

Arpeggios

La guitare est vraiment un instrument à arpège. C'est cette propriété que Tom Johnson utilise dans *Arpeggios* (2001). Cela est manifeste dès la première pièce, *Open Strings*, basée sur un rapide arpège de 12 notes répété en ostinato. Très ample, il se déploie sur l'ensemble des six cordes à vide (« *Open strings* »). La main gauche est totalement inutilisée, encore moins que dans *Canon for Six Guitars*. Les cordes sont mises en vibration telles qu'elles sont, selon leur accordage conventionnel le plus courant, comme pour une découverte de l'instrument.

Sur fond de cette figure répétitive, des accents apparaissent, selon un procédé dont Tom Johnson est l'inventeur : celui des mélodies auto-similaires¹. Un note sur cinq est accentuée, et la séquence mélodique formée par ces notes plus puissantes est exactement la même que celle de l'arpège de base. Cela veut dire que celui-ci est écrit de telle manière que, si l'on prend une note sur cinq, on retrouve la même succession de notes. Tom Johnson formulerait cela en disant que l'arpège se reproduit lui-même au ratio 5:1. Il y a autosimilarité au sens où la mélodie contient en elle-même, à une échelle plus grande, la réplique de son propre dessin. En mathématiques, ce type de structure relève du domaine des fractales.

Tout cela, cependant, n'est pas très facile à percevoir à l'écoute. L'interprétation de Tony Peña est rapide, très fluide. Le guitariste fait très bien ressortir les notes accentuées, mais dans le même temps l'ostinato se déroule dans une espèce de halo, de brouillard, du fait de la résonance des cordes.

Le deuxième morceau, *E's and B's*, fonctionne au ratio 3:1 (et donc aussi 9:1²), et utilise un ostinato beaucoup plus court, de quatre notes seulement. Autres différences par rapport à *Open Strings*, l'ostinato est joué non plus à deux vitesses simultanées, mais trois, et Tom Johnson choisit de les présenter cette fois de la plus lente à la plus rapide : d'abord le ratio 9:1 dans le grave, auquel s'ajoute ensuite 3:1 dans le medium, puis 1:1 dans l'aigu. Cette fois, le jeu de la main gauche non seulement est présent, mais il devient même très technique au moment où les trois vitesses sont combinées. Après ce passage d'une virtuosité que l'on ne soupçonne pas, la progression est reprise en sens inverse, et le morceau se termine comme il a commencé.

Weaving, la pièce suivante, est de toutes la plus dansante, la plus rythmique. En contrepartie, elle est aussi la moins « arpégée », si l'on peut dire : L'arpège dont son ostinato est fait est très bref et peu étendu. Il comprend cinq notes (*la, fa, ré, sol, mi*) qui courent sans interruption du début à la fin, dans un registre plutôt aigu. Sur ce fond mécanique, les variations sont obtenues uniquement par changements de métrique, et donc, par déplacement d'accents. Ici la mélodie n'est pas auto-similaire,

¹ Voir Tom Johnson, *Self-Similar Melodies*, Paris, Editions 75, 1996, 291 p.

² En effet, lorsqu'une mélodie est auto-similaire à $n:1$, elle l'est aussi à $2n:1$, $3n:1$, etc.

mais certains changements d'accents y font apparaître d'autres mélodies remarquables. Au ratio 3:1, en effet, on obtient les cinq notes rangées dans l'ordre descendant : *la, sol, fa, mi, ré*. Puis, si l'on prend une note sur deux (ratio 2:1), on a alors la surprise de voir ce mouvement inversé : *ré, mi, fa, sol, la*. C'est essentiellement cela que le morceau fait entendre, avec des reprises et des passages de transition.

Plusieurs points communs rapprochent la quatrième pièce, *Loops*, de la première. On y retrouve un arpège rapide et complexe (cette fois de 15 notes), ainsi que l'usage exclusif des cordes à vide, et enfin le procédé de l'autosimilarité. Cette fois, cependant, l'arpège est limité à trois cordes (*la, ré, sol*), et les notes qui sont mises en valeur ne sont plus marquées par des accents, mais au contraire par des sons diaphanes et légers, un peu irréels : des harmoniques. L'incroyable, dans le cas de ce morceau, est que la mélodie est auto-similaire à 4:1, 7:1, 9:1, et 11:1 !³ Mais cette prouesse mathématique n'est pas vraiment perceptible. On est pris dans une cavalcade de sons au-dessus de laquelle surnagent, de plus en plus espacées, les harmoniques, comme des étoiles au firmament.

Tom Johnson utilise à nouveau les harmoniques dans la cinquième et dernière pièce, *Coda*, dont le titre, déjà, suggère qu'elle est un peu à part. Lente, posée, elle nous ramène au début du recueil par l'utilisation des six cordes à vide, mais installe une atmosphère méditative qui marque la fin d'un cycle, comme le repos suit l'activité. Les notes sont égrenées en arpèges montants et descendants, qui progressent par décalage : le premier commence et finit par le *mi* grave, le deuxième par le *la*, le troisième par *ré*, et ainsi de suite, jusqu'à ce que les six cordes y soient passées. Chacune des six phrases ainsi déterminées s'achève sur un long repos où résonne une première harmonique, puis une seconde, beaucoup plus aiguë encore. Ainsi, le morceau progresse vers le haut, puis finit par se perdre, et avec lui l'ensemble d'*Arpeggios*, dans l'extrême aigu. Cette dernière pièce est très simple de conception, mais la beauté des résonnances, avec le son légèrement ondulant de la guitare électrique de Tony Peña, ouvre des espaces immenses. La guitare a l'air immobilisée, tel un jeu de cloches suspendues, et sa sonorité irradie jusque dans le lointain.

—Gilbert Delor (août 2016)

³ Sans compter leurs multiples. Tom Johnson utilise à certains moments 8:1 et 12:1, qui sont multiples de 4:1.