

**DAL SILENZIO ALLA BANDA CRITICA:  
RIFLESSIONI SU 4 FASI DELL'UNIVERSO SONORO DI JAMES TENNEY**

**FROM SILENCE TO CRITICAL BAND:  
REFLECTIONS ON 4 PHASES OF THE SOUND UNIVERSE OF JAMES TENNEY**

VALERIO MOLA

**Abstract (IT):** Questo articolo si propone di esaminare la figura di James Tenney, compositore, teorico e didatta di rilievo nel panorama della musica contemporanea. Nonostante la sua indiscutibile importanza, Tenney rimane un artista sorprendentemente poco conosciuto ed eseguito, un autore di “nicchia” per gli addetti ai lavori. L'articolo vuole esplorare la pregnanza attuale delle sue idee e della sua produzione musicale, evidenziando la capacità che Tenney ha avuto di sfidare e riformulare i paradigmi tradizionali della teoria armonica, del ruolo del compositore e della sua relazione con il pubblico. Il lavoro si articolerà in due parti: la prima si concentra sull'evoluzione del pensiero e del percorso artistico di Tenney, delineando le fasi cruciali della sua carriera; la seconda propone un'esperienza pratica, focalizzata sulla riesecuzione in ambiente Max/MSP del brano “*Critical Band*” (1988) per organico variabile. Tale sezione offrirà un'analisi dettagliata del brano e illustrerà i vari passaggi che hanno portato alla costruzione della patcher finale per l'esecuzione del brano stesso. **Parole chiave:** James Tenney, Percezione, Teoria armonica, musica contemporanea, Critical Band

**Abstract (EN):** This article aims to delve into the life and work of James Tenney, a prominent composer, theorist, and educator in the realm of contemporary music. Despite his undeniable significance, Tenney remains a surprisingly under-recognized and seldom-performed artist, often considered niche within the industry. The article seeks to highlight the enduring relevance of his ideas and musical creations, emphasizing Tenney's ability to challenge and reshape traditional paradigms of harmonic theory, the role of the composer, and their relationship with the audience.

The study is divided into two sections: the first focuses on the evolution of Tenney's thought and artistic journey, outlining the pivotal moments of his career; the second offers a hands-on exploration, centering on the reimplementation of the piece “*Critical Band*” (1988) for a variable ensemble using Max/MSP. This section provides an in-depth analysis of the composition and details the steps leading to the construction of the final patcher for the piece's performance. **Keywords:** James Tenney, Perception, Harmonic theory, contemporary music, Critical Band.

## **DAL SILENZIO ALLA BANDA CRITICA: RIFLESSIONI SU 4 FASI DELL'UNIVERSO SONORO DI JAMES TENNEY – PARTE 1**

VALERIO MOLA

### **Introduzione**

Il mio incontro con la personalità e la produzione di James Tenney avviene grazie alla frequentazione di un corso di “Estetica della Musica Elettronica” presso il Conservatorio Statale di Musica “N. Sala” di Benevento. Approfondendo alcuni aspetti della sua vita e del suo lavoro, è emersa in me una crescente curiosità riguardo la relativa oscurità che ancora oggi circonda questo artista nel panorama contemporaneo. Pertanto questo scritto ha lo scopo di contribuire alla diffusione delle idee di Tenney presentandolo come una figura di spicco nel campo della musica della seconda metà del novecento.

Per conoscere Tenney occorre, innanzitutto, studiare la sua vita, le sue influenze e il contesto in cui si è sviluppato il suo pensiero artistico e musicale.

### **Breve biografia di James Tenney**

James Tenney, nacque a Silver City nel Nuovo Messico nel 1934 e trascorse la sua infanzia tra Arizona e Colorado. La sua formazione lo portò in istituzioni prestigiose come l'Università di Denver, la Juilliard School, il Bennington College e l'Università

dell'Illinois. In quest'ultima fu allievo di Lejaren Hiller<sup>1</sup>, grazie al quale sviluppò un interesse ed una curiosità per l'utilizzo dei computer in ambito compositivo e sonoro, approfondendo contemporaneamente lo studio dell'acustica, della teoria dell'informazione e della composizione per *tape music*. Fu anche allievo di Harry Partch, le cui teorie sull'intonazione e i temperamenti lavorarono per decenni nella sua mente, portandolo a sviluppare la sua teoria dell'intonazione e ad utilizzare temperamenti ed intonazioni non convenzionali. Sotto la guida di Eduard Steuermann, si perfezionò nel pianoforte e studiò composizione con maestri del calibro di Carl Ruggles, Kenneth Gaburo, John Cage ed Edgard Varèse. Testimonianza di questa prima fase del suo percorso formativo è la pubblicazione della tesi, a mio avviso rivoluzionaria, che Tenney scrisse nel 1961, intitolata "*Meta / Hodos*", e che rappresenta una delle prime applicazioni delle teorie della Gestalt<sup>2</sup> e della scienza cognitiva alla musica.

Nelle sue opere iniziali, l'influenza di Webern, Ruggles e Varèse fu preponderante. Tuttavia, con il passare del tempo, Tenney assimilò gradualmente le teorie di John Cage, del quale fu allievo ed amico, e che rivoluzionò il suo modo di concepire la teoria musicale, stimolandolo a formulare una nuova teoria dell'armonia, innovativa

<sup>1</sup> Lejaren Hiller (1924-1994) fu un pioniere della computer music. Originariamente formatosi in chimica, si dedicò alla composizione ed utilizzò computer e algoritmi per comporre le sue opere, la più importante delle quali è la "*Illiac Suite*" del 1957, una pietra miliare nella storia della musica, rappresentando la prima composizione significativa creata attraverso l'utilizzo di un computer, in questo caso, il computer ILLIAC, (La sigla I.L.L.I.A.C. sta per "Illinois Automatic Computer"), un prototipo di prima generazione costruito all'Università dell'Illinois negli anni '50. Questa suite ha segnò un momento rivoluzionario, dimostrando le potenzialità della collaborazione tra tecnologia informatica e creatività umana nella composizione musicale.

<sup>2</sup> La psicologia della Gestalt, sviluppatasi principalmente in Germania all'inizio del XX secolo, si concentra sulla percezione e sull'organizzazione delle esperienze. Secondo questa teoria, gli individui percepiscono gli oggetti come interi organizzati piuttosto che come somme delle loro parti. Il termine "Gestalt" si traduce come "forma" o "configurazione", e la teoria sottolinea come il cervello tenda a raggruppare gli stimoli in modi che abbiano senso e siano coerenti.

sì, ma sempre in stretto contatto con quella di Schonberg, di cui pure era grande estimatore.

Nel 1961, realizzò *Collage No.1 (Blue Suede)*, un esempio “pionieristico di *plunderphonics*<sup>3</sup>, che manipolava la celebre canzone *Blue Suede Shoes* di Elvis Presley. Tra il 1961 e il 1964, la sua produzione musicale fu prevalentemente orientata verso la composizione assistita dal computer, sviluppata in collaborazione con Max Matthews e John R. Pierce presso i Bell Labs (nel New Jersey), dove ebbe anche l’occasione di conoscere e lavorare con Jean Claude Risset e John Chowning. Durante questo periodo produsse composizioni come *Analog #1 (Noise Study)* (1961) e *Phases* (1963), considerate tra le prime espressioni di musica sintetizzata al computer.

Durante gli anni '60, Tenney visse a New York, immergendosi nelle attività del gruppo d’avanguardia Fluxus, del Judson Dance Theater e co-fondando l’ensemble Tone Roads con Malcolm Goldstein e Philip Corner. Si dedicò con passione alla conduzione delle opere di Charles Ives e intraprese anche attività artistiche e teatrali, collaborando strettamente con Carolee Schneemann, con la quale ebbe anche una relazione sentimentale. Nel 1967, organizzò un seminario focalizzato sul linguaggio di programmazione Fortran, al quale parteciparono compositori di spicco di quel periodo.

Negli anni '70 Tenney si concentrò principalmente su composizioni strumentali, molte delle quali esploravano la percezione armonica e i sistemi di accordatura. Tra queste spiccano *Clang* (1972), *Quintext* (1972), *Spectral CANON for CONLON Nancarrow* (1974).

<sup>3</sup> *Plunderphonics* è un termine coniato dal compositore John Oswald nel 1985 per descrivere una pratica compositiva che implica la manipolazione e il riutilizzo di registrazioni audio preesistenti per creare nuove composizioni. Questa tecnica spesso sfida le convenzioni del copyright e dell’originalità, poiché si basa sull’"saccheggio" di materiali sonori da fonti esistenti e sulla loro trasformazione in nuovi contesti musicali o sonori.

Importante fu la sua attività di didatta presso prestigiose istituzioni come il Politecnico dell'Università di New York, l'Università di Yale, il California Institute of the Arts, l'Università della California e la York University, formando compositori come John Luther Adams, John Bischoff, Daniel Corral e Catherine Lamb<sup>4</sup>.

Morì il 24 agosto del 2006, sconfitto da un carcinoma polmonare a Valencia, in California.

### **Le fasi evolutive del percorso di Tenney**

Per arrivare alla comprensione complessiva del messaggio di Tenney ritengo opportuno suddividere il percorso evolutivo dell'artista in quattro fasi, ciascuna delle quali andrà ad evidenziare una particolare idea o consapevolezza maturata.

Cominciamo dalla pubblicazione, nel 1961, del saggio “*Meta /Hodos*”, attraverso il quale Tenney apre una profonda riflessione sull'estetica della musica contemporanea e sulla percezione musicale. La seconda fase, che si sviluppa tra il 1961 e il 1964, vede Tenney operare come compositore di musica elettronica presso i Bell Labs consolidando una pratica compositiva e di ricerca sul suono che influenzerà tutta la sua produzione futura. La terza fase, dal 1971 al 1983, culmina con la pubblicazione dell'articolo “*John Cage and the Theory of Harmony*” e rappresenta un momento cruciale in quanto matura la sua visione di una rinnovata teoria dell'armonia. Infine, il quarto periodo, che considero una sintesi delle fasi precedenti, si identifica con l'anno 1988, durante il quale Tenney compone il brano *Critical Band* per organico

<sup>4</sup> Catherine Lamb, nata nel 1982, è una compositrice americana riconosciuta per i suoi lavori nel campo della musica microtonale e della just intonation. Ha completato i suoi studi in composizione sotto James Tenney al California Institute of the Arts.

variabile, opera che, a mio avviso, riassume pienamente l'essenza del suo messaggio artistico e teorico.

Sebbene Tenney venga frequentemente riconosciuto come un eminente teorico e trattatista, egli si considerava principalmente come compositore, relegando il ruolo di teorico a una posizione secondaria. Pertanto, in questo saggio, non intendo enfatizzare la distinzione tra la sua produzione teorica e quella musicale, poiché, dallo studio della sua vita, emerge chiaramente che l'una è intrinsecamente legata all'altra e ad essa complementare.

### **Fase 1 (1961) – Estetica della percezione e percezione dell'estetica**

L'inizio della riflessione sull'estetica e sulla percezione, coincide, come già accennato, con il periodo di dottorato all'Università di Urbana in Illinois, dove è allievo di Lejaren Hiller e di Harry Partch e viene testimoniata dal saggio: *“Meta + Hodos: A Phenomenology of Twentieth-Century Music and an Approach to the Study of Form”*.

Il titolo *“Meta + Hodos”* deriva dalle parole greche *Meta*, ossia *“attraverso”* e *Hodos* che significa *“percorso”*, *“sentiero”*. La traduzione potrebbe, dunque, essere *“attraverso il sentiero”*, suggerendo l'idea che Tenney si muova lungo il sentiero della teoria tradizionale per passarci attraverso, superandola.

Tutto il saggio rappresenta una ricerca di un'oggettività ed una generalità attraverso un'analisi della tendenza degli eventi musicali a formare raggruppamenti e morfologie percepibili. Questo approccio, come afferma egli stesso, è stato ispirato dagli scritti

degli psicologi tedeschi del primo Novecento Max Wertheimer<sup>5</sup>, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

...Quasi per caso, stavo leggendo di tutto, compresi lavori sulla psicologia della percezione, e mi sono imbattuto in questo meraviglioso articolo di un psicologo tedesco chiamato “Le leggi dell’organizzazione delle forme percettive“ [1923], o qualcosa del genere di Max Wertheimer. E ho subito visto che alcune delle cose che stava facendo, che stava applicando alla percezione visiva, potevano essere facilmente trasferite alla percezione uditiva, alla percezione musicale. Ma mentre studiavo la letteratura e la cercavo, ho visto che nessuno aveva fatto ciò. Erano tutti molto orientati al visivo<sup>6</sup>.

Il punto di partenza delle sue indagini è l’esperienza dell’ascoltatore, scelta che risulta in netto contrasto rispetto alla teoria musicale tradizionale in uso in quegli anni, di eredità romantica e quindi, a detta di Tenney, incentrata sul compositore e sulle sue intenzioni.

La prima parte del saggio è intitolata “*Nuovi Materiali*”, e prende il via da Arnold Schonberg, compositore di cui Tenney aveva una profonda ammirazione e che considerava l’ultimo innovatore della teoria musicale.

Prendendo come riferimento alcune opere di Anton Webern (Op. 6) e Bela Bartok (sonata per pianoforte), Tenney riesce a sviluppare un interessante percorso sull’estetica della musica americana contemporanea, in particolare dei compositori Carl Ruggles, Charles Ives ed Edgar Varese, che Tenney conosceva ed apprezzava. Egli applica principi della psicologia della percezione all’analisi della forma e della struttura musicale. Parte, innanzitutto, da un’analisi dei fattori acustici che influenzano la formazione di raggruppamenti musicali chiaramente percepibili, definiti come unità

<sup>5</sup> Max Wertheimer (1880-1943) fu uno dei fondatori principali della psicologia della Gestalt. Le sue ricerche hanno avuto un impatto significativo sulla comprensione di come percepiamo movimento, forma e pattern. Le idee di Wertheimer hanno influenzato non solo la psicologia, ma anche campi come l’arte, il design e l’educazione.

<sup>6</sup> Tenney J. (2015), “*From Scratch: Writings in Music Theory*”, edited by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker, and Michael Winter. University of Illinois Press

“*gestalt*” temporali. Questi raggruppamenti possono essere distinti attraverso cambiamenti parametrici o separazioni temporali. Quando un parametro, che è rimasto costante per un certo periodo, subisce un cambiamento significativo, può portare alla formazione di una nuova sequenza. Un esempio pratico di ciò può essere osservato nella dinamica musicale: se rimane costante per un certo periodo, un suo cambiamento improvviso può segnalare l’inizio di una nuova sequenza.

Tenney elabora anche una teoria della forma dei fenomeni musicali basata su tre aspetti principali: stato, forma e struttura. Con il termine “*stato*”, egli vuole riferirsi alle caratteristiche generali di una *gestalt*, come i suoi valori parametrici medi. Con “*forma*”, intende il profilo di un parametro, che cambia nel tempo. Infine con “*struttura*”, si concentra sulle relazioni percepite tra le varie parti di una composizione.

La seconda parte del saggio, trasferisce direttamente alcuni concetti della psicologia della Gestalt al campo della percezione musicale, facendo innanzitutto, un’analisi dei fattori acustici che promuovono la formazione di raggruppamenti musicali percettivamente coerenti. Tenney coglie i principi di raggruppamento per “*prossimità*” e “*somiglianza*” della teoria Gestalt classica, e adatta questi concetti al dominio uditivo, traducendo la prossimità spaziale come prossimità temporale e la somiglianza visibile come somiglianza udibile.

Altra idea chiave da lui presa in prestito è la “*trasponibilità*”: una sequenza musicale può mantenere la sua identità morfologica anche se trasposta, purché certi parametri rimangano costanti.

La terza ed ultima parte del saggio espone i concetti di *Clang*, *Sequenza* ed *Elemento*. Il *clang* è la più piccola unità *gestalt* temporale. Può essere l’attacco di una nota, un trillo, un gesto melodico o ritmico unico, che l’attenzione dell’ascoltatore percepisce come completo in sé. Ogni parametro morfologico può funzionare come determinante primario della forma in un *clang*. Nel contesto della musica occidentale tradizionale, i *clang* spesso hanno la funzione tematica dei motivi. I cambiamenti parametrici e/o la

separazione temporale tra *clang* successivi, possono delineare percettivamente questi ultimi; inoltre, gli stessi fattori, possono anche servire ad individuare sequenze, segmenti e così via.

I raggruppamenti di questi elementi soggiacciono ad una gerarchia, la quale è regolata dall'attenzione dell'ascoltatore. Nella gerarchia dei raggruppamenti, il livello sopra il *clang* è la *sequenza*, cioè un raggruppamento coerente ed organico di più *clang*. La forma di una *sequenza* è il risultato di cambiamenti o differenziazioni da un elemento all'altro all'interno della configurazione.

In sintesi l'idea di Tenney è che la percezione musicale sia organizzata in termini di *gestalt* sonore di grande varietà e potenziale complessità. La coerenza e la continuità formale ruotano attorno alla questione dei fattori essenziali responsabili dell'organizzazione percettiva di qualsiasi configurazione musicale.

Da questa breve trattazione appare evidente che per Tenney, "*Meta + Hodos*" rappresentava un testo sperimentale "aperto", che si completerà negli anni successivi. Dal '70 in poi, infatti, egli procede a sviluppare ulteriormente i principi del suo saggio d'esordio, producendone una nuova edizione intitolata "*META Meta + Hodos*", in cui inserisce anche analisi algoritmiche di esempi musicali attraverso l'uso di computer.

Mi preme specificare che una trattazione esaustiva delle teorie di "*Meta + Hodos*" meriterebbe ben altro spazio, ma lo scopo di questa mia riflessione è portare il lettore a percepire quanto le teorie elaborate in questa prima fase siano poi messe in pratica nella seconda, attraverso i lavori e le composizioni realizzate presso I Bell Labs di Murray Hill, nel New Jersey. Ed eccoci traghettati nella fase due della ricerca musicale di Tenney.

## Fase 2 (1961-1964) – La ricerca dell’oggettività

Dal 1961 al 1964 Tenney fu ingaggiato ufficialmente per condurre esperimenti di psicoacustica presso i Bell Telephone Laboratories, ma in realtà qui lavorò come compositore, collaborando direttamente con Max Mathews e John Pierce, i quali lo ricorderanno in un articolo del 1987 come “un giovane brillante, talentuoso, appassionato che realizzò dei notevoli lavori musicali con il computer”<sup>7</sup>.

Dunque, alla fine del suo percorso ai Bell Labs non produsse nessuna ricerca scientifica in campo psicoacustico ma assimilò molto bene l’interesse per questa materia nel suo stile compositivo.

Giunto nei famigerati laboratori della Bell Telephone, nel settembre del 1961, Tenney aveva già composto diverse opere strumentali influenzate da Webern e Varèse e aveva realizzato due pezzi per nastro presso l’Electronic Music Laboratory dell’Università dell’Illinois, utilizzando suoni “concreti” modificati in vari modi. Ciò nonostante esprimeva una certa insoddisfazione per la musica elettronica puramente sintetica che aveva ascoltato fino a quel momento, in particolare riguardo ai timbri utilizzati, e contemporaneamente già dimostrava un crescente interesse per il lavoro e le idee di John Cage.

Durante il suo soggiorno di tre anni di lavoro nel New Jersey, produsse sei composizioni per nastro con suoni generati da computer. Tra questi occorre ricordare certamente *Analog #1 (Noise study)* (1961), ovvero il primo brano di computer music composto da un compositore professionista.

Realizzò, inoltre, diverse opere strumentali creando degli specifici algoritmi compositivi che invertivano i processi analitici di “*Meta + Hodos*” in processi

<sup>7</sup> Mathews Max V. and Pierce John R., *Some Recollections of James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter -Summer, 1987), pp. 534-535

generativi, permettendo al computer di fare delle scelte all'interno di un range di parametri stabiliti dal compositore e che lui chiamava *compositional decisions*. Questo approccio compositivo qui sviluppato, sarà da lui stesso definito *top-down* e consiste nell'immaginare e tracciare inizialmente la forma finale dell'opera, preferibilmente su carta millimetrata, per poi procedere dall'alto verso il basso scendendo in livelli di dettaglio sempre maggiori. Questo modo di concepire l'opera, cominciando dalla fine, sarà, per Tenney, il modo migliore per gestire la composizione con il computer, ed inoltre, rappresenterà una caratteristica di tutta la sua produzione futura, in particolare quella strumentale.

Nell'articolo del 1987 "*About James Tenney, Composer, Performer and Theorist*"<sup>8</sup> Jean-Claude Risset descrive Tenney come una figura centrale nella musica elettronica e d'avanguardia del XX secolo che ha lasciato un'impronta indelebile nel panorama musicale contemporaneo. Il compositore francese incontrò Tenney nel 1964, periodo in cui la computer music stava ancora cercando la sua identità, e fu immediatamente colpito dalla sua profonda comprensione della pratica della sintesi sonora e dalla sua capacità di sfruttare le potenzialità del computer. Ciò che colpì Risset fu che Tenney non era solo un compositore, ma anche un teorico, e la sua profonda comprensione della relazione tra percezione e suono gettò le basi per molte delle discussioni contemporanee sulla musica elettronica.

Come continua Risset nel suo articolo, uno degli aspetti più importanti del contributo di Tenney è la sua capacità di spingere oltre i confini della musica elettronica fin lì definiti: mentre la maggior parte dei compositori a lui contemporanei si concentravano sull'utilizzo della tecnologia per replicare suoni acustici<sup>9</sup>, Tenney era interessato a

<sup>8</sup> Risset J. C., *About James Tenney, Composer, Performer, and Theorist*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 549-561

<sup>9</sup> Lo stesso Risset fu un pioniere in questo ambito. Notevole è il suo contributo allo sviluppo della pratica dell'analisi e risintesi.

esplorare le qualità uniche e le potenzialità offerte dall'elettronica, creando opere innovative e, soprattutto, profondamente emotive.

Secondo Risset, Tenney era anche profondamente rispettoso delle tradizioni musicali, cercando sempre di costruire ponti tra il passato ed il futuro. Questa dualità, tra innovazione e rispetto della tradizione, è ciò che ha reso la sua musica così potente e influente.

### Fase 3 (1971-1983) - "John Cage e la teoria dell'armonia"

Quando fu chiesto a John Cage nel 1989: *"Se fosse nato 60 anni dopo con chi studierebbe oggi?"* Cage rispose immediatamente, *"Penso che studierei con James Tenney"*<sup>10</sup>

Negli anni '60, il giovane James Tenney, rimase profondamente affascinato dalla radicale libertà dell'approccio di John Cage alla composizione, tanto da sceglierlo come mentore. Cage rappresentava una sfida alle idee tradizionali di armonia, struttura e composizione. Accogliendo tutti i fenomeni udibili come materiale adatto alla musica estese il campo della composizione musicale per includere rumori di vario tipo casuali e non oltre all'idea di silenzio. Questa visione rivoluzionaria continuò a lavorare nella mente di Tenney per circa due decenni, spingendolo a pensare in modo non convenzionale e a sviluppare una sorta di *manifesto* programmatico per una nuova teoria dell'armonia, che si presentava in continuità con la tradizione occidentale per taluni principi ma, allo stesso tempo, in contrasto per altri.

<sup>10</sup> da un'intervista del 1989 a John Cage e Conlon Nancarrow, consultabile al sito <http://johncagetrust.blogspot.com/2015/06/cage-and-nancarrow-1989.html>

Tenney espose queste idee nell'articolo del 1983 intitolato "*John Cage and the Theory of Harmony*"<sup>11</sup>, in cui va ad esplorare le tensioni e le disconnessioni tra teoria e pratica nella musica occidentale, in particolare nel contesto del XX secolo. Tale periodo, caratterizzato da rapidi cambiamenti e sperimentazioni, ha visto una crescente discrepanza tra le tradizionali teorie armoniche e le pratiche compositive emergenti. Guidato dalle idee e dall'approccio di Cage alla pratica compositiva, affascinato dalla sua visione di una musica "libera" da gusti individuali, memoria e tradizione, capace di rigettare le convenzioni e abbracciare il caso e l'indeterminazione, Tenney, elabora l'idea per cui la teoria dell'armonia, per essere veramente pertinente e risonante nel contesto musicale contemporaneo, debba essere esteticamente neutra. Invece di prescrivere come la musica dovrebbe suonare, o quali elementi dovrebbero essere privilegiati rispetto ad altri, Tenney sostiene che una teoria armonica ideale dovrebbe semplicemente descrivere ciò che accade quando certi suoni sono combinati e come questi suoni siano percepiti dall'ascoltatore. La sua visione, puramente descrittiva, sposta l'attenzione dalla prescrizione alla descrizione, dalla normatività all'osservazione e per questo rappresenta una profonda evoluzione nel pensiero musicale.

Dal mio punto di vista "*John Cage and the Theory of Harmony*" rappresenta un importante tentativo di sviluppo della teoria musicale. Attraverso una profonda riflessione sulla natura dell'armonia nata dalla esplorazione delle idee di John Cage, Tenney ci invita a ripensare e ad ampliare le nostre concezioni tradizionali. Con precisione e chiarezza, egli traccia una visione dell'armonia che è al contempo moderna, inclusiva e radicata nei principi fondamentali della percezione. Questa sua visione rappresenta un passo importante verso una comprensione più profonda e integrata della musica e della sua relazione con l'ascoltatore.

<sup>11</sup> Tenney J. (1983), "*John Cage and the Theory of Harmony*." In Tenney 2015, 280–304.

#### Fase 4 - Il brano “Critical Band” (1988)

Nella doppia intervista a John Cage e Conlon Nancarrow del 1989, Cage raccontò al suo intervistatore quanto segue:

...Beh, quando ho abbandonato Schoenberg, l’ho fatto perché lui richiedeva una comprensione dell’armonia, un’attrazione che io non possedevo ...Era evidente dal mio lavoro che non avevo alcuna inclinazione per l’armonia. E sinceramente non apprezzavo quel tipo di controllo esercitato dall’armonia. Ero in grado di utilizzarla, ma non con vero piacere. Potevo applicarla in modo corretto, ma non in modo creativo...Ma lo scorso dicembre, a Miami durante il New Music America, fu eseguito un brano di James Tenney (Critical Band)...Ha introdotto un nuovo approccio all’armonia che, credo, per lui deriva dallo studio delle opere di Varèse. E quel brano iniziò senza che il pubblico si rendesse conto dell’inizio. Sembrava che i musicisti stessero solo improvvisando o accordandosi... sembrava che non fossero realmente concentrati su ciò che stavano facendo. E tutto ebbe inizio con la fisarmonica, suonata da quel bravissimo fisarmonicista, come si chiama?...”<sup>12</sup>

Fra le composizioni di James Tenney, il brano “*Critical Band*” rappresenta, a mio avviso, la sintesi perfetta del suo essere. In esso è racchiusa la filosofia della percezione estetica, la ricerca di una oggettività scientifica e misurabile delle sue teorie e la necessità di una teoria armonica innovativa.

Questo lavoro, composto nel 1988, prende il nome dal fenomeno acustico della banda critica, importante anche per la psicoacustica, che descrive la larghezza di frequenza entro la quale un suono può interferire con la percezione di un altro suono. Nell’orecchio umano, le frequenze sono analizzate da una serie di recettori, ognuno dei quali ha una certa larghezza di banda. Quando due suoni cadono all’interno della stessa banda critica, possono interferire tra loro, rendendo più difficile distinguere l’uno dall’altro. In termini musicali, la banda critica rappresenta l’intervallo entro il

<sup>12</sup> estratto dall’intervista del 1989

quale due suoni sono percepiti come distinti ma interagenti armonicamente. Al di fuori di questa banda, i suoni sono percepiti come separati e non interagenti.

Il brano, dunque, è un esemplare lavoro di sperimentazione sonora che fonde l'estetica della musica contemporanea con la ricerca psicoacustica, esplorando profondamente le interazioni tonali all'interno della banda critica. La composizione, inizia con una singola nota e si evolve in un intricato cluster armonico, proponendo una visione rinnovata della teoria dell'armonia, basata su un sistema fondato su rapporti semplici tra la frequenza iniziale e le altre. Questo approccio, non solo dimostra la profonda convinzione di Tenney dell'intreccio tra pratica compositiva e scienza della percezione, ma anche la sua capacità di rendere accessibili concetti complessi, offrendo un contributo significativo alla musica sperimentale del XX secolo e alla comprensione contemporanea dell'armonia.

L'analisi del brano insieme al racconto della sua esecuzione in ambiente Max/MSP<sup>13</sup>, saranno oggetto di un secondo articolo, in pubblicazione nel prossimo numero di questa rivista.

### **La rilevanza attuale dell'esperienza di Tenney**

Riflettendo sull'attualità della musica e del pensiero di Tenney, sono convinto che il suo messaggio risulti estremamente rilevante. Egli ridefinisce il ruolo, le responsabilità, le scelte, le relazioni e l'identità complessiva del compositore; affida

<sup>13</sup> Max/MSP è un ambiente di programmazione grafica per la musica e il multimedia, sviluppato originariamente da Miller Puckette alla fine degli anni '80 presso l'IRCAM in Francia. "Max" fa riferimento al sistema di programmazione visuale, mentre "MSP" è un'estensione audio che permette l'elaborazione e la generazione di segnali audio in tempo reale.

ad esso una responsabilità sociale in quanto ha il potere di influenzare la società, e di essere agente attivo nel suo sviluppo.

Partendo dal presupposto per cui l'evoluzione è un processo ininterrotto in cui il cervello umano si adatta e si modifica in risposta agli stimoli sensoriali che riceve quotidianamente, secondo Tenney, gli artisti sono i principali catalizzatori del cambiamento umano, modellando il gusto e l'estetica delle persone.

In un'intervista rilasciata alla compositrice Gayle Young nel 1996, Tenney dichiarava:

...Le nostre menti sono in continua evoluzione e, poiché ogni sistema sensoriale interagisce con specifiche aree cerebrali, anche queste aree sono soggette a trasformazione. Gli artisti sono i principali artefici di questa metamorfosi. È essenziale riconoscere che l'udito non è confinato esclusivamente all'orecchio o all'orecchio interno, ma coinvolge anche aree cerebrali specifiche. E dato che queste regioni cerebrali sono plastiche, stiamo effettivamente riplasmando il nostro modo di percepire la musica attraverso nuove esperienze e innovazioni musicali...<sup>14</sup>

Da ciò emerge l'enfasi di Tenney sulla necessità per gli artisti di riconoscere e comprendere il potere e l'influenza che detengono. È essenziale per il compositore comprendere la teoria della percezione musicale, familiarizzando con gli aspetti biologici, meccanici e fisiologici del fenomeno acustico e uditivo. La responsabilità primaria del compositore diviene, quindi, quella di capire il meccanismo dell'ascolto e della percezione, al fine di stabilire una relazione efficace con l'ascoltatore.

L'ascoltatore ha un ruolo attivo, piuttosto che passivo, nell'esperienza artistica, diventa un co-partecipante nell'atto artistico, completando l'atto creativo del compositore attraverso la sua percezione.

<sup>14</sup> Tenney J. (1978), "Gayle Young Interviews James Tenney." Interview by Gayle Young. Only Paper Today

Tutta la musica di Tenney riflette questa filosofia: nelle sue composizioni egli ha sempre l'intenzione di "guidare" l'ascoltatore a concentrarsi sulle proprie sensazioni e percezioni.

### **Conclusioni**

Alla luce di quanto detto, il contributo di James Tenney al mondo della musica contemporanea appare evidente ed innegabile, sebbene, purtroppo, non sia stato pienamente riconosciuto durante la sua vita.

La sua visione rivoluzionaria ha sfidato e ridefinito i confini tradizionali della composizione, della percezione musicale e della relazione tra compositore e ascoltatore; attraverso un'incessante ricerca, sia teorica che pratica, ha costruito una visione che può definirsi "olistica" dell'arte sonora, da lui descritta come un intricato intreccio di elementi razionali, emotivi e sensoriali, a cui approcciarsi in maniera complessa e multidimensionale. Inoltre, la convinzione che gli artisti abbiano il potere e la responsabilità di influenzare la società attraverso la loro opera, è un vero e proprio richiamo alla consapevolezza e all'azione.

In un'epoca in cui la musica è in continua evoluzione e la tecnologia ridefinisce continuamente il modo in cui la percepiamo e la consumiamo, le idee di Tenney offrono una prospettiva fresca e illuminante.

Egli riconosce l'ascoltatore come un partecipante attivo nel processo creativo e non solo come mero ricevitore passivo, e ciò si traduce in una "democratizzazione" dell'esperienza musicale, dando a ciascuno di noi il potere e la responsabilità di impegnarsi attivamente con la musica che ascoltiamo.

Le riflessioni di Tenney sulla plasticità del cervello e sulla capacità degli artisti di influenzare e modellare la nostra percezione sono profetiche, e risultano in assoluta

sintonia con le ricerche della neuroscienza sul modo in cui il nostro cervello risponde alla musica.

Studiare ed eseguire le opere di Tenney, è rendere un giusto omaggio ad una personalità rivoluzionaria del mondo della musica, un'azione essenziale per chiunque desideri immergersi in un messaggio profondo di ricerca e innovazione di questa arte così straordinaria.

### Bibliografia

**GARLAND, P.** (1984), 1984. *Soundings Vol. 13: The Music of James Tenney*, Sounding.

**GILMORE, B.**, *Changing the Metaphor: Ratio Models of Musical Pitch in the Work of Harry Partch, Ben Johnston, and James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 33, No. 1/2 (Winter - Summer, 1995), pp. 458-503

**MATHEWS, Max V.** (1961). "An Acoustic Compiler for Music and Psychological Stimuli." Bell System Technical Journal 40(3): 677-94.

**MATHEWS, Max V.** (1963). "The Digital Computer as a Musical Instrument." Science 142(3,592): 553-57.

**MATHEWS, Max V.** and Pierce John R., *Some Recollections of James Tenney*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 534-535

**POLANSKY, L.** (1984). "The Early Works of James Tenney." In Garland 1984, 114-297.

**POLANSKI, L.**, Rosenbloom D. (1987), *A Tribute to James Tenney*, in *Perspectives of New Music* 25.

- RISSET, J. C.**, *About James Tenney, Composer, Performer, and Theorist*, Perspectives of New Music, Vol. 25, No. 1/2, 25th Anniversary Issue (Winter - Summer, 1987), pp. 549-561
- TENNEY, J.** (1961), "MetaHodos." in "*From Scratch: Writings in Music Theory*" In Tenney 2015
- TENNEY, J.** (1963), "*Sound-Generation by Means of a Digital Computer.*" Journal of Music Theory 7(1): 25–70.
- TENNEY, J.** (1964), "*Computer Music Experiences, 1961–1964.*" In Tenney 2015.
- TENNEY, J.** (1975), "META MetaHodos." In Tenney 2015.
- TENNEY, J.** (1978), "*Gayle Young Interviews James Tenney.*" Interview by Gayle Young. Only Paper Today 5(5): 16.
- TENNEY, J.** (1979), "Introduction to 'Contributions to a Quantitative Theory of Harmony.'" In Tenney 2015.
- TENNEY, J.** (1983), "*John Cage and the Theory of Harmony.*" In Tenney 2015, 280–304.
- TENNEY, J.** (1988), *A History of 'Consonance' and 'Dissonance*, Excelsior Music.
- GALANTE, F., SANI N.** (2000), *Musica Espansa*, LIM
- TENNEY, J.** (2015), "*From Scratch: Writings in Music Theory*", edited by Larry Polansky, Lauren Pratt, Robert Wannamaker, and Michael Winter. University of Illinois Press.

### Sitografia

- CAGE, J., NANCARROW, C.**, 1989. "*Composer to Composer: Conlon Nancarrow and John Cage in Conversation, Moderated by Charles Amirkhanian.*" Telluride Institute, Telluride, CO, August 20. Recorded and transcribed by Laura Kuhn. <http://johncagetrust.blogspot.com/2015/06/cage-and-nancarrow-1989.html> (visitato

il 10/09/2023).

**OSWALD, J.** (1986) *“Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative.”* Musicworks 34 (Spring): 5–8.

[https://econtact.ca/16\\_4/oswald\\_plunderphonics.html](https://econtact.ca/16_4/oswald_plunderphonics.html) (visitato il 10/09/2023).