À problèmes nouveaux, solutions inédites : les œuvres pour piano de James Tenney

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 80

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927853

Nutzungsbedingungen

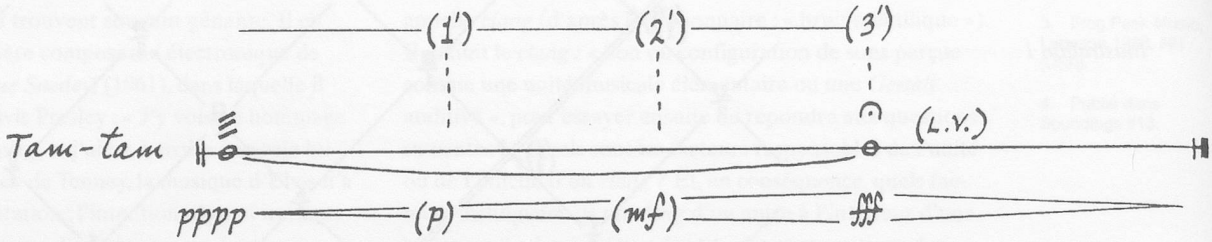
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



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

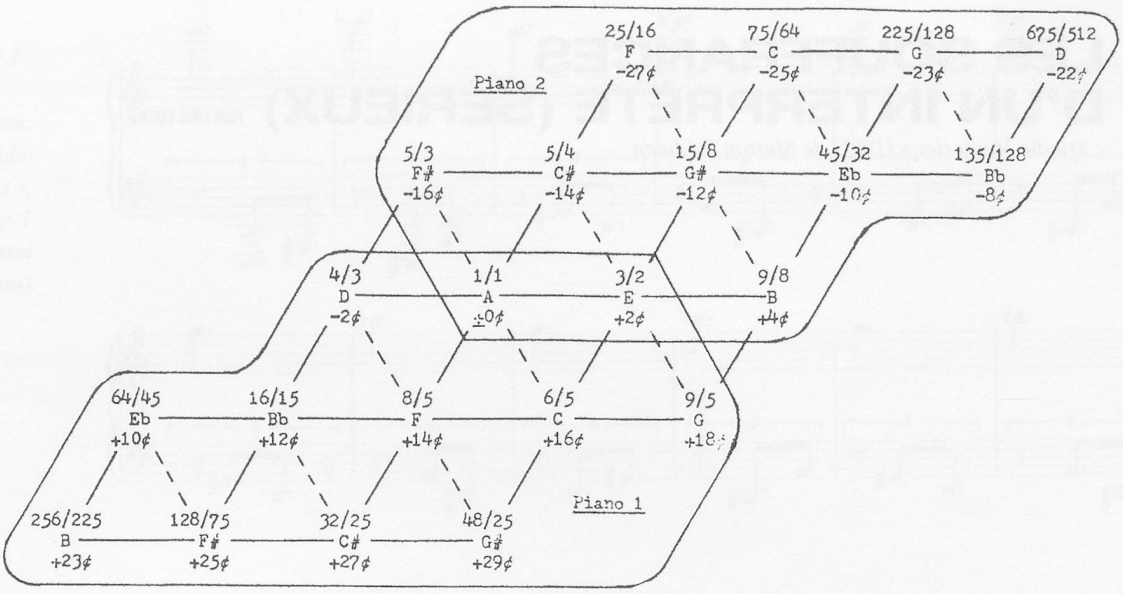
Les œuvres pour piano de James Tenney

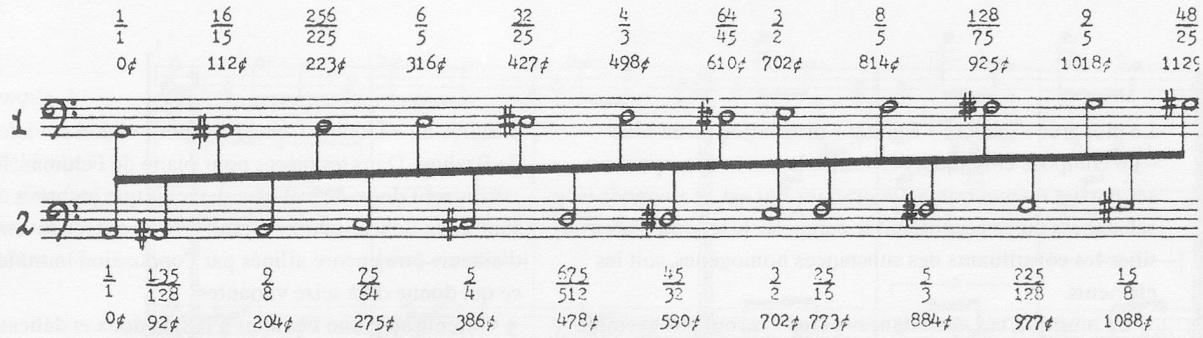
On considère volontiers les œuvres pour piano d'un compositeur comme un ensemble à part, dont on attend que le côté expérimental révèle les caractéristiques et l'évolution de l'artiste. Dans celles de James Tenney, ce qui frappe immédiatement est l'hétérogénéité, du moins en ce qui concerne la sonorité. Ses premières pièces pour piano (fors 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* transparaît tantôt

Illustration 2





clairement, tantôt indistinctement, derrière les gestes et dessins vigoureux. Le principe aléatoire subsiste dans tout le morceau, mais subit des modifications décisives. Au début, les qualités de chaque note sont toutes déterminées, mais il se forme ensuite de grands blocs où le hasard accorde une certaine liberté à chaque paramètre, cadre dans lequel l'aléatoire peut se déployer. Cette modification de la donne s'entend spontanément. Si le début est dominé par des événements sonores isolés, que l'auditeur peut tout au plus assembler en groupes, la dernière partie l'entraîne subitement dans des régions exclusivement *fortissimo* ou *legatissimo*, ou alors il n'entend que les registres graves ou aigus. À ce stade, le système tonal de *Bridge* est nettement plus perceptible qu'au début.

Bridge ne pose guère de problèmes techniques aux quatre exécutants. En revanche, les problèmes de coordination sont infernaux, car la pièce est notée en *space notation*. Il leur faut se frayer un chemin dans un fourré de simultanéités et de décalages, sans pouvoir s'orienter d'après une pulsation régulière. « À problèmes nouveaux, solutions inédites », commente laconiquement le compositeur. Il est d'ailleurs intéressant de voir à quel point Tenney change de rôle quand il travaille une de ses œuvres avec les interprètes. En tant que compositeur, il évite toute narration musicale, mais en répétition, il fait preuve d'un sens aigu des effets dramatiques.

Flocking (pour deux pianos accordés à un quart de ton d'écart, 1993) résulte d'une suggestion de Gertrud Schneider et Tomas Bächli. Tenney avait des préjugés contre la gamme tempérée en quarts de ton et commença par refuser. Un jour, il surgit à l'improviste avec la partition de *Flocking*, composition en notation graphique. Des essaims de points sont distribués sur treize feuillets, avec le temps en abscisse et les hauteurs en ordonnée. Les problèmes de coordination sont encore plus trapus que ceux de *Bridge* : les deux exécutants ne sont pas censés convenir à l'avance qui jouera tel point, mais doivent se les répartir spontanément en jouant. Comme chaque fois que le travail n'est pas partagé clairement, il y a conflit. Le résultat n'est donc qu'une approximation du texte, mais cela est voulu. Les interprètes doivent quand même essayer de réaliser la partition le plus exactement possible.

Dans *Prelude and Toccata* (2001), le piano est accordé de façon à ce que les douze demi-tons originaux se trouvent dans un rapport rationnel avec la fondamentale *fa*. *Prelude* se compose d'accords de six notes extrêmement longs, la *Toccata* – comme on s'y attendrait – d'une succession ininterrompue de doubles croches. Une grande courbe dynamique, de *p* à *ff* et retour, embrasse tout le morceau, de même qu'un déplacement de la tessiture de l'aigu vers le grave et retour. Les doubles croches forment des champs dodécaphoniques, ou plutôt de onze notes (car l'une est répétée et une autre sautée) ; mais on ne peut parler ici de total chromatique, puisque la totalité utilisée est celle des harmoniques supérieurs. La fondamentale *fa* résonne pendant toute la pièce grâce à la pédale expressive. Les passages vifs en doubles croches rappellent de loin ceux des *Three Rags*.