

# Un compositeur explore le son : portrait du compositeur américain James Tenney

Autor(en): **Geisel, Sieglinde / Bächli, Tomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 80

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927852>

## **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.

# UN COMPOSITEUR EXPLORE LE SON

PAR SIEGLINDE GEISEL ET TOMAS BÄCHLI

Portrait du compositeur américain James Tenney



James Tenney est un Américain pur jus. Malgré la septantaine proche, il a gardé son aspect juvénile, et quand il porte jeans et veste de cuir, on se croit sans le vouloir en présence d'un cow-boy. Rien d'académique ni d'élitiste chez ce compositeur, qui a pourtant été professeur de musique à l'Université York de Toronto pendant vingt-quatre ans. À la fin de cette période, il a été appelé au California Institute of the Arts, ce qui l'a réjoui, car il compte bien ne jamais prendre de retraite. James Tenney répand en général la bonne humeur – trait que l'on trouve souvent mentionné dans les rares descriptions qui existent de lui : autant nombre de ses confrères le prennent au sérieux, autant la critique boude son œuvre. Le compositeur et éditeur de musique américain Larry Polansky, qui lui a consacré le volume 13 (1984) de la série *Soundings*<sup>1</sup>, parle de la « bonhomie fondamentale » de la musique de Tenney. « Il se réjouit sincèrement de composer et de faire de la musique, et cette joie est présente aussi bien dans la musique que dans ses idées musicales et intellectuelles complexes. » Quand James Tenney parle de la musique qui compte à ses yeux, il aime utiliser le mot « vitalité », critère qui s'applique aussi à sa musique, laquelle a souvent quelque chose de bondissant. Même quand il s'en tient strictement à un modèle, Tenney évite de donner à l'auditeur un sentiment de rabâchage. Ses morceaux procurent souvent l'impression qu'on assiste directement à la genèse du son.

Un autre mot qui traverse la vie de Tenney est l'enthousiasme. Au début des années 1970, bien des choses changèrent dans sa vie, raison pour laquelle il consulta le *Yi-king*, où il trouva le texte reproduit dans *Soundings* 13.

#### *L'image*

*Le tonnerre résonne des entrailles de la terre :*

*C'est l'image de l'ENTHOUSIASME.*

*Ainsi les anciens rois faisaient de la musique*

*Pour honorer les mérites,*

*Et ils l'offraient avec splendeur*

*À la divinité suprême,*

*En invitant leurs ancêtres à être présents.*

Le texte est moins pathétique qu'il n'y paraît. Il lui aurait semblé une métaphore de ce qu'il essaie de faire en tant que

compositeur, exécutant et professeur, écrit Tenney dans son commentaire ; il y exprime également l'exigence intellectuelle qu'il formule à l'égard de son œuvre : « Si elle n'est pas la musique elle-même, la «divinité suprême» est du moins l'aspect du cosmos que nous essayons de comprendre par l'expérience et la perception musicale. » Pour James Tenney, composer, c'est connaître. L'attention particulière avec laquelle il explore la perception de l'auditeur découle d'une conception de la musique profondément enracinée en Amérique. James Tenney serait tout aussi inconcevable en Europe que son principal « ancêtre », John Cage.

### COMPOSER AVEC ET SANS TRADITION

Il y quelques années, nous parlions à New York de la conception de la culture des deux côtés de l'Atlantique. Comme dans chaque conversation que nous avons soutenue depuis, James Tenney cita John Cage<sup>2</sup>, à qui on eût demandé, en Europe, comment un Américain pouvait composer, avec si peu de tradition derrière soi. Cage aurait répondu par une nouvelle question : « Comment composer quand on a tant de tradition ? » Dans les années 1960, raconte Tenney, on éprouvait à New York un sentiment de *tabula rasa*, quoique ce fût davantage une impression générale qu'une attitude raisonnée. Dans le milieu des artistes de *Downtown* qui surgissait, on composait comme si l'Histoire venait de commencer. Tenney ne partageait pas ce sentiment, car les précurseurs musicaux avaient toujours existé, pour lui. « Nous avons un passé, il faut seulement le rassembler », estimait-il alors ; c'est pourquoi, avec Malcolm Goldstein et Philip Corner, il fonda le *Tone Roads* [tout un programme !] *Chamber Ensemble* (1963–1970), ainsi nommé d'après un morceau de Charles Edward Ives, compositeur dont l'Ensemble donna au cours des années plusieurs premières auditions. (Soit dit en passant, Tenney joue la *Concord Sonata* par cœur ; avant de se décider pour la composition, il avait fait un an de piano à la Juilliard School, chez Eduard Steuermann.) Outre Ives, les programmes du *Tone Roads Chamber Ensemble* incluaient des compositeurs américains expérimentaux et quelques Européens qui n'étaient pratiquement jamais joués aux États-Unis, à l'époque : Charles

1. *Soundings* #13, *The Music of James Tenney*. Soundings Press, Santa Fe 1984, NM (USA).

2. Les citations sans référence proviennent de divers entretiens des auteurs avec James Tenney.

Ruggles, Edgar Varèse, Henry Cowell, John Cage, Morton Feldman, Erik Satie, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen. Dans un programme imprimé, Tenney écrit cette phrase clé : « Il se peut que n'ayons pas de tradition, mais nous avons un héritage ; célébrons-le donc ! » La distinction entre tradition et héritage jette une lumière intéressante sur la conception de la culture de part et d'autre de l'Atlantique. « La tradition oblige, déclare Tenney. Elle signifie règles, dogmes, jugements de valeur. Il y a des hiérarchies : Beethoven, par exemple, n'est pas seulement une partie du patrimoine, c'est l'aune à laquelle on est mesuré dans les conservatoires européens. Quand Cage rejetait Beethoven, ce n'était naturellement pas à sa musique qu'il en avait, mais au rôle qui lui était assigné. » L'héritage, lui, ne crée pas d'obligation. Il existe, simplement, et chacun peut y puiser selon ses besoins. Mais ce n'est pas non plus la porte ouverte à l'ignorance, car on doit le connaître et savoir ce qu'on fait. « Ce principe est d'ailleurs aussi valable pour mes étudiants. J'essaie qu'ils ne se sentent pas les obligés de qui que ce soit, mais ils n'ont pas le droit de répéter ce qui a déjà été dit. » L'héritage ne connaît pas de maître accompli d'un certain style. Chaque artiste est un créateur indépendant.

Comme beaucoup d'Américains, Tenney se méfie du discours critique, qui est parfois élevé au rang de fétiche en Europe. « Les jugements de valeur ne sont pas si importants que ça. À leur place, nous avons l'enthousiasme. » En Amérique, personne ne se soucie de ce qu'il fait, la société n'a même pas conscience de son existence ; en revanche, il peut se sentir libre, affirme Tenney, qui est plus connu en Europe qu'en Amérique (comme Cage). Les enregistrements de ses œuvres sont parus presque exclusivement sous la marque suisse *HatArt*, et le *New York Times* ne tient aucun compte de sa production. « Toute controverse a une influence négative », dit-il. Ce n'est pas que n'importe quelle musique lui plaise, bien au contraire, et en privé, il ne ménage pas ses jugements de valeur – ce qui fait justement qu'il soit si passionnant de parler de musique avec lui. Les compositeurs du mouvement populiste américain des années 1930, comme David Diamond, Samuel Barber et Aaron Copland, sont pour lui « l'école américaine des piétons – ils allaient à pied quand tous les autres volaient ». Les néoromantiques apparus dans les années 1970 représentent à ses yeux un glissement musical vers la droite réactionnaire, les compositeurs académiques de l'*Uptown* pratiquent la « rétention anale », ce sont « de mauvaises imitations des polémiques

européennes » – à l'exception toutefois de Milton Babbitt, qu'il inscrit au patrimoine musical : « Il est unique, il a une individualité, il a découvert et créé quelque chose. » Parmi les compositeurs dont il se sent proche, il voit en Amérique Alvin Lucier, La Monte Young, Ben Johnston, Gordon Mumma, Christian Wolff et, en Europe, Georg Friedrich Haas, György Ligeti et Helmut Lachenmann.

« Nous sommes tous des enfants de Cage », dit Tenney. Ce qui l'a toujours intéressé le plus est le son – « entendre le son en lui-même et pour lui-même plutôt que ce qu'il pourrait « signifier » ». Il est frappant de constater avec quelle fréquence les compositeurs américains mentionnent des expériences auditives qui ont été pour eux une révélation. Dans les notes de Charles Edward Ives, on trouve déjà plusieurs cas d'*ear stretching* : les bruits des piétons et les pas irréguliers des chevaux d'attelage qu'il entendait de son appartement de Central Park West, et qui lui firent prendre conscience « du nombre élevé de sortes différentes et changeantes de temps, de mesures et de rythmes qui peuvent coexister – et ce, de façon entièrement normale, ou du moins non anormale, une fois qu'on y est habitué ». Le compositeur et cinéaste (d'art) new-yorkais Phill Niblock décrit une longue montée à moto derrière un camion : « Nos moteurs tournaient à plein régime pour surmonter la gravité. Assez vite, les nombres de tours s'accordèrent d'une façon presque harmonieuse – mais pas tout à fait. La forte présence physique des rythmes des deux machines, qui tournaient à des fréquences voisines, provoqua en moi une telle transe que j'aurais presque dévalé de la route et serais tombé de la montagne. » Tenney connaît lui aussi de tels instants cruciaux : l'attente à un passage à niveau, où il entendait les sonneries de deux cloches se rapprocher et se fondre, ou ses trajets pendulaires entre New York et le New Jersey, en passant par la galerie très fréquentée du *Holland Tunnel*. Au début, ces traversées étaient un pur supplice ; le bruit dans le tunnel était si violent que l'on ne pouvait causer dans la voiture. « Lorsque je me suis mis finalement à écouter, les bruits du trafic sont devenus si intéressants que le trajet n'était plus un voyage à terminer le plus vite possible. Depuis ce jour, je me suis même réjoui de le faire, car c'était une source de nouvelles idées sur la perception. » Cette expérience auditive a donné la composition par ordinateur *Analog #1 (Noise Study)* (1961), musique de conception spatiale, apparemment infinie, où le distant et le lointain alternent, sans qu'on puisse dire exactement ce qu'on entend.

James Tenney :  
« Listen » (Sonic  
Art Edition)

## Listen...!

in memoriam John Lennon (and Wilhelm Reich)  
(with revisions of August, 1984)

James Tenney  
12/80 - 6/81

2,3  
Voices  
1  
Piano  
mp  
p  
p.  
o

(2) (3)  
P  
we-you-wa-ma-na-ta te ll oo woo

### MUSIQUE NON NARRATIVE ET CONCENTRATION SUR LE SON

L'idée que la musique peut consister en bruits était déjà familière à Tenney, qui avait étudié avec Edgar Varèse. La rencontre de Cage fut un tournant, après lequel il abandonna peu à peu toutes les attitudes traditionnelles. Chez Cage, les expériences auditives ne sont plus des anecdotes, mais une expérience constante, un style de vie. Tout est musique – pour autant qu'on le ressent comme musique. En Europe, Cage est souvent perçu comme le point final d'une évolution, il est tenu davantage pour philosophe que compositeur. Mais pour Tenney, Cage signifie exactement le contraire : c'est un révolutionnaire, qui nous ramène à l'air libre et ouvre de nouvelles possibilités à la musique. Tenney ne voit rien de nihiliste dans la pensée et les compositions de Cage ; Cage n'a rien « abrogé ». Il n'est pas négateur, il renonce, et son renoncement ne veut pas interdire quelque chose aux autres, il ne concerne que lui. Il est vrai qu'il n'est pas simple de marcher sur les traces de Cage sans l'imiter. Quand on lui demande s'il estime que Cage a fondé une tradition, Tenney hésite un instant, puis secoue la tête : « Cage n'a pas établi de règles. Il a ouvert un ensemble de possibilités. » Le terme de « possibilités » resurgit sans arrêt quand il est question de Cage. Cela reflète un tour d'esprit fréquent chez Cage – qu'on songe seulement à la métaphore récurrente du mur, de la cage, des portes et des ouvertures, par exemple dans la célèbre déclaration : « Ma philosophie en deux mots ; sortez de la cage où vous vous trouvez, quelle qu'elle soit ! »

« Attribuer une valeur au son pur, brut, est quelque chose de très américain », estime Tenney. Il raconte avoir vu au collège un professeur de musique allemand lire la partition d'un Quatuor de Beethoven et prétendre ne pas avoir besoin d'entendre la musique pour en jouir. « Voilà qui nous a complètement séparés. J'étais si absorbé par le son lui-même. »

La conception musicale de Tenney est marquée par une réserve foncière vis-à-vis du ressort dramatique. Cage a démontré que l'expression de soi est inutile. Si la musique suscite des émotions, cela ne signifie pas qu'elle ait un message émotionnel ; le lever du soleil n'a pas non plus pour but de susciter en nous des sentiments ! Au milieu des années 1960, Tenney composa une série de *Postal Pieces* pour des amis musiciens. Ces pièces conceptuelles, notées chacune sur une carte postale, visaient un certain phénomène sonore, que l'auditeur avait vite fait de déceler. Cette

prévisibilité provocante est voulue par le compositeur, car ce n'est qu'une fois la narration (la tension, le développement) abandonnée que l'on peut se concentrer sur le son en soi et pour soi. Ce n'est qu'à partir du moment où l'auditeur n'est plus agrippé à sa chaise pour suivre un drame qu'il peut se concentrer sur le son, c'est-à-dire écouter vraiment « et parvenir au cœur du son, noter les détails, et réfléchir ou méditer sur la forme de la pièce entière, si simple soit-elle », explique Tenney dans une interview à propos des *Postal Pieces*.

Pour Tenney, la principale innovation de John Cage n'est pas d'avoir introduit le hasard en composition, mais d'avoir inversé les rôles du compositeur et de l'auditeur. Le premier n'impose plus ses sentiments au second, mais lui laisse suffisamment de place pour qu'il écoute en toute indépendance. « L'important n'est pas ce que moi, le compositeur, ai à te dire de moi, mais que tu fasses toi une expérience d'écoute unique en son genre », affirme Tenney, avant de citer son ami Steve Reich : « Le compositeur n'a pas une seule longueur d'avance sur l'auditeur. Il n'y a pas de savoir secret. Tout s'entend. » L'essentiel est la *texture*, la surface de la musique.

James Tenney ne se qualifie pas de *minimalist composer*, même si certaines de ses pièces se rapprochent beaucoup, en apparence, de la *minimal music* des années 1970. Mais elles comprennent toujours des aspérités. Plusieurs des inventions de Tenney tentent de réunir des conceptions musicales opposées. Ainsi, le schéma (*pattern*) minimaliste utilisé dans *Chromatic Canon* (1980-1983) consiste en une série dodéca-phonique. « Tu m'as fait coucher avec Arnold Schoenberg ! », remarqua Steve Reich, à qui la pièce est dédiée et dans l'ensemble duquel Tenney a joué autrefois.

Par « héritage » Tenney n'entend pas seulement les compositeurs expérimentaux, mais aussi la musique populaire avec laquelle il a grandi. La musique « populaire » ne recouvre pas exactement ce qu'on appelle musique *pop* en Europe, car la notion américaine est plus large et elle a un autre statut : aux États-Unis, la musique populaire fait partie de la culture nationale – ce qui peut prêter à des malentendus. Quand Charles Edward Ives, par exemple, parsème un montage de cantiques sirupeux de l'Armée du Salut d'alléluias extatiques (*General William Booth Enters into Heaven*), l'auditeur européen songe immédiatement à une parodie ; or l'idée de railler le fondateur de l'Armée du Salut était totalement étrangère à Ives, qui avait conçu là une *celebration* – une forme d'hommage authentiquement américaine,

mais que les Européens trouvent souvent gênante. Il en va de même de la première composition électronique de Tenney, *Collage #1* («*Blue Suede*») (1961), dans laquelle il utilise une chanson d'Elvis Presley : « J'y vois un hommage [celebration] à Elvis Presley, et j'aime à croire que cela lui aurait plu. » Dans la pièce de Tenney, la musique d'Elvis n'a pas le caractère d'une citation ; l'intention n'est ni ironique ni agressive, et encore moins d'enjôler par un *crossover*. Ce n'est que du matériau, que le compositeur exploite tout naturellement pour une nouvelle œuvre, comme la série dodécaphonique dans *Chromatic Canon*.

James Tenney adore évoquer ses mentors sous forme d'hommages musicaux. Cela ne concerne d'ailleurs pas seulement des compositeurs comme Edgar Varèse, John Cage, Stefan Wolpe et Morton Feldman, à qui sont dédiées les *Forms 1-4* (1993). Au tournant de sa vie où le *Yi-king* lui révéla l'enthousiasme, Tenney écrivit *Three Rags* (1969), qui sont des ragtimes classiques, en hommage à Scott Joplin. Même s'il est unique dans l'œuvre de Tenney, ce cas reste tout à fait caractéristique de son attitude : « Cela ne s'est produit qu'une fois. À l'époque, j'écoutais beaucoup de Joplin, mon premier enfant était né – comment aurais-je pu résister ? »

## INVESTIGATIONS SUR LA PERCEPTION DES SONS

James Tenney n'est pas seulement compositeur, mais aussi théoricien. Depuis des décennies, il travaille à une théorie de la musique qui aborde les phénomènes musicaux avec les méthodes des sciences naturelles et ce, de deux côtés : il analyse les phénomènes sonores avec les outils de l'acoustique, tout en cherchant à représenter la perception des mêmes phénomènes par l'auditeur à l'aide de recherches sur le cerveau et de la psychoacoustique. Ce faisant, ses investigations théoriques ne peuvent être détachées de son évolution de compositeur.

La thèse de Tenney, *Meta+Hodos : A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form* (1964)<sup>3</sup> fournit l'assise conceptuelle des compositions électroniques réalisées dans les années 1960. Tenney est l'un des premiers compositeurs à avoir expérimenté avec l'ordinateur, d'abord à l'Université d'Urbana (Illinois), puis aux Bell Telephone Laboratories (New Jersey). L'ordinateur est impliqué dans le processus de composition des œuvres stochastiques, qui opèrent avec un hasard contrôlé. L'intérêt de Tenney allait au timbre, mais les premiers essais furent décevants. Les nouvelles sonorités produites à l'aide de l'ordinateur restaient très en deçà de ce qu'il avait imaginé. La percée eut lieu avec *Collage #1* («*Blue Suede*»). Dans le bilan qu'il tira après trois ans de travail à l'Université d'Urbana, il mentionne tout particulièrement le perfectionnement qu'il a obtenu des timbres en travaillant à l'ordinateur.

*Meta+Hodos* est une étude de la perception des sons où Tenney prend justement congé du paramètre qui a dominé la pensée musicale pendant des siècles, à savoir la hauteur. Au XX<sup>e</sup> siècle, d'autres paramètres s'y sont ajoutés, si bien que les bruits ont aussi pu être perçus comme de la musique, mais l'évolution de l'oreille n'a pas suivi. « Dans une bonne partie de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, un auditeur incapable d'accepter tout autre paramètre que la hauteur comme facteur essentiel de l'expression d'idées musicales n'entendra que des passages creux et rejettera en fin de compte quelques-unes des formes les plus avancées de l'art musical. » S'appuyant sur la *Gestaltpsychologie*, Tenney met au point dans *Meta+Hodos* un système de notions centré sur ce qu'il

appelle *clang* (d'après le dictionnaire : « bruit métallique »). Il définit le *clang* : « Son ou configuration de sons perçue comme une unité musicale élémentaire ou une *Gestalt* auditive », pour essayer ensuite de répondre aux questions suivantes : « Quels sont les facteurs responsables de l'unité ou de l'unicité d'un *clang* ? Et, en conséquence, quels facteurs distinguent-ils un *clang* d'un autre à l'intérieur d'une séquence ? » Le matériau étudié : des compositions des classiques de l'ère moderne – Schoenberg, Webern, Varèse, Bartók, Ives, Ruggles –, mais Tenney s'en tient exclusivement à l'effet sonore et néglige le texte noté. Au terme de son étude, il décrit une polyphonie d'un nouveau genre, qui résulte de l'interaction de tous les paramètres de l'écoute. « Je crois que la découverte de polyphonies d'un ordre supérieur [...] est une des caractéristiques les plus significatives de la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle, et que les possibilités presque illimitées d'un approfondissement de cette voie représentent l'un des aspects les plus passionnants de la musique de notre époque. »

## CONVERSION À L'HARMONIE

En déménageant au California Institute of the Arts (1970), Tenney changea complètement de style. Il cessa de composer à l'ordinateur, car la Californie ne lui offrait pas l'équipement nécessaire. Et comme il était entouré de musiciens éminents, il se mit à composer pour leurs instruments. Tenney tient d'ailleurs pour possible que les circonstances aient seulement favorisé un changement qui s'annonçait de toute façon ; ce n'est donc peut-être pas un hasard si les *Three Rags* ont vu le jour précisément à cette époque. Car en même temps qu'il renonçait à l'ordinateur, il subit un autre changement de paradigme plus fondamental : la découverte de l'harmonie. Jusque-là, Tenney avait considéré l'harmonie comme dépourvue d'intérêt. Il commença alors à explorer de nouvelles harmonies dans ses compositions, mais sans admettre d'être limité à douze hauteurs par octave. En étudiant avec Harry Partch, il eut l'occasion de découvrir des systèmes différents, fondés sur la *just intonation*, c'est-à-dire sur des rapports de fréquence rationnels. Une théorie harmonique moderne se devait de tenir compte de cet aspect.

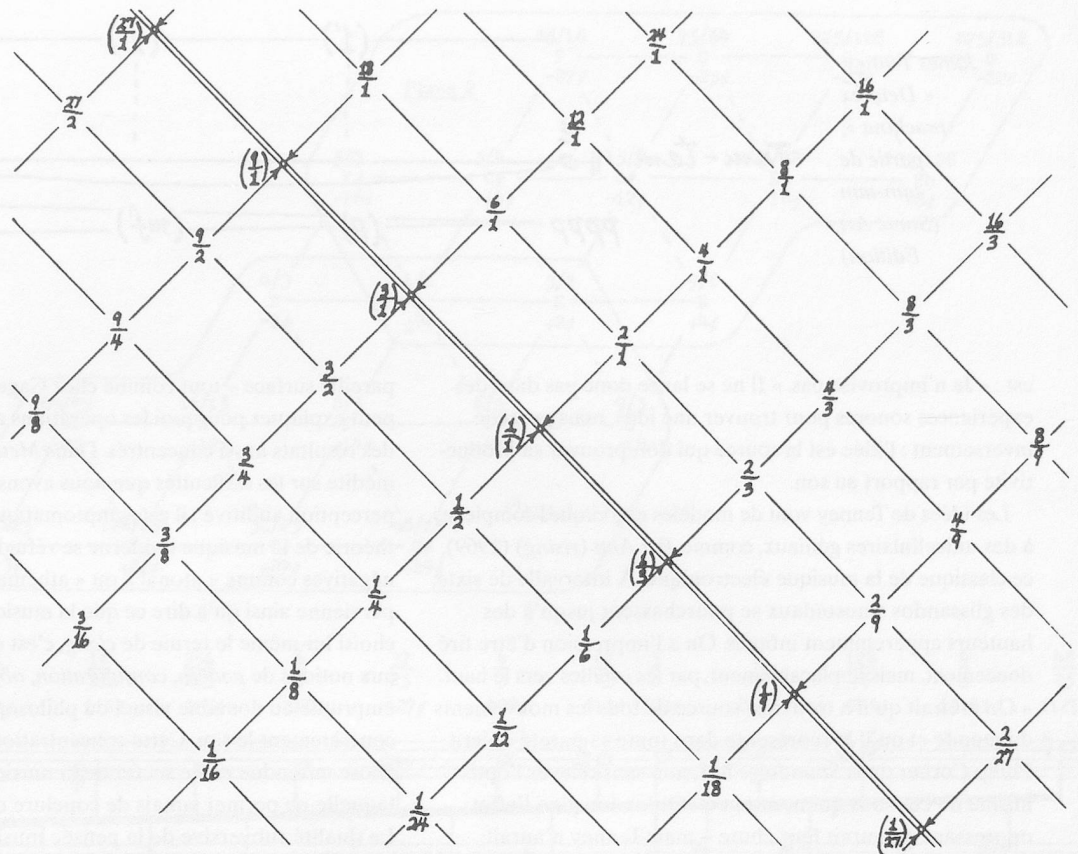
La conversion à l'harmonie, en composition, eut une conséquence inattendue sur le développement de la théorie que Tenney avait présentée dans *Meta+Hodos*. En 1983, soit presque vingt ans après sa thèse, il rédigea l'article *John Cage and The Theory of Harmony*<sup>4</sup> où il explique que l'harmonie enseignée dans les conservatoires a les mêmes rapports avec la théorie musicale qu'un livre de cuisine avec la chimie, ou un manuel d'étiquette avec la théorie du comportement humain. La théorie musicale moderne doit être « une théorie vraiment scientifique de la perception musicale », qui obéisse aux mêmes principes que les théories des sciences naturelles. Elle doit d'abord être purement descriptive et neutre du point de vue esthétique. « Cela signifie qu'elle ne prétendra pas dire à un compositeur ce qu'il doit faire ou ne pas faire, mais lui montrera plutôt quels sont les résultats s'il fait telle chose. » Deuxièmement, cette théorie sera valable universellement et devra pouvoir s'appliquer à toutes les musiques, de tous les temps et de tous les continents. Troisièmement, elle sera quantifiable, donc mesurable.

Dans l'article *John Cage and The Theory of Harmony*, Tenney abandonne complètement la terminologie de *Meta+Hodos*. Cela tient à l'objet, car les deux textes ont des rapports complémentaires. Le paramètre central est désormais celui qui avait été évincé par le *clang* dans *Meta+Hodos*, soient les hauteurs et leurs relations harmoniques. Vers 1910, d'après Tenney, l'harmonie traditionnelle avait abouti à une

3. Frog Peak Music, Lebanon 1988, NH (USA).

4. Publié dans Soundings #13.

Illustration 1



impasse. Les hauteurs étaient un matériau musical épuisé n'offrant plus de possibilités de développement. « Le premier théoricien d'importance, après Schoenberg, a été John Cage. » Tenney voit dans l'histoire de la musique « le développement et l'évolution constante de nos capacités de perception musicale » et réclame de ce fait une définition élargie de l'harmonie, qui aille au-delà du système tonal. « Nous pouvons définir désormais l'harmonie comme l'aspect de la perception musicale qui dépend des relations harmonieuses entre les hauteurs, c'est-à-dire de toutes les relations autres que « plus haut » et « plus bas ». » Il entend évidemment par là les rapports de fréquence rationnels qui dérivent de la série des harmoniques. Mesurer la distance harmonique entre deux notes n'est pas aisé, si l'on néglige tous les systèmes harmoniques conventionnels. Tenney utilise pour ce faire des diagrammes pluridimensionnels (voir ill. 1) qui décrivent un « espace harmonique ». « L'éloignement, que je nomme distance harmonique, entre deux points quelconques de l'espace peut être défini comme proportionnel à la somme du plus court trajet de l'un à l'autre (c'est-à-dire en suivant les segments qui sont montrés dans les illustrations). »

Il n'aurait sans doute pas été possible d'aborder sans préjugé de telles questions si Cage n'avait pas libéré la pensée musicale. Les théories neutres sur le plan esthétique courent cependant toujours le risque d'aboutir à un dogme infaillible. On se souvient avec effroi de tous ces théoriciens auxquels la série harmonique a fourni un prétexte commode pour frapper d'interdit toute musique située en dehors de la tonalité. Même de nos jours, les adeptes de la *just intonation* ont parfois tendance à un manichéisme douteux (la notion de *just intonation* ne fait-elle pas appel à une distinction entre le juste et le faux ?). Tenney en est bien conscient, et c'est pourquoi il formule ses conceptions avec beaucoup de prudence. Il concède à l'oreille une « marge de tolérance », c'est-à-dire une fourchette de hauteurs à l'intérieur de laquelle l'oreille peut s'ajuster en fonction des conditions culturelles dont elle a l'habitude. Ce manque de dogmatisme se manifeste aussi

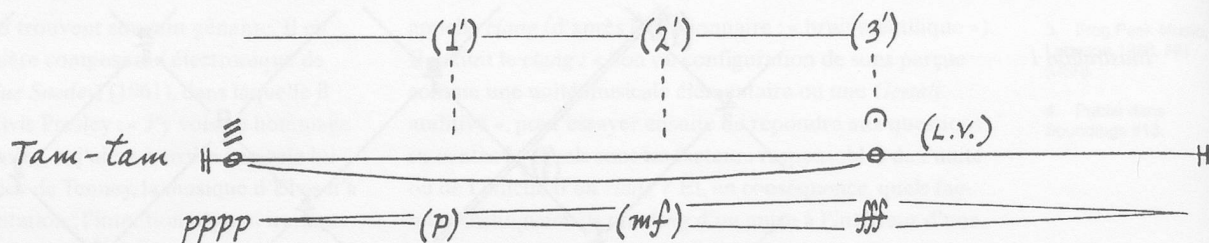
chez lui dans la pratique. Un nombre étonnant de ses pièces fondées sur les relations des harmoniques sont notées en système tempéré (*Form 1-4*, par exemple).

## L'ARTISTE PHÉNOMÉNOLOGUE

« S'il me fallait citer un attribut de la musique qui passe avant tous les autres, dit James Tenney, ce serait la diversité. » Dans ses premières pièces électroniques, il veillait par exemple à éviter les notes répétées, au nom du changement permanent. Ses œuvres ne peuvent être attribuées à un style particulier. Lui-même se définit comme « éclectique radical », qui se sent « libre de se servir de toute la vaste palette de possibilités dont nous disposons aujourd'hui ». Pour lui, le style est « un ensemble de limitations », défini par ce que le compositeur ne fait pas. Son éclectisme n'est pas affaire d'imitation, mais répond à la question : « Où trouver l'inspiration ? » Sous des apparences multiples, la pensée fondamentale est toujours d'une consistance remarquable : « Si j'ai plusieurs styles, c'est que j'essaie différentes choses dans mes pièces. » L'impression auditive décide si une idée a une portée musicale.

« Je crois que les meilleurs savants et les meilleurs artistes sont précisément des phénoménologues. » Que signifie composer, dans cette optique ? Si composer est une expérience scientifique, tout dépend des questions posées par le chercheur. La composition même, quel que soit le style utilisé, devient un phénomène naturel qui se déroule tout seul, jusqu'à un certain degré, une fois que le compositeur l'a mis en branle. Moins le compositeur en fait, plus la *manière* dont il le fait gagne en importance. Tout dépend de la fécondité de l'idée – pas de fuite possible dans l'habileté du métier ou les structures savantes d'une méthode salvatrice ! Et l'idée ne vient jamais sans effort. James Tenney connaît lui aussi l'angoisse de la page blanche. « Seule ma femme sait combien de fois j'ai déclaré ne pas pouvoir écrire un seul morceau – pour en entamer quand même un nouveau ! » Quant au processus même de la composition, tout ce qu'il peut en dire

James Tenney,  
« Deus ex  
machina »,  
partie de  
tam-tam  
(Sonic Art  
Edition)



est : « Je n'improvise pas. » Il ne se lance donc pas dans des expériences sonores pour trouver une idée, mais procède inversement : l'idée est la source qui doit prouver sa productivité par rapport au son.

Les idées de Tenney vont de modèles ergodiques complexes à des unicellulaires géniaux, comme *For Ann (rising)* (1969), ce classique de la musique électronique. À intervalle de sixte, des glissandos sinusoïdaux se pourchassent jusqu'à des hauteurs apparemment infinies. On a l'impression d'être tiré doucement, mais implacablement, par les oreilles vers le haut. « On croirait qu'il a trouvé la source de tous les mouvements du monde et qu'il la représente dans toute sa pureté », écrit Philip Corner dans *Soundings #13*, non sans relever l'optimisme de ces sons qui montent : « Qu'on imagine l'effet oppressant qu'aurait leur chute – mais Tenney n'aurait jamais cette cruauté. » Il est difficile de dire ce qui fait la qualité des idées musicales de Tenney qui se cachent derrière

pareille surface – tout comme chez Cage, dont personne ne peut expliquer pourquoi les opérations aléatoires produisent des résultats aussi concentrés. Dans *Meta+Hodos*, Tenney médite sur les difficultés que nous avons à parler de la perception auditive : il est symptomatique, note-t-il, que la théorie de la musique moderne se réfugie dans des notions négatives comme « atonal » ou « athématique », et ne parvienne ainsi qu'à dire ce que la musique n'est pas. S'il a choisi lui-même le terme de *clang*, c'est que, contrairement aux notions de *pattern*, *configuration*, *object*, *ideas*, il n'est pas emprunté au domaine visuel ou philosophique, mais évoque concrètement le son. Cette concentration extrême sur la chose entendue est le secret de la musique de Tenney, laquelle ne permet jamais de conclure de la partie au tout. La qualité subversive de la pensée musicale de Tenney consiste en ce qu'on est obligé d'écouter les sons qui en résultent.

## À PROBLÈMES NOUVEAUX, SOLUTIONS INÉDITES

PAR TOMAS BÄCHLI ET SIEGLINDE GEISEL

Les œuvres pour piano de James Tenney

On considère volontiers les œuvres pour piano d'un compositeur comme un ensemble à part, dont on attend que le côté expérimental révèle les caractéristiques et l'évolution de l'artiste. Dans celles de James Tenney, ce qui frappe immédiatement est l'hétérogénéité, du moins en ce qui concerne la sonorité. Ses premières pièces pour piano (hors des œuvres de jeunesse) sont *Three Rags for Pianoforte : Raggedy Ann, Milk and Honey, Tangled Rag* (1969), ragtimes dans la lignée de Scott Joplin, qu'ils ne transforment que très prudemment. Ces *Rags* ne trahissent aucune ressemblance avec les autres pièces que Tenney écrivait alors. Il serait cependant faux d'y voir des œuvres de circonstance. Les *Rags*, composés avec un soin extrême, ont un charme envoûtant et renvoient à une source de la musique américaine que beaucoup toujours sous-estiment. Les ragtimes européens d'un Debussy, d'un Strawinsky, d'un Satie ou d'un Hindemith doivent être compris comme des pieds de nez provocateurs à l'endroit du goût symphonique (ils sont d'ailleurs complètement faux du point de vue rythmique, comme l'a montré Tenney), intention qui est totalement à l'opposé de celle des *Rags* de Tenney. C'est d'ailleurs justement le fait qu'aucune provocation n'y soit recherchée qui les rend provocants aux oreilles des Européens. Les *Three Rags* se donnent avec beaucoup de succès dans les fêtes villageoises ou lors d'anniversaires de famille, mais ils demandent à être expliqués quand ils sont présentés à un public d'experts de la musique moderne !

Le besoin de Tenney d'intégrer dans la même pièce des conceptions musicales très éloignées se constate aussi bien dans *Chromatic Canon* (pour deux pianos, 1980) que dans *Bridge* (pour quatre pianistes jouant sur deux pianos à queue désaccordés, 1982-1984). *Chromatic Canon* commence comme une pièce strictement minimaliste, avec une quinte vide, mais s'éloigne ensuite toujours plus de la tonalité supposée. Il se fonde en effet sur une série dodécaphonique et est d'une sonorité unique, qui ne rappelle ni le dédicataire, Steve Reich, ni l'École de Vienne.

*Bridge*, en trois parties, est une pièce complexe de quarante minutes, qui combine des conceptions musicales de John Cage et de Harry Partch. L'accordage des deux instruments est une idée inspirée par ce dernier : à partir de la quinte pure *la-mi*, l'un est accordé en montant, l'autre en descendant le cycle des quintes et des tierces pures (voir illustration 2). Il en résulte un système tonal à vingt-deux degrés, dix-sept quintes pures et seize tierces pures, mais aussi une foule d'intervalles qui, à l'oreille, échappent à tout système logique, comme les micro-intervalles qui se produisent quand la même touche est enfoncée sur les deux claviers. Le recours au hasard rappelle, lui, les procédés de Cage. On a donc affaire à un système tonal hiérarchisé, mais utilisé selon un principe de composition non hiérarchique. Les intervalles et accords parfaits purs ne sont pas recherchés directement par le compositeur. Le système tonal de *Bridge* transparait tantôt