement à la grandeur et à la qualité de l'intervalle employé.

Dans la **Première et la Troisième intervention**, sont utilisés des **sons pris au cours d'une recherche sur les sons industriels, sons produits par friction, par percussion**, etc...matériel sonore en relation avec le matériel orchestral. Dans la **Seconde intervention**, figure un **élément percutant sans trucage sonore**. But de cette intervention : donner un relief stéréophonique à un enregistrement normal. La **Troisième interpolation, rassemblant en une structure double, sons réels et sons instrumentaux** met en valeur les éléments sonores sous toutes les formes prises au cours de l'œuvre. **Le son organisé a été entièrement enregistré à New York. La Première section a été également montée à New York. Quant aux deux autres, le montage en a été effectué au Studio d'Essai de la Radio Diffusion Française.**

Ainsi Varèse se montre une fois de plus **précurseur dans des domaines où la musique contemporaine** se réserve encore de découvrir beaucoup d'inconnu. Tout compositeur, de nos jours, ne peut pas en effet, ne pas se préoccuper des **deux questions principales**, l'une, **l'acoustique actuelle** qui remet en cause toutes les notions codifiées depuis le XVIII^e siècle, l'autre, **l'utilisation des domaines électroacoustiques et électroniques**. La synthèse de ces deux ordres d'idées se laisserait-elle déjà percevoir ? Varèse nous en montre le chemin. Mieux, il nous en donne un exemple, une œuvre. »

Analyse

Impressions auditives générales : **Athématisme, atonalité, tempo non ressenti** le plus souvent malgré le fait que **la musique joue sur la dynamique, oppositions de plans sonores, jeux multiples sur les attaques et les résonances.**

Concernant l'analyse de la partition. **Varèse : « l'analyse est stérile (...). S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre »**

La forme

Elle se développe par **anthropie**², par **cristallisation**³ comme l'explique Varèse : « Il y a d'abord l'idée ; c'est la matrice, la "structure interne" ; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs

² Qui résulte de l'action humaine

formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des forces diverses ». Il n'y a donc pas de moule prédéfini, mais une forme qui se crée au fur et à mesure des interactions entre le matériau et les forces en action. »

On peut distinguer 7 parties : Orchestre, Electronique, Orchestre, Electronique, Orchestre, Electronique, Orchestre. Le compositeur précise en 1955 que « *le point culminant de l'œuvre se trouve dans la troisième interpolation et dans la quatrième section instrumentale* ».

L'écriture

- **Organisation verticale** oscillant entre harmonie, sonorité et timbre
- **Très peu d'activité purement horizontale**, à l'exception des percussions
- Intérêt principal devient la construction, transformation et désintégration des **masses**
- Interaction de **forces d'attraction et de répulsion**

Les interpolations de son organisé sont fondées sur des sons bruts (friction, percussion, sifflement, "swishing" ou sonorités cinglantes, broyage, souffle) qui sont grâce à l'électronique, filtrés, transposés, transmués, mélangés et composés pour s'adapter au plan pré-établi

Musique et timbre dans Déserts

-**Choix instrumentaux** ; pas de cordes, sonorités métalliques et percussives. Trois types d'instruments : Vents (bois, cuivres), percussions résonnantes (amplification des vents), percussions sèches (ponctuation, organisation des cellules mélodiques). Son « industriel » .

- **Jeux sur les attaques et les résonances** : cf page 1 : attaque (entendue) xylo, chimes, piano ou cymbales, résonance (entendue) Piccolo clarinette basse, trompette, chimes.

- **nombreux mode de jeux** : glissandi, clusters, sourdines, percus avec ou sans timbres, jeu sur le bord de la peau ... les sons extrêmes sont sollicités (cf suraigus du piccolo, ou graves du tuba Cb).

-**dynamiques, oppositions de plans** : « quand ces sons entrent en collision, il en résulte des phénomènes de pénétration et de répulsion » « accords gratte-ciel » mes 117, 204, 270.

- **jeux de lumières** accords par tuilage timbral : 121 à 127.

-**interpolations des sons enregistrés.**

Un film sur Déserts Selon les entretiens radiophoniques réalisés avec Georges Charbonnier en décembre 1954 et janvier 1955, Varèse aurait souhaité qu'un film se fasse sur le désert à partir de sa musique, :

« Je veux qu'on fasse un cinéma sur le Désert (...). Ça a été calculé pour ça (...). Il faudrait que le film soit tout à fait en opposition avec la partition (...). À certaines choses violentes de la musique devraient correspondre des passages tout à fait antagonistes dans le film (...). Il n'y aurait pas de voix, donc (...) pas de dialogue. Il n'y aurait pas d'action, il n'y aurait pas d'histoire. Ce serait des images, ce serait tout ce que l'on veut, ça pourrait même être des phénomènes lumineux. (...) des successions d'oppositions de plans visuels exactement comme il y en a dans la musique. (...)».

[Fiche Déserts France Musique](#) avec notamment historique très clair de la musique mixte.

³ théorisation de la forme comme un « résultant » au lieu d'un attribut a priori