

***Arcana* d'Edgard Varèse, thématique et espace des hauteurs, un univers musical en expansion**

Analyse musicale, n° 3, p. 65-70.

Résumé :

Arcana pour grand orchestre (1925-1927) bénéficie de toutes les innovations intervenues depuis *Amérique* : œuvre de synthèse, elle permet d'appréhender de façon particulièrement lisible le langage varésien. Cet article s'attache à étudier plus particulièrement le réseau thématique particulièrement complexe que l'on peut répartir en quatre catégories : éléments à fréquence fixe, éléments monodiques, éléments diaphoniques et éléments polyphoniques. Sont dégagés plusieurs caractéristiques de la mélodie varésienne, ainsi que la structuration des agrégats.

Arcana, d'Edgar Varèse

Thématique et espace des hauteurs : un univers musical en expansion

I. - LE CONTEXTE HISTORIQUE

A) Conception de l'œuvre

La composition d'*Arcana* débute après la création d'*Intégrales*, le 1^{er} mars 1925. VARÈSE inaugure à 42 ans la période la plus faste de son existence : sa musique est jouée aux U.S.A. et en Europe, la presse s'intéresse à lui, CURWEN édite ses œuvres. VARÈSE sent que de nouvelles possibilités s'offrent à lui, ainsi le projet compositionnel de 1925, prévu pour un effectif et une durée semblables aux trois œuvres précédentes, prend-il une ampleur insoupçonné au fur et à mesure de sa rédaction.

Voici les principales étapes du cheminement d'*Arcana* jusqu'à sa version définitive en 1961 :

- 1925 : premières esquisses.
- 1926 : • séjour à Paris pour des raisons médicales (d'août à décembre)
 - lettre datée du 9 octobre à Louise VARÈSE relatant un rêve qui le pousse, le 29 du même mois, à reprendre son ouvrage sur de nouvelles bases.
- 1927 : • février achève la première version.
 - création les 8 et 9 avril à l'Academy of Music de Philadelphie et le 12 avril au Carnegie Hall de New-York, sous la direction de STOKOWSKI.
- 1931 : deuxième version avec de légères modifications pour la publication chez Max ESCHIG.
- 1960 : VARÈSE révisé conjointement les interpolations de *Déserts* et *Arcana* en vue d'un enregistrement de R. CRAFT pour Columbia.
- 1961 : Janvier version définitive :
 - modification importante des tempi.
 - reformulation d'une plage centrale (chiffres 33 à 34) et de la fin de la partition (chiffre 41).

Arcana bénéficie de toutes les innovations intervenues depuis *Amériques* : œuvre de synthèse, elle nous permet d'appréhender de façon particulièrement lisible le langage varésien. Varèse n'a-t-il pas dit lui-même : « *C'est peut-être dans Arcana que vous trouverez vraiment ma pensée* » (1).

B) Onirisme et réminiscence

Lors de son séjour à Paris, sur l'île Saint-Louis, VARÈSE envoya à sa femme quelques mesures de « fanfares » émergées d'un rêve étrange qu'il lui relata ainsi : « *J'ai rêvé de deux Fanfares. J'étais sur un bateau qui tournait en plein océan vertigineusement en grands cercles. Au loin, on voyait un phare très haut — et tout en haut, un ange — et c'était toi — une trompette dans chaque main.*

Alternativement : projections de toutes couleurs — rouge - verte - jaune - bleue et tu jouais la Fanfare n° 1 — trompette main droite. Puis brusquement le ciel devenait incandescent, aveuglant, tu portais ta main gauche à ta bouche, et la Fanfare n° 2 éclatait.

Et le bateau tournait et filait et les alternances de projections et d'incandescence devenaient plus fréquentes — intensifiées — et les Fanfares plus impatientes... et puis merde, je me suis réveillé mais ce sera quand même dans Arcanes » (2).

Vingt jours après, VARÈSE détruit son travail, pourtant bien avancé, et décide de tout recommencer. Dans quelle mesure l'intervention du songe a-t-elle provoqué ce bouleversement ? Cela est difficile à déterminer avec certitude. En tout état de cause, ces deux Fanfares sont utilisées dès le début de l'œuvre (ms. 3 et 19) et constituent des éléments thématiques que l'on rencontre ensuite sous diverses formes.

Cette citation délibérée d'un élément musical provenant de l'inconscient est tout à fait révélatrice de l'état d'esprit de Varèse à cette époque, comme l'est le choix du titre de la partition. Après la trilogie « scientifique » *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, Varèse revient à une évocation plus poétique comme dans *Amériques* ou *Offrandes*. Au moment de la composition des premières esquisses, Paris est encore sous le choc du surréalisme et Varèse connaît fort bien nombre de ses protagonistes, ayant lui-même participé, de près ou de loin, au mouvement Dada. D'autre part, son intérêt pour les mythes, l'ésotérisme et la psychanalyse l'a certainement rapproché des conceptions esthétiques surréalistes. D'ailleurs, il déclarait en 1937 :

« *L'art ne prend pas naissance dans la raison. C'est le trésor enfoui dans l'inconscient — cet inconscient qui a plus de compréhension que n'en a notre lucidité... C'est l'imagination qui donne forme aux rêves* » (3).

(2) Lettre à Louise VARÈSE, 9 octobre 1925, in L. VARÈSE, VARÈSE, *a looking-glass diary*, New-York, Norton, 1972, p. 18.

(3) *New Mexico Sentinel*, 21 septembre 1937, in E. VARÈSE, *Écrits*, Paris, Christian BOURGOIS Éditeur, 1983, p. 98.

(*) Professeur d'Éducation Musicale.

(1) *Le Figaro Hebdomadaire*, le 25 juillet 1928.

Mais il ne faut pas s'y méprendre. Varèse n'a jamais été surréaliste, tout d'abord par indépendance, ensuite parce que son idée de la création artistique se refuse à admettre la préhension totale de l'inconscient sur l'œuvre. Toutefois ceci ne l'empêche pas de recourir à cet inconscient comme stimulant et comme support de création.

Si l'onirisme est au centre de l'œuvre, la réminiscence englobe sa périphérie. Les citations musicales semblent parsemer le cheminement de la partition. On peut relever plusieurs exemples d'auto-citation. Ainsi, le thème M7 (m. 98) ou l'interpolation des cuivres (m. 119) rappellent certains passages d'*Intégrales*, de même que les ms. 138-139 suggèrent *Hyperprism*. Pourtant rien n'est moins sûr car l'identité entre l'énoncé citant et l'énoncé cité ne se fonde, la plupart du temps, que sur une brève cellule initiale. Dans l'exemple du thème d'*Intégrales*, il s'agit de l'intervalle de quinte diminuée et de la note pivot qui sont des constantes du langage varésien. Le passage se situant entre les chiffres 33 et 34 constitue une auto-citation à posteriori de *Déserts* puisqu'elle a été effectuée en 1961. On trouve d'ailleurs dans cette partie un « rire » de trombone (ms. 342-343) semblable à celui d'*Amériques*. Encore que ce clin d'œil ne soit perceptible qu'au regard de la partition. Comble de la parodie, cette citation postérieure à *Arcana* cite elle-même une œuvre antérieure.

La réminiscence s'étend aussi au monde musical contemporain. Nombre de commentateurs ont décelé des « emprunts » à l'air du temps. Stravinsky a senti l'ombre du *Sacre* s'étendre sur *Arcana*. Le souvenir de *Pétrouchka* y rôde aussi. De même, la musique de Ives (notamment *The Places in New-England*), de Ravel (*La Valse*, *Le Boléro*) semble se reconnaître dans ce miroir magique. S'agit-il d'un regard sarcastique de Varèse vis-à-vis de ses confrères, à la manière des *Trois Satires* pour chœur mixte de Schoenberg ? Cela paraît peu probable. Les citations ne sont jamais textuelles, il est donc bien difficile d'affirmer avec certitude leur réalité ou une intentionnalité de Varèse. Tout au plus, peut-on subodorer que la mémoire de Varèse a laissé s'échapper quelques souvenirs inconscients.

C) Réactions de la critique

Après la création française d'*Arcana*, le 25 février 1932, Florent Schmitt s'écria : « *Cauchemar magnifiquement stylisé, cauchemar de géants* » (4). L'impression ressentie par le public fut celle d'une œuvre titanique, à la fois mystérieuse dans ses principes structuraux et prenante par la magnificence et la somptuosité de son architecture sonore.

L'effectif considérable de l'orchestre (n'ayant pourtant rien d'extraordinaire à l'époque) a frappé les chroniqueurs ; pour F. GOLDBECK, *Arcana* c'est : « *un quart d'heure bien tassé d'orchestre grandissime, bois par cinq, huit cors, une douzaine de cuivres, six sonneurs de percussion, quatuor à l'avenant. S'entrevoient au cours du périple, quelques appels et amorces thématiques mais aucun appui cadentiel, ni même un motif dont le relief viendrait au secours de la mémoire en quête de symétrie constructive* ». (5).

La mémoire se perd dans ce labyrinthe, dans ce dédale onirique tout en angles brusques, en bifurcations, parsemé d'objets insolites, de miroirs déformants, de chausse-trappes, de fausses sorties. Les auditeurs déroutés l'ont perçu comme une œuvre qui magnifie le bruit, le monde urbain, « *qui veut dépeindre la vie intensément extérieure et mécanique du monde de l'an deux mille, œuvre avant tout dynamique, d'une âpreté, d'un déchirement sans clémence* » (6).

VARÈSE est alors assimilé aux bruitistes, il est considéré comme un expérimentateur un peu « farfelu » qui use et abuse de la dissonance. On s'occupe beaucoup de dissonance à l'époque mais la préoccupation de VARÈSE est autre, il s'agit pour lui de « pacifier » avec le système tempéré et l'orchestre classique afin de réaliser son objectif : libérer le son.

II. - LA THÉMATIQUE D'ARCANA

A) Classification thématique

Arcana a souvent été perçue à travers les métamorphoses d'un unique élément thématique, en l'occurrence le premier de la partition. Cette idée a son origine dans le programme de la première audition qui expliquait : « *La forme peut être considérée comme une immense et libre interprétation de la forme passacaille : le développement d'une idée de base à travers une transmutation mélodique, rythmique et instrumentale* » (7).

Au contraire, l'analyse montre que cette partition fourmille d'idées différentes dont le seul lien causal est fourni par la structure mélodico-harmonique du langage varésien. A la conception de *l'unité thématique*, idée romantique par excellence (BERLIOZ, LIZST, WAGNER) se substitue le concept de *totalité thématique*.

Il est difficile dans une œuvre comme celle-ci de distinguer entre fond et figure, certains éléments ayant ces deux fonctions en commun. Il nous a donc semblé préférable de retenir comme critères pour le choix des éléments thématiques :

- la mise en évidence orchestrale et dynamique ;
- la récurrence et la valeur structurale.

Arcana contient, pour le moins, une vingtaine d'éléments thématiques principaux qui se répartissent en quatre catégories selon leur potentiel à occuper l'échelle des hauteurs :

- éléments à fréquence fixe _____ F
- éléments monodiques _____ M
- éléments duophoniques (en homorythmie) _____ D
- éléments polyphoniques _____ P

Le tableau I (page suivante) répartit les éléments thématiques selon cette classification (les thèmes sont écrits en sons réels et dans leur forme primitive). Les éléments à fréquence fixe sont dévolus à la percussion, les éléments monodiques choisissent de préférence les cuivres ; quant aux éléments duophoniques et polyphoniques, ils se répartissent en alliages de timbres.

(4) *Le Temps*, n° 25 780, 26 mars 1932.

(5) *La Revue Musicale*, n° 124, mars 1932, p. 217.

(6) *Le Temps*, op. cit.

(7) *The Dial*, juin 1927, in F. OUELLETTE, E. VARÈSE, Paris, Seghers, 1966, p. 102.

TABLEAU N° 1

B) Développement et transformation thématiques

Arcana, œuvre placée sous le signe de l'onirisme, se construit à travers d'incessants changements de plans, de perspectives, les éléments thématiques se succédant plus ou moins rapidement, revenant plus ou moins transformés, se mélangeant, se superposant, donnant ainsi naissance à d'autres éléments qui s'ajoutent et se mêlent à travers de multiples développements. Certains éléments, comme par exemple D1, D4, M1, M2, ne subissent que de légères transformations (transpositions et modifications rythmiques) et ne sont pas, à proprement parler, développés car ils ont un rôle formel de signal ; la mémoire de l'auditeur les reconnaît instantanément et ils lui permettent de se retrouver dans la structure de l'œuvre. D'autres éléments, au contraire, sont tellement bouleversés (par exemple : P1, P2, P3, P4, D3) qu'il est pratiquement impossible de les identifier, notamment à la fin de la partition. D'autres encore, gardent leur faculté de mémorisation mais sont développés très subtilement jusqu'à être brisés, puis réapparaissent soudain dans leur forme primitive.

Analysons un de ceux-ci, l'élément M7 :

Exemple 1

1) Sa structure est fondée sur le segment a :

anacrouse (si-fa) quinte diminuée	note pivot (sol)	broderie (fa-mi-fa) seconde mineure
--------------------------------------	------------------	--

Au lieu de résoudre la broderie sur la note pivot, VARÈSE génère deux nouveaux segments, après le quart de soupir, à partir du segment mère :

— le segment b reprend l'anacrouse mais celle-ci se trouve précédée d'un *mi* appoggiaturé (*sib*) :

Sib-Mi quinte diminuée - *mi-sib* quarte juste
Si-Fa quinte diminuée.

La note pivot est allongée et répétée, la broderie inférieure se transforme en broderie supérieure (*fa-sol*) et s'adjoint une quarte (*ré-sol*) qui cette fois résout la broderie.

— le segment c développe encore l'anacrouse (retour à la note pivot — altération du *mi* en *mib*).

Le segment s'achève sur la note pivot en durée longue (♩ 0 0).

2) Cet élément M7 donne lieu à un important développement en trois pages :

— Plage 1 (ms. 104 à 129) préparatoire — fond harmonique de faible densité (*si* trillé — CB., Timb.) éléments thématiques P4, F3, puis M8 (m. 112), D2 (m. 114) — interpolations de M4 (m. 117), puis de P2 (M. 119) — 1^{er} climax sur P4, D3, M9.

— Plage 2 (ms. 130 à 144) — Fond harmonique de densité plus forte (*mib-ré* ; CB. bon 2, Cl. cb., T.t.g.). Premier développement de M7 (cors) transposé une tierce mineure au-dessous, accompagné de P4, M6 (m. 138 cl. *mib.*), F1 (m. 138 Bl. Ch). L'anacrouse de M7 se développe selon le principe vu plus haut et la note pivot tend à gagner en durée, au détriment de la broderie qui disparaît. La note pivot s'octroie la fonction d'axe sonore. Interpolation de D4.

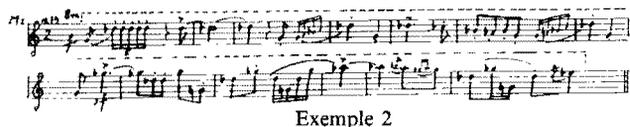
— Plage 3 (ms. 145 à 160) tempo ralenti ($\downarrow = 60$)
 — Fond harmonique accru (*si-fa-do*, ambitus 9^e min., registre plus grave, cordes graves, bois graves). Le thème M7 est maintenant démantelé : la note pivot, toujours plus longue, se disperse (cors, trps., timb., gng., cloche) et s'intègre encore plus au fond. Anacrouse et broderie sont dorénavant liées et se détachent progressivement de la note pivot (d'abord par l'instrumentation) pour devenir figure à part entière. Alors que le fond devient figure m. 148 (Cb. Tb., Tb., Trb. ; *si-fa-do*) m. 152.

Les motifs intervenants sont non plus mélodiques mais harmoniques, créant des polarisations harmoniques contrastées. La note pivot se désagrège pour ne laisser qu'une particule (cloche m. 158). La tension accumulée se résoud ms. 159-160 par un climax sur un avatar de P4.

III. - L'ESPACE DES HAUTEURS

A) Structure de la mélodie varésienne

L'élément M2 (m. 79) est caractéristique de la courbe mélodique varésienne :



Exemple 2

— Une longue progression jusqu'au *lab* et une courte chute jusqu'au *mib*, dans un ambitus total d'une neuvième mineure (*sol-lab*, si l'on néglige l'appogiature du *lab*).

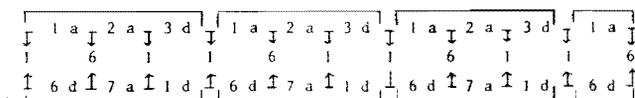
— Trois segments ayant chacun une note pivot et un intervalle type :

- a) note pivot *reb* — quinte diminuée
- b) note pivot *solb* — quinte juste (et octave diminuée)
- c) note pivot *lab* — quinte juste (et dixième mineure).

Chaque segment commence par sa note pivot tenue et accentuée, celle-ci étant précédée d'une anacrouse qui la projette littéralement. Le *reb* échange, dans les segments b et c, son rôle de note pivot pour une fonction d'axe sonore. Comme toujours chez VARÈSE, l'ornementation et le phrasé acquièrent une importante déterminante en modulant et en variant la répétition.

L'élément duophonique D1 (m. 1) tire sa substance d'une cellule répétée de deux fois trois notes.

Voici le schéma mélodico-harmonique qui s'en dégage (les chiffres représentent le nombre de demi-tons ; les lettres signifient : a = ascendant, b = descendant) :



Nous obtenons trois séquences plus un reste (2 x 2 notes). La ligne supérieure progresse de 1 - 2 - 3 demi-tons, dans un mouvement conjoint contenu dans une tierce mineure. La ligne inférieure alterne, dans un mouvement disjoint, 6 - 7 - 1 demi-tons, contenu dans un intervalle de quinte.

Le mouvement des directions intervalliques donne ceci :



c'est-à-dire un mouvement en trois temps inverse et décalé entre les deux lignes : 1 $\nearrow \searrow$ 2 $\searrow \nearrow$

La répétition de la cellule de trois notes appelle une ou plusieurs autres répétitions mais le rythme est cassé par le silence qui fait désirer le *la* puis par l'accentuation et l'allongement de la durée du *sib* qui repousse le *do*. Donc d'un point de vue perceptif, nous n'entendons plus une cellule identique répétée mais quatre cellules différentes dont seule la première est répétée :

la sib do la sib la si b do la sib

Le rapport harmonique entre les deux lignes se résume à 1 et 6 demi-tons suivant le rythme :

1-6-1 — 1-6-1 — 1-6-1 — 1-6

rythme équivalent à celui du mouvement intervallique de la ligne inférieure : $\searrow \nearrow \searrow \searrow \dots$

En fait, nous ne percevons pas un rapport harmonique de 1 ou 6 demi-tons mais, en raison de l'orchestration (instruments sonnante à l'octave inférieure) nous entendons une septième majeure, une douzième diminuée et une neuvième mineure. De surcroît, la ligne supérieure est doublée à la quinte par l'heckelphone. Cet ensemble d'intervalles harmoniques accentue le caractère percussif et martelé de l'élément thématique. VARÈSE crée à proprement parler un timbre nouveau de percussion. La tension créée par les rapports de fréquences « transmute » les fonctions mélodiques et rythmiques en fonction « timbrique ».

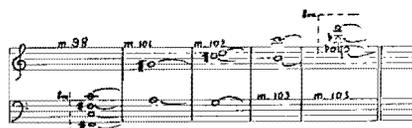
La mélodie varésienne est statique car elle ne comporte que peu de notes, groupées en petites cellules répétées et qui pivotent sur un axe autour duquel se meuvent des notes ornementales. C'est une mélodie à fonction incantatoire. La variation s'opère alors de plusieurs façons : rythmique, par transposition, permutation, élision, ajout, inversion, retournement, étirement...

B) Constitution des agrégations

Arcana contient plusieurs sortes de configurations harmoniques ; nous nous intéresserons plus spécialement à deux catégories : les accords étagés et les accords frappés.

Les accords étagés sont des masses de sons à forte densité qui se construisent par tuilage. C'est certainement de ce genre d'agrégat dont parle ici VARÈSE : « J'ai réalisé certains accords nommés « gratte-ciel » par Arthur HOERE parce qu'ils embrassent un vaste registre entre le grave et le super-aigu, organisés qu'ils sont sur la « spéculation des distances » ; séparés par un *pianissimo*, ils atteignent en l'espace d'une seconde des volumes sonores inattendus et littéralement explosifs » (8).

L'accord situé entre la m. 98 et la m. 103 en est une bonne illustration :



Exemple 3

(8) *La Nación*, Buenos-Aires, 20 avril 1930, in *Ecrits*, op. cit., p. 63.

Cet accord s'étage sur six mesures, en cinq paliers :
 a) *fa* # - *do* - *fa* # - *do* - 2 quintes diminuées - extrême grave, grave - bois et cuivres graves renforcés par l'attaque des Cb. et timb.

b) *la* - *sol* # - septième majeure - médium - cl. *si* b - trp. (4-5), trb. (1-2).

c) *sol* - *do* # - *ré* - onzième augmentée - seconde mineure - aigu - c.a., heck., cors, trp. (2-3).

d) *si* - *do* - neuvième mineure - aigu - trp., trb. (1-2).

e) *mi* b - *mi* # - *si* b - *fa* - seconde mineure - quinte diminuée - quinte juste sur aigu - bois aigus, V. 1.

Les 12 sons du total chromatique sont passés en revue dans un ambitus qui atteint presque six octaves (*fa* # à *fa* b 6 — quarante deuxième majeure). Plus on monte vers l'aigu, plus les notes semblent se coaguler pour former des agrégats compacts.

Nous allons examiner avec l'accord suivant non pas sa formation mais sa désagrégation, de la m. 242 à la m. 245 (tableau n° 2 (9)).

	m. 242	m. 243	m. 244	m. 245
SOL 6	v.1.2. - picc. 3.1.	v.1.2. picc.1 (picc.3)	v.1.2. picc.1	v.1.2. picc.1
SOL # 5	v.3 - cl. mi b1. Fl.1 - picc.2	X	v.3 - cl. mi b1. picc.2	v.3. - Fl.1 v.a.
SOL 5	v.8. - cl. mi b2 - Tb - Fl2	v.8. cl. mi b2 (Fl2)		
FA 2	cors. 1.3.5.7.	X	cors. 1.3.5.	cors. 1.(3).5 cors. 1.(5)
RE 2	trb.1 (timb)-(Fg.1) (cl. cb.)	trb.1		
FA 1	cors. 2.4.6.8. - trb.3 (timb.) - (Fg2) - (trb.2)	cors.2.4.6.8. trb.3	cors.2.4.6.	cors. 2.(4).6 cors 2.(6).
DO # 1	cFg - Tb - cb (Trb.4) (Fg.3)	cFg. - Tb. cb.	cb. cb.	cb. cb.
DO # 0	cFg.2 - cb.tb. - cb.	X	cb. cb.	X

TABLEAU N° 2

L'accord est composé de huit notes dont deux sont doublées à l'octave (*do* # - *sol*), la densité est donc moyenne. Son étendue est de cinq octaves et une quinte diminuée. Deux registres sont opposés : extrême grave - grave et aigu - sur-aigu. Cette opposition est soulignée par l'orchestration qui sépare : cordes, bois aigus/cuivres, bois graves + c.b ; opposition qui devient vite : bois, cordes/cuivres, contrebasses.

La m. 243 supprime le *sol* 5 (hb., Fl 1-2, puis Alt., cl. *mi* b 2 et le *ré* 2 (trb. 1), donc les intervalles les plus dissonants (seconde mineure *sol*-*sol* # - neuvième min. *do* # - *ré*).

La m. 244 diminue le poids de certaines notes par l'instrumentation (*fa* : cors 3-4-5-6 ; *sol* # : cl. *mi* b puis picc. 2, mais une nouvelle attaque de cette note par la Fl. 1 la revalorise ; *sol* 6 : picc. 1).

M. 245 : *fa* est presque inexistant, *sol* est très faible ; il reste alors *do* # et *sol* # c'est-à-dire la fondamentale et la quinte de l'accord.

Encore une fois, VARÈSE privilégie le timbre. C'est l'instrumentation qui crée et qui modifie « l'enveloppe » de l'accord. Il invente véritablement un « objet sonore » avec ses harmoniques, ses partiels, ses transitoires d'attaque, etc...

L'accord de la m. 49 est un accord de 13 sons, d'une durée d'une croche, sfff ; sa vocation est essentiellement rythmique. Néanmoins, son organisation exprime clairement la volonté varésienne de structuration des hauteurs et des timbres. L'instrumentation structure l'accord et lui donne une forme en distribuant le poids de chaque module. Le tableau n° 3 décompose l'accord en cinq segments :

m. 49	SOL 0	SOL 1	MI ^b 3	SI ^b 3	MI ^q 4	MI ^b 4	SI ^b 4	MI ^q 5	SI ^q 4	FA# 5	FA ^q 5	DO 6	FA# 6
Picc.													
Fl.									2			2	3
Hb.						3	2	1					
Cl. mi ^b								2					1
Cl. si ^b						2	1	2					
Cl. cb.	x												
Bon.		x											
C. Bon.	x												
Trp.			4	5	3								
Trb.		x											
Cb. Tb.	x												
Timb.	x												
V. 1										x			x
V. 2				x				x					
V. a			x		x								
V. c		x											
Cb	x												

Tableau n° 3

- a : une note fondamentale (*sol*) répartie dans les quatre familles d'instruments (registre grave)
- b : un module de 3 notes (*mi* b - *si* b - *mi* q) - ambitus octave augmentée - cuivres (+ cordes).
- b' : le même module à l'octave supérieure - bois (+ cordes)

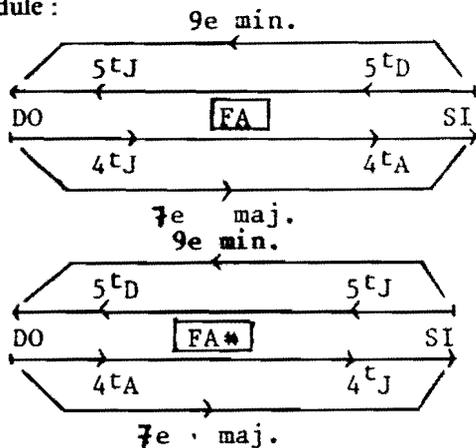
(9) Les parenthèses entourant un instrument indiquent que le son n'est pas tenu. Le ° indique les harmoniques des cordes. Le signe % signifie qu'il n'y a aucun changement dans la case où il est placé.

— c : un module de 2 notes - quinte - de faible intensité (Fl. - V. 1)

— d : le module a, transposé - bois aigus (cordes).

C) Recherche d'un espace non octavien

Les exemples analysés précédemment nous conduisent à formuler l'hypothèse d'un système varésien de structuration des hauteurs. Il semble que VARÈSE ne compose pas à partir d'une échelle, d'un mode, d'une gamme ou d'une série, mais en utilisant des modules de trois notes : deux notes extrêmes d'un ambitus de septième majeure ou de neuvième mineure, et une note axiale à mi-chemin des deux autres qui polarise le module :



A partir de ces deux modules, toutes les variations sont possibles : transposition, renversement (ex : FA-SI-DO, SI-DO-FA...), élongation (ex : FA-SI-DO^{8 va}...), déplacement de la note axiale (ex : MI^b, MI^b...), modules d'un ambitus de neuvième majeure, septième mineure...

Ce système ne date pas d'*Arcana*, on le retrouve peu ou prou dans les œuvres précédentes de VARÈSE. D'ailleurs, STUCKENSCHMIDT indique dans « Musique Moderne » : « Edgar VARÈSE a pu signaler que, dès 1910, il avait introduit dans ses compositions des constructions de septième et de neuvième qui établissaient une sorte de contre-poids entre les douze sons » (10).

Dans les années vingt, on assiste à une véritable « épidémie » de théorisation ; de nombreux compositeurs cherchent à structurer de façon rationnelle le total chromatique : HAUER et SCHOENBERG avec le dodécaphonisme, MILHAUD et HINDEMITH avec la polytonalité, BARTOK avec son système en quartes augmentées, et d'autres moins connus comme KLEIN, SLONISKY, COWELL, la revue *Mélos*... Mais aucun des ces théoriciens n'a pensé à sortir de l'espace octavien. L'unité même du système varésien, c'est d'utiliser un module rejetant le rapport du simple au double qui détermine dans notre perception un monde fermé, hermétiquement clos. On est étonné de voir à quel point VARÈSE devance ses contemporains en réalisant virtuellement des objectifs poursuivis par les compositeurs actuels ; ainsi P. BOULEZ, souligne le rôle arbitraire de l'octave : « On s'est basé exclusivement jusqu'à présent sur la proportion 2 : 1 pour définir un module ; je veux dire que l'archétype - renforcé d'ailleurs par le principe d'identité auquel la tonalité avait donné la suprématie - de toute définition de l'espace est l'octave. La construction sérielle a repris à son compte cet archétype, sans autre intention particulière ; il est désirable, cepen-

dant, de ne pas s'en tenir à ce simple facteur de redoublement, si l'on désire enrichir la notion d'espace, et la débarasser, surtout, de cette identité par reproduction héritée sans esprit critique ; si l'on évite l'octave dans les relations structurelles formulées, la logique voudrait qu'on trouve un moyen de s'en débarasser dès le principe ; en d'autres termes, l'octave réelle ne sera plus qu'une simple précaution d'écriture au sein d'un espace qu'elle n'organise pas » (11).

VARÈSE a toujours envisagé l'espace musical comme quelque chose d'ouvert, c'est pourquoi il s'est intéressé, très tôt à la détempérisation, aux instruments électroniques et à la spécialisation. C'est pourquoi il a cherché aussi à sortir du monde fermé de l'octave. Cette idée l'a poursuivi toute son existence, bien qu'il en parlât peu. Louise VARÈSE relate qu'il avait accroché au-dessus de son bureau la photo d'un cyclone, symbole de la spirale qu'il étudia dans les dernières années de sa vie.

Un cycle d'octaves augmentées ou diminuées ne donne plus l'image d'un cercle, mais d'une spirale. Et, lorsque VARÈSE cite cette phrase de PARACELSE en exergue de la partition d'*Arcana* : « Outre celle-ci, il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et à un nouveau ciel », il se peut, comme il le dit lui-même, « que les dernières lignes où il est question des étoiles, aussi riches en harmoniques que des poèmes hermétiques, aient suggéré, pour la musique, le besoin de nouveaux horizons — mon besoin d'un univers musical en expansion » (12).

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES :

CHARBONNIER (G.) *Entretiens avec E. VARÈSE*, Paris, Belfond, 1970.

VARÈSE (E.) *Ecrits* (Présentation et choix des textes par L. HIRBOUR), Paris, Bourgois, 1983.

2. MONOGRAPHIES SUR VARÈSE :

BREDEL (M.) *E. VARÈSE*, Paris, Mazarine, 1984.

CARPENTIER (A.) *VARÈSE vivant*, Paris, Le nouveau commerce, 1980.

JOLIVET (H.) *VARÈSE*, Paris, Hachette, 1973.

OUELLETTE (F.) *E. VARÈSE*, Paris, Seghers, 1966.

VARÈSE (L.) *A Looking-glass Diary* (Vol. 1), London, Davis-Poynter, 1973.

VIVIER (O.) *VARÈSE*, Paris, Seuil, 1973.

3. ANALYSES D'ŒUVRES DE VARÈSE :

CARTER (E.), MORGAN (R.), CHOU WEN CHUNG, *The New Worlds of E. VARÈSE*, New-York University, Sherman van Solkema, I.S.A.M., Monographs n° 11, 1979.

HALBREICH (H.), *Chronologie, situation, étude de l'œuvre* in CHARBONNIER (G.), Paris, Belfond, 1970.

LALITTE (P.) *Arcana de VARÈSE, Histoire et analyse*. Mémoire de Maîtrise, directeur de recherche : M. KELKEL, Université de Paris Sorbonne, 1984, (Inédit) Bibliothèque de l'U.E.R. de Musicologie.

MACHE (F.B.) *Analyse sémiologique d'Intégrales*, Musique en jeu n° 5, 1971.

NAHOUM (J.) *E. VARÈSE : Hyperprism*, in *Revue musicale*, n° 168, Paris, 1970.

NATTIEZ (J.J.), *Densité 21,5, Essai d'analyse sémiologique*, Université de Montréal, 1975. (Inédit) Bibliothèque Nationale.

DISCOGRAPHIE D'ARCANA

BOULEZ (P.), Orchestre Philharmonique de New-York, C.B.S. 76 520.

CONSTANT (M.), Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F. ERATO STU 70 726.

CRAFT (R.), Colombia Symphonic Orchestra, C.B.S. S 75 106.

MEHTA (Z.), Orchestre Philharmonique de Los Angeles, DECCA 7 146 (SXL 6550).

(11) P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier, 1963, pages 96-97.

(12) Soudings, n° 10, 1976, in *Ecrits*, op. cit., p. 47.