



# AMERICANA



Broadway, New York, 1910



# Sommaire – Inhalt – Content

Éditorial 4

Nicolas Southon: *Trois siècles de jeunesse. Une très brève histoire de la musique nord-américaine* 10

Wolfgang Rathert: *Das amerikanische Jahrhundert* 20

Franck Mallet: *En terre étrangère* 31

Matthew Mugmon: *American Art Music After World War II* 40

Friederike Wißmann: *Über offene und nicht gestellte Fragen. Leonard Bernsteins Musik* 49

Max Noubel: *Leonard Bernstein ou la passion de transmettre* 56

Franck Médioni: *George Gershwin, compositeur américain* 62

Wolfgang Sandner: *Erst das Rotlicht, dann der Kronleuchter. Die Entwicklung des Jazz im 20. Jahrhundert* 70

Philippe Gonin: *Neuf chansons pour une Histoire* 78

Tatjana Mehner: *Schnittstelle von Alter und Neuer Welt* 86

Benjamin Piekut: *American Experimental Music* 95

Anne Payot-Le Nabour: *Il était une fois en Amérique...* 102

# Éditorial

Si le 20<sup>e</sup> siècle est souvent qualifié de «siècle américain», on pense d'abord à l'hégémonie politique et économique qu'ont exercée les États-Unis. Mais la musique aussi a connu un «siècle américain»: du jazz à la musique pop en passant par les comédies musicales de Broadway et la musique expérimentale, la musique nord-américaine a conquis une grande partie du monde.

Une identité musicale proprement américaine s'est développée dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire une véritable musique américaine allant au-delà de la simple imitation d'esthétiques d'autres pays ou continents. Pour autant, aussi différentes puissent-elles être selon les genres, ces musiques sont toujours le résultat d'un mélange de diverses influences, cultures, nationalités et origines.

En Europe, elle a peut-être, pour cette raison, suscité autant de profonde fascination que de rejet catégorique, mais rarement l'indifférence.

Lorsque le jazz est arrivé en Europe dans les années 1920, il a été salué par les uns comme un symbole musical de liberté et de vie meilleure, condamné par les autres arguant qu'il marquait le déclin de la culture. Les sentences du philosophe Theodor W. Adorno contre le jazz constituent un témoignage aussi tardif que célèbre des violentes réactions défensives qu'il a pu déclencher. Adorno était pourtant l'un des nombreux artistes et intellectuels ayant trouvé refuge aux États-Unis, alors qu'ils risquaient leur

vie en Europe. Leur immigration a d'une part durablement marqué les arts et la culture américains. D'autre part, la musique expérimentale de compositeurs américains comme John Cage ou Henry Cowell a marqué l'avant-garde d'après-guerre en Europe, et influence encore aujourd'hui un certain nombre d'artistes européens. Le fait que la diffusion de l'avant-garde américaine en Europe ait été lancée pour des raisons politiques montre une fois de plus que l'art et la politique sont en général étroitement liés, plus que beaucoup ne le souhaiteraient. De nos jours, la domination mondiale de la musique pop américaine montre nettement à quel point le siècle américain est aussi un siècle culturel.

À travers le présent livre, nous aimerions vous inviter à découvrir les facettes les plus diverses de la musique américaine du 20<sup>e</sup> siècle – du développement du jazz au compositeur, chef d'orchestre et médiateur musical Leonard Bernstein, jusqu'aux pionniers de la musique expérimentale et aux étapes majeures de la musique pop. Le but de ce livre est de mettre l'accent sur la diversité et l'abondance de la musique et de la culture américaines – particulièrement à une époque où cette diversité est précisément en danger, sur les plans politique, économique et culturel.

Lydia Rilling  
Dramaturge en chef

Stephan Gehmacher  
Directeur général

# Editorial

Wenn das 20. Jahrhundert oft als «amerikanisches Jahrhundert» bezeichnet wird, dann steht dabei zumeist die politische und ökonomische Dominanz der Vereinigten Staaten im Mittelpunkt. Doch auch die Musik des 20. Jahrhunderts hat ein «amerikanisches Jahrhundert» erlebt – vom Jazz über Broadway Musicals und experimentelle Musik bis zur Popmusik haben die Klänge Nordamerikas große Teile der Welt erobert.

Dabei hat sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine amerikanische musikalische Identität entwickelt, also eine genuin amerikanische Musik, die mehr ist als nur die Imitation von Musik anderer Länder oder Kontinente. So grundverschieden sie jeweils in den verschiedenen Genres klingt, ist sie doch immer das Ergebnis eines Verschmelzungsprozesses von unterschiedlichen Einflüssen, Kulturen und Ethnien.

In Europa ist diese Musik vielleicht genau aus diesem Grund gleichermaßen auf tiefe Faszination wie entschiedene Ablehnung getroffen, selten jedoch auf Indifferenz.

Als der Jazz in den 1920er Jahren nach Europa kam, wurde er von den einen als musikalische Chiffre von Freiheit und einem besseren Leben begrüßt und von den anderen als Verfall der Kultur verdammt. Die Verdikte des Philosophen Theodor W. Adorno gegen den Jazz sind ein ebenso spätes wie berühmtes Zeugnis für die starken Abwehrreaktionen, die dieser auslöste. Dabei war Adorno einer der vielen Künstler und Intellektuellen,

die in den USA Zuflucht fanden, als Europa für sie lebensgefährlich geworden war. Ihre Immigration sollte auf der einen Seite die amerikanische Kunst und Kultur nachhaltig verändern. Auf der anderen Seite mischte die experimentelle Musik US-amerikanischer Komponisten wie John Cage oder Henry Cowell die Nachkriegsavantgarden Europas auf und prägt bis heute viele europäische Künstler. Dass die Verbreitung der US-Avantgarden in Europa aus politischen Gründen gefördert wurde, zeigt nur einmal mehr, dass Kunst und Politik zumeist stärker miteinander verknüpft sind als es vielen lieb ist. Die heutige weltweite Dominanz der amerikanischen Popmusik zeigt vielleicht am eindrucklichsten, wie sehr das amerikanische Jahrhundert auch ein kulturelles gewesen ist.

Mit diesem Buch möchten wir Sie einladen, unterschiedlichste Facetten der US-amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts kennenzulernen: von der Entwicklung des Jazz über den Komponisten, Dirigenten und Musikvermittler Leonard Bernstein bis zu Pionieren experimenteller Musik und zentralen Stationen der Popmusik. Das Anliegen des Buches ist es, die Diversität und Fülle der US-amerikanischen Musik und Kultur in den Blickpunkt zu rücken – gerade in einer Zeit, in der genau diese Diversität politisch, ökonomisch und kulturell in Gefahr ist.

Lydia Rilling  
Chefdramaturgin

Stephan Gehmacher  
Generaldirektor



# Editorial

When the 20th century is described as an «American Century», it usually refers to the political, economic and general cultural dominance of the United States. But music also has witnessed an «American Century» – from jazz to pop, passing through Broadway musicals and experimental music along the way, the sounds of North America have conquered large parts of the world.

Yet an American musical identity was developed not earlier than at the beginning of the 20th century: a genuinely American music that was more than merely an imitation of music from other countries and continents. As different as American music of varied genres may sound, it is always the result of a process of merging influences, cultures and ethnicities.

Perhaps this is exactly why in Europe this music was either met with deep fascination or decided rejection, but rarely with indifference.

When jazz made it to Europe in the 1920s it was celebrated by some as a musical metaphor of freedom and a better life, while others condemned it as the final decay of culture. The verdicts of philosopher Theodor W. Adorno against jazz are an infamously anachronistic testimony of the strong defense reaction jazz evoked. At the same time, Adorno was among the many artists and intellectuals who found refuge in the US after Europe had become a perilous place for them. Their immigration had a lasting effect on American art and culture, while experimental

music of composers such as John Cage or Henry Cowell shook up the post war avant-gardes in Europe, and still today influence many contemporary artists. The fact that the development of the avant-gardes in Europe was funded for political reasons shows once again than politics and arts are more inextricable than many people would like to admit. Today's worldwide dominance of American pop music is perhaps the most impressive symptom that the «American Century» also is a cultural one.

With this book, we would like to invite you to explore different facets of 20th century US-American music: from the development of jazz, the composer, conductor and mediator Leonard Bernstein to pioneers of experimental music as well as landmarks of pop music. The aim of the book is to spotlight the diversity and richness of US music and culture, especially at a time when this diversity is politically, economically and culturally under threat.

Lydia Rilling  
Chief Dramaturg

Stephan Gehmacher  
Director General

# Trois siècles de jeunesse. Une très brève histoire de la musique nord-américaine

Nicolas Southon

## **Des pionniers à la First New England School**

Il est possible de faire débiter l'histoire de la musique en Amérique du Nord à la fin du 16<sup>e</sup> siècle, avec l'importation sur le territoire de musiques européennes, par les missions chrétiennes espagnoles et les explorateurs tel l'Anglais Francis Drake. En 1620, les Pères pèlerins du Mayflower débarquent à Plymouth avec des psaumes anglais. La première publication musicale américaine, en 1698 à Boston, est d'ailleurs un recueil de psaumes européens. En 1716, un magasin bostonien commercialise instruments et papier à musique. Mais les musiques européennes forment encore l'essentiel des répertoires pratiqués. Des institutions pédagogiques sont fondées, le niveau des amateurs s'améliore et des réseaux de concerts s'organisent. L'un des musiciens notables de l'époque est le juge philadelphe Francis Hopkinson (1737-1791), signataire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis, et premier Américain natif auteur d'une pièce profane, la chanson « *My Days Have Been So Wondrous Free* » (1788).

Les États-Unis deviennent une destination recherchée des musiciens européens. Certains ne font que passer lors de tournées : ce pays encore jeune représente une formidable opportunité. Parmi ceux qui s'y installent, l'Anglais William Selby (1738-1798), célèbre pour sa chanson « *The Chase of the Hare* », le Hollandais Peter Albrecht van Hagen (1750-1809 ?), auteur d'œuvres patriotiques comme le *Chant funèbre sur la mort du Général Washington*, ou encore l'Anglais Alexander Reinagle (1756-1809), dont les



Le compositeur Alexander Reinagle

sonates de 1790, marquées par Carl Philipp Emanuel Bach, sont sans doute les meilleures œuvres instrumentales américaines du 18<sup>e</sup> siècle.

Sont alors publiés en masse des *Tune books* (livres d'airs), recueils de psaumes et d'hymnes vocaux signés des compositeurs, peu formés, de la « Première école de Nouvelle-Angleterre ». Leur principal représentant est William Billings (1746–1800), mais ils sont environ 250, entre 1770 et 1810, à écrire quelque 5000 pièces, dans un style rudimentaire et authentique, libéré du répertoire européen, et qui semble contenir en germe toute la musique américaine.

### **L'intensification de la vie musicale, jusqu'à la Second New England School**

Conservatoires, critique musicale, salles et série de concerts... La vie musicale s'intensifie au long du 19<sup>e</sup> siècle. Cependant, peu de compositeurs sont encore professionnels, tandis que le public et les organisateurs de concerts demeurent frileux. En 1852, le critique et compositeur William Henry Fry (1813–1864) demande aux institutions musicales d'accorder aux compositeurs américains la place qu'ils méritent, et à ceux-ci de s'inspirer désormais de la culture de leur pays, plutôt que de suivre les modèles



L'ancien Metropolitan Opera de New York en 1905

européens. Il sera entendu, mais les décideurs auront toujours tendance à privilégier les répertoires européens, dont le prestige et le succès sont assurés d'avance.

Les célébrités européennes telles Maria Malibran, Adelina Patti, Johann Strauss, Hans von Bülow ou Jacques Offenbach font d'ailleurs les beaux soirs des concerts. Les villes se dotent d'infrastructures : le Music Hall de Cincinnati en 1878, le Metropolitan Opera House et le Carnegie Hall de New York en 1883 et 1891. Les ensembles se développent : entre 1842 et 1918 seront fondés les « Big Five », principaux orchestres américains (New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra et Cleveland Orchestra). Dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, les compositeurs de la « Seconde école de Nouvelle-Angleterre », parmi lesquels Edward MacDowell (1860–1908), et avec John Knowles Paine (1839–1906) pour chef de file, entent en activité. Solidement formés, souvent en Allemagne, ils écrivent dans un style assez académique, même si certains comme George Chadwick (1854–1931) développent un langage plus personnel.



Le Music Hall de Cincinnati en 1878

### À la recherche d'une identité sonore américaine

Entre 1892 et 1895, le Tchèque Antonín Dvořák (1841–1904) dirige le Conservatoire de New York. La mécène qui l'a invité, Jeannette Thurber, veut favoriser l'éclosion d'une musique nationale en offrant l'exemple d'un compositeur ayant su s'inspirer du folklore de sa patrie. Après avoir étudié *negro spirituals* et mélodies amérindiennes, Dvořák compose sa *Neuvième Symphonie « Du Nouveau Monde »* et son *Douzième Quatuor « Américain »*. Il incite en outre les compositeurs américains à suivre son exemple en enracinant leurs œuvres dans le terroir. Il en résulte une production de compositeurs « folkloristes » tels Henry T. Burleigh (1866–1949), Henry F. Gilbert (1868–1928) ou Arthur Farwell (1872–1952). Ainsi commence à s'affirmer l'idée d'une musique authentiquement américaine – non seulement car elle est composée aux États-Unis, mais aussi car elle s'enracine dans le territoire.

Au début de 20<sup>e</sup> siècle, le compositeur Charles Ives (1874–1954) élabore une œuvre prophétique, usant de techniques expérimentales (citons la *Concord Sonata*, les *Three Places in New England* et *The Unanswered Question*). Elle est sans doute la première aux États-Unis à s'élever au niveau d'invention de la tradition européenne, tout en s'émancipant de son joug.

Dans les années 1920, le jazz naît de la conjugaison du blues (invention des esclaves noirs déportés dès le 17<sup>e</sup> siècle), du gospel et du *negro spiritual* (dérivés des psaumes des colons) et du

ragtime (issu des danses européennes). Il s'impose comme un style national et se trouve repris par certains compositeurs qui, dans le sillage « folkloriste », le marient à leur écriture savante et vont dans le sens d'une musique proprement américaine : Edward Burlingame Hill (*Concertino pour piano*), Louis Gruenberg (*Jazz Epigrams*) ou George Antheil (*Jazz Sonata*, *Jazz Symphony*) par exemple.

Apparaît aussi le « Symphonic Jazz », musique de concert qui conjugue le jazz à une écriture orchestrale brillante, telle l'*Afro-American Symphony* de William Grant Still (1895–1978). Son principal représentant est George Gershwin (1898–1937), compositeur de chansons et de comédies musicales, convaincu que le jazz peut devenir la substance d'importantes partitions. Sa *Rhapsody in Blue* de 1924 sera le premier cas d'œuvre mondialement reconnue pour son style américain (avant l'opéra *Porgy and Bess* et le poème symphonique *An American in Paris*).

**Figures essentielles, « Nouvel américanisme » et « Éclectiques »**  
Autre personnalité considérable, Aaron Copland (1900–1990) est d'abord un musicien savant, mais il nourrit son langage de jazz et de folklore, en les mariant au néoclassicisme de Stravinsky (*Music for the Theatre*, *Concerto pour piano*). Si Ives est le grand-père de la musique savante américaine moderne, Copland en est le père. La Grande Dépression de 1929 le conduit à s'inscrire dans le courant du réalisme social et à privilégier un style accessible au plus grand nombre, exaltant la ruralité et les mythes fondateurs américains (ballets *Billy the Kid*, *Rodeo* et *Appalachian Spring*). Considéré comme le plus éminent compositeur américain de son vivant, Copland représente un point d'équilibre entre les différentes tendances de la musique de son pays. Il inspirera quasiment tous les compositeurs américains, de son temps ou après lui.

Parmi les compositeurs nés comme lui entre 1890 et 1900, et rangés sous la bannière du « Nouvel américanisme », citons Walter Piston (1894–1976), Roger Sessions (1896–1985) ou Virgil Thomson (1896–1989). Signalons aussi l'affirmation, au milieu



Samuel Barber en 1938

du 20<sup>e</sup> siècle, d'un lyrisme renouant avec la tradition symphonique européenne, loin de tout avant-gardisme et assumant une expressivité généreuse à travers des formes souvent traditionnelles. Ses principaux représentants sont Roy Harris (1898–1979), William Schuman (1910–1992), Howard Hanson (1896–1981), auteurs notamment de symphonies, et surtout Samuel Barber (1910–1971). Ce dernier, reconnu internationalement de son vivant, est aujourd'hui l'un des Américains les plus joués (citons son poétique *Knoxville*, *Summer of 1915*, son *Concerto pour violon* et sa *Sonate pour piano*).

D'autres pourraient être qualifiés d'« Éclectiques » – faute de mieux : Randall Thompson (1899–1984), Morton Gould (1913–1996), David Diamond (1915–2005), Lukas Foss (1922–2009), Ned Rorem (né en 1923). Le plus renommé d'entre eux, personnalité fascinante de la musique américaine, est Leonard Bernstein (1918–1990). Sa production compte trois symphonies, trois ballets, deux opéras, cinq comédies musicales (parmi lesquelles *West Side Story*) et une messe. Dans le sillage de Gershwin et de Copland, Bernstein reconduit l'idéal d'une synthèse entre genres populaires (jazz, comédie musicale) et écriture savante.



## Les courants modernistes

La tradition tonale prédomine aux États-Unis, mais des courants modernistes se développent aussi en parallèle. Dans les années 1920, Edgard Varèse (1883–1965) pose d'importants jalons avec *Amériques* ou *Intégrales*, et George Antheil (1900–1959) avec son *Ballet mécanique*. Après avoir été vagabond, Harry Partch (1901–1974) invente des instruments et compose une musique que l'on pourrait croire issue d'une civilisation extra-occidentale. Henry Cowell (1897–1965) cherche tous azimuts à travers son millier d'opus. Ces compositeurs provoquent, explorent la dissonance, contestent les paramètres traditionnels, détournent ou abandonnent les genres classés.

Elliott Carter (1908–2012), dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, devient le grand représentant du modernisme américain. Dans le sillage d'Ives et Cowell, il développe un langage d'une grande complexité et bâtit une œuvre considérable qui n'a rien à envier, dans son exigence, à l'avant-garde européenne. D'autres remettent en cause les fondements de la tradition occidentale, avec un certain goût du happening. C'est le cas de John Cage (1912–1992), peut-être le plus radical des avant-gardistes américains, qui au milieu du siècle invente le « piano préparé » (*Sonates et Interludes*) et introduit le hasard dans l'écriture (*Music of changes*). George Crumb (né en 1929) déploie un univers onirique, en quête d'une puissance magique de la musique.

Une autre avant-garde s'impose alors, dite « minimaliste ». Ses pionniers sont La Monte Young et Terry Riley (nés en 1935), mais ses principaux représentants sont Steve Reich (né en 1936) et Philip Glass (né en 1937). Le minimalisme (on parle aussi de « musique répétitive ») émerge dans les années 1960, en opposition au sérialisme européen autant qu'aux expériences de John Cage. Il repose sur un principe de répétition du matériau, dans une musique tonale et pulsée, aisément accessible au public. Steve Reich invente le *phasing* (« déphasage rythmique ») en 1965 (*Piano phase*), puis se lance dans des partitions plus ambitieuses comme *Music for 18 musicians* en 1976, jusqu'à *Different Trains* en 1988, où apparaît la technique de la *speech melody*. Philip Glass

emprunte des directions comparables, et avec *Einstein on the Beach* en 1976, devient l'un des compositeurs d'opéra les plus importants de son époque. Le minimalisme porte dès lors assez mal son nom : ses principes d'origine sont toujours valables, mais ses formes se sont étendues, son harmonie enrichie et ses sonorités diversifiées. C'est à ce point de développement qu'entre en scène John Adams, avec son style lyrique, opulent et symphonique (*Harmonielehre, Naïve and Sentimental Music, Scheherazade.2*), au point que certains parlent d'un « post-minimalisme ». Lui aussi s'impose comme l'un des compositeurs d'opéra essentiels de son temps, dès 1985 avec *Nixon in China*.

D'autres courants émergent à la suite du minimalisme. Citons l'expérimentalisme de Roger Reynolds (né en 1934), le langage hétéroclite de Paul Chihara (né en 1938), le néoromantisme de John Corigliano (1938) et Aaron Jay Kernis (1960), l'expérimentation libre de Laurie Anderson (née en 1947) et John Zorn (né en 1953).

### **« Qu'est-ce qui fait que la musique américaine sonne américaine ? »**

Le 1<sup>er</sup> février 1958, au Carnegie Hall de New York, Leonard Bernstein consacrait l'un de ses *Young People's Concerts* à la musique américaine. *What makes American music sound american ?*, s'interrogeait-il (« Qu'est-ce qui fait que la musique américaine sonne américaine ? »). Sa démonstration convoquait Chadwick, Dvořák, MacDowell, Gershwin, Sessions, Harris, Thomson, Copland... Après avoir expliqué que l'immigration avait produit aux États-Unis un *melting-pot* musical sans égal, il concluait : « *Notre meilleure qualité, c'est peut-être notre éclectisme.* »

Une autre caractéristique de la musique américaine semble être son attachement à la tonalité (considérée au sens large d'euphonie). Plusieurs raisons à cela. Le compositeur américain n'est pas un génie reclus dans sa tour d'ivoire : il veut et doit être compris du public, dans un monde musical soumis à la loi du marché et où domine le mécénat privé. À cela s'ajoute la puissante empreinte néoclassique imprimée à la musique américaine par la génération

de Copland, puis fermement entretenue par des pédagogues majeurs comme Nadia Boulanger (dont nombre d'Américains viennent suivre l'enseignement à Paris), Paul Hindemith et Darius Milhaud (exilés aux États-Unis). Ferment de la musique américaine, le jazz est lui-même fondamentalement tonal.

Enfin, contrairement à beaucoup de leurs collègues européens, beaucoup de compositeurs américains n'ont sans doute pas eu le sentiment d'avoir épuisé les potentialités du langage tonal. Aujourd'hui encore, ils évoluent avec aisance entre traditionalisme et expérimentation, moins contraints que les Européens à un impératif de modernité. « *La jeunesse de l'Amérique est sa plus ancienne tradition. Elle dure maintenant depuis trois siècles* », écrivait Oscar Wilde. L'observation se vérifie avec éclat dans le domaine musical.

Docteur en musicologie et diplômé du Conservatoire de Paris, Nicolas Southon a publié des articles et ouvrages variés, parmi lesquels *Les symphonies du Nouveau Monde* (Fayard, 2014), *panorama de la musique aux États-Unis*. Rédacteur en chef de l'édition des Œuvres complètes de Gabriel Fauré (Bärenreiter), il consacre aussi ses recherches à Francis Poulenc.  
[www.nicolassouthon.fr](http://www.nicolassouthon.fr)

Pour aller plus loin :

Gilbert Chase : *Musique de l'Amérique* – Paris : Buchet-Chastel 1955

Laurent Denave : *Un siècle de création musicale aux États-Unis* –  
Genève : Contrechamps 2012

Kyle Gann : *American Music in the Twentieth Century* – Belmont :  
Wadsworth 1997

Hugh Wiley Hitchcock (avec Kyle Gann) : *Music in the United States:  
A Historical introduction* – Londres : Pearson 1969 (quatrième édition  
2000)

Nicolas Southon : *Les symphonies du Nouveau Monde : La musique aux  
États-Unis* – Paris : Fayard 2014

Nicholas Tawa : *The great American symphony: music, the Depression,  
and War* – Bloomington : Indiana University Press 2009

# Das amerikanische Jahrhundert

## **Prismen einer Musikgeschichte der USA im 20. Jahrhundert**

Wolfgang Rathert

Mit einigem Recht ist in vielen Darstellungen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts immer wieder betont worden, dass dieses ein US-amerikanisches (gewesen) sei. Diese Deutungen bezogen sich in der Hauptsache auf den Siegeszug der populären Musik, also auf Jazz, Gospel, Blues oder die amerikanischen Modetänze, die nach der Jahrhundertwende die europäischen Konzertsäle, Tanzböden (und – so auf den Tournéeen der Fisk Jubilee Singers – auch das englische und preußische Königshaus) eroberten, dann auf das Broadway-Musical und schließlich auf die ungeheure Anziehungskraft der Folk- und Rockmusik bis hin zu Hip-Hop und Rap. Eine solche Deutung ist gerechtfertigt, denn es dürfte spätestens nach dem Ersten Weltkrieg kaum einen Hörer in West- und Ost-Europa geben, der nicht in der einen oder anderen Weise von der amerikanischen Populärmusik in Bann geschlagen wurde – und sei es negativ, wie das berühmt gewordene Beispiel der vehementen Jazz-Kritik Theodor W. Adornos vom Beginn der 1930er Jahre zeigt.

Die politischen Entwicklungen trugen wesentlich dazu bei: 1917 traten die USA in den Ersten Weltkrieg in der Hoffnung ein, dass er als «war to end all wars» (so der US-Präsident Wilson) in die Geschichte eingehen möge. Dies geschah nicht, aber danach war aus dem wirtschaftlichen Riesen USA auch ein militärischer und ein kultureller geworden. Im Zweiten Weltkrieg fiel den USA zusammen mit der Sowjetunion die heroische



Elvis Presley mit seinem Jailhouse Rock

Rolle zu, die Barbarei von Nationalsozialismus und Faschismus zu beenden; doch anders als nach 1918 folgte nun die Spaltung der westlichen Hemisphäre in eine bipolare Welt. Die kulturelle Vorherrschaft, die die Amerikaner nun auch in Bereichen wie der musikalischen Avantgarde einnahmen, wurde sofort zum politischen Instrument im Kalten Krieg. Die Kunst – ob modern oder akademisch, ob avantgardistisch oder traditionell – diente Schaulustzwecken, ihre Inhalte waren zweitrangig. Auch der ungeheure, Grenzen und Ideologien überwindende Erfolg, den eine Jahrhundertfigur wie Leonard Bernstein in Europa hatte, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier um Anderes, um symbolische und reale Politik ging. (Die Frage, ob Bernstein unter anderen Umständen einen vergleichbaren globalen Einfluss



entfaltet hätte, ist allerdings kaum zu beantworten.) Und selbst Elvis Presley wurde nicht nur durch seine faszinierende musikalische Aura zum Star: Er war gleichzeitig Symbol des freien Westens und einer im Begriff des «Rock'n'Roll» auch sexuell konnotierten Rebellion gegen eine versteinerte, dem Konsum huldigende Erwachsenenwelt. Als er 1958 seine Dienstzeit als GI in Hessen antrat, wurde er nicht nur wie Louis Armstrong als künstlerischer Botschafter seines Landes wahrgenommen, sondern auch als Inbegriff des ästhetischen Siegs einer westlich-transatlantischen Musikkultur, die Adorno mit dem Verdikt der «Kulturindustrie» belegte. Ratlos stand Adorno indessen anderen Erscheinungen und Persönlichkeiten der amerikanischen Musik wie John Cage, Earle Brown oder Christian Wolff gegenüber, die ab Mitte der



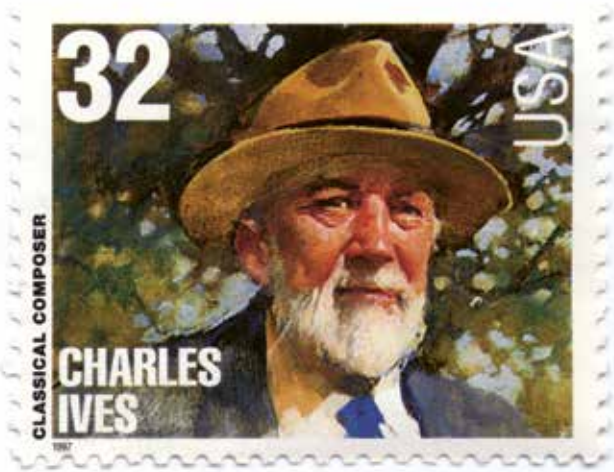
Grand Central Station, New York

1950er Jahre eine Alternative zum Serialismus europäischer Provenienz der Messiaen-Schüler Stockhausen und Boulez aufzeigten und die Hochburgen der europäischen Avantgarde wie Darmstadt, Donaueschingen und Paris eroberten. Ungeachtet Adornos eigener Exil-Erfahrung in den USA war seine Ratlosigkeit auch Ausdruck einer Unkenntnis (oder eher Ignoranz) der Entwicklungen der amerikanischen Musik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, in deren Folge sie auf Augen- und Ohrenhöhe mit der europäischen Musik gelangte. Erst sehr viel später – ab den 1970er Jahren im Zuge des weltweiten Erfolgs des Minimalismus und der Feiern des 100. Geburtstags von Charles Ives 1974 – wurden die Dimensionen dieser Entwicklung deutlicher. Deutlich wurde damit auch, dass die liebgewonnene Vorstellung eines «Zentrums»



Europa und einer «Peripherie» Nordamerika nicht aufrechtzuerhalten war. Diese Asymmetrie kehrt freilich im Verhältnis zwischen der weißen und der schwarzen Musik in den USA selber wieder und ist bis heute nicht aufgelöst. Sie spiegelt sich in anderer Weise in einem Konzertrepertoire, das in den USA wie in Europa weitgehend von einem Werkkanon europäischer Komponisten von Mozart bis Mahler bestimmt wird.

Wie ist die oben genannte Entwicklung zu beschreiben und zu gewichten? Vorab ist zu bemerken, dass sie unter gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen verlief, die sich von der europäischen Situation in vielerlei Hinsicht grundlegend unterschied – und dies, obgleich das Konzertleben von Städten wie Boston, Chicago und insbesondere New York im *Gilded Age* (dem Zeitraum vom Ende des Bürgerkriegs bis zum Ersten Weltkrieg) als ein Mikrokosmos des europäischen Konzertbetriebs gelten kann. Die amerikanische Moderne in der Musik startete in der Jahrhundertwende unter recht widersprüchlichen Voraussetzungen: Die geographische und staatliche Identitätsfindung der USA, d.h. ihre Grenzerweiterung nach Westen, war noch nicht abgeschlossen; ein Bürgertum und ein Hochadel wie in Europa existierten nicht, stattdessen gab es eine wachsende weiße Mittelschicht mit einem unstillbaren, vornehmlich auf Unterhaltung ausgerichteten Musikbedarf. Entsprechend unmöglich war es, einen einheitlichen «nationalen» Stil zu etablieren, wie ihn die einzelnen europäischen Musikkulturen repräsentierten, was überdies der ethnischen und religiösen Vielfalt der amerikanischen Bevölkerung zuwider gelaufen wäre. An die Stelle der fehlenden musiksprachlichen Identität trat die institutionelle Expansion des Musiklebens, also der Aufbau eines umfassenden Netzes von öffentlichen und privaten Einrichtungen der Musikpflege von der Vorschule bis zum Opernhaus, zu der die technologischen Erfindungen der Produktion und Reproduktion von Tonträgern und dann auch bewegten Bildern hinzukamen. (Der Tonfilm wurde dann 1927 eingeführt und trat seinen Siegeszug auch schnell in der Filmmusik an.)



Charles Ives, US-amerikanische Briefmarke 1997

Charles Ives war der erste Komponist, dessen Lebenszeit (1874–1954) in diese Umbruchzeit fiel; er kommentierte und reflektierte sie auf gegensätzlichen Ebenen, so in der Verklärung einer arkadischen Vergangenheit des Amerikas des 19. Jahrhunderts und seiner religiösen Gewissheit oder in fotografisch exakten Hörbildern des Lebens in der Großstadt New York. Getragen wurde beides von dem Versuch, das Heterogene der amerikanischen Musikkultur mit Mitteln einer auralen «stream of consciousness»-Technik zu erfassen: so gestaltete er Hauptwerke wie die *Three Places in New England* und die *Vierte Symphonie* zu imaginären Klanglandschaften aus, in denen Experiment und Tradition, Kühnheit und Naivität, Entgrenzung und Sublimierung eine einzigartige Verbindung eingingen. Die Ausnahmestellung Ives' – er wurde dadurch zum Inbegriff des «Maverick» (Außen-seiters) oder «bad boy of music», als den ihn George Antheil in den 1920er Jahren in Paris und Berlin sowie später Harry Partch und Conlon Nancarrow beerbten –, schlug sich paradoxerweise in einer weitgehenden Ignoranz seitens des offiziellen Musiklebens nieder. Ives reagierte darauf teils resigniert, teils offensiv: Kompositorisch verstummte er nach 1918 weitgehend, kulturpolitisch unterstützte er dagegen die sich um Henry Cowell, Edgard Varèse und die bis heute sträflich unterschätzte Ruth Crawford Seeger bildende «Ultra-Moderne» finanziell. Die führenden Komponisten der um 1900 geborenen Generation wie Gershwin



Aaron Copland

und Copland (die beide aus osteuropäischen Einwandererfamilien stammten) standen dem Individualismus und Eklektizismus von Ives' Klangwelt skeptisch gegenüber: sie sei zu kompliziert, zu wenig «amerikanisch». Und Samuel Barber ging noch weiter, indem er Ives schlichtweg jede kompositorische Befähigung absprach und ihn als Dilettanten bezeichnete. Den genialen Gedanken, dass gerade die Heterogenität Inbegriff einer amerikanischen Identität sein könne, hat erst Bernstein weiterverfolgt und in seinen Symphonien, vor allem aber in der geradezu monströsen *Mass* von 1971 neu belebt. Copland, der zusammen mit einer ganzen Kohorte junger amerikanischer Komponisten (unter

ihnen Virgil Thomson und Elliott Carter) bei Nadia Boulanger in Paris eine fundierte Ausbildung mit dem Ziel absoluter Metierbeherrschung aus dem Geist des Neoklassizismus erhielt, wurde in den Jahren des New Deal zusammen mit Roy Harris und Marc Blitzstein zum führenden Vertreter einer nationalistischen und zugleich progressiv ausgerichteten Gruppe von Komponisten, die Pathos und Verständlichkeit verband und zugleich ihre Werke pragmatisch an (kultur-)politischen Debatten und den Interessenlagen des Publikums ausrichtete. Copland wurde durch seine Ballette *Billy the Kid* und *Appalachian Spring* und die *Fanfare for the Common Man* berühmt, Harris verfasste die einsätzigmehrteilige *Dritte Symphonie* (1939) als Hymne an die amerikanische Volksmusik, und Blitzstein reüssierte im selben Jahr mit dem von Orson Welles (als Teil des *Federal Music Project*) inszenierten Musical *The Cradle Will Rock*, eine aggressive politische Parabel nach dem Vorbild von Weills *Dreigroschenoper*. (Kurt Weill war seit 1935 als Exilant in die USA gekommen und wurde sofort zum erfolgreichen Broadway-Komponisten.)

Nach dem Zweiten Weltkrieg wandte sich Copland dann unter dem starken Einfluss des ebenfalls in die USA exilierten Arnold Schönberg der Zwölftontechnik und ihren expressiven Möglichkeiten zu, ohne jedoch auf Strawinskys Ästhetik einer klaren und kühlen Syntax zu verzichten. Auch bei ihm wurde also der schöpferische Eklektizismus, den er noch in den 1920er Jahren an Ives tadelte, zu einem bestimmenden Prinzip. Von anderer Seite war dies auch bei den Auftragswerken der zahlreichen europäischen Komponisten, die nach 1933 in die USA gingen, zu beobachten, die aus Gründen des ökonomischen Überlebens ihre bisherigen Stile an die Bedürfnisse des amerikanischen Publikums anpassten. Die Nicht-Angepassten hatten es dagegen schwer: Elliott Carter, der bis zum Zweiten Weltkrieg in einem ansprechenden, «populären» neo-klassizistischen Idiom geschrieben hatte, stieg nun auf eine von abstrakten mathematischen Prozessen gesteuerte Klangsprache um, an der er bis zum Ende seines langen Lebens festhielt. John Cage, der nicht nur bei Schönberg, sondern auch bei Cowell (dem produktivsten und originellsten aller amerikanischen Komponisten nach Ives)

studiert hatte, unternahm in seinen Stücken für präpariertes Klavier unter dem Einfluss Varèses den Schritt zum Geräusch, um dann wenig später in den *Imaginary Landscapes* Radio und Schallplattenspieler gleichberechtigt den «normalen» Instrumenten hinzuzufügen und den kontrollierten Zufall einzuführen. Der gebürtige Berliner Stefan Wolpe – auch er ein Exilant, der den jungen Morton Feldman unterrichtete – verband einen vom Jazz inspirierten improvisatorischen Gestus mit der Dodekaphonie zu extrem komplexen und zerklüfteten Strukturen, die auch als politische Kommentare dienten und für die New Yorker Avantgardisten der 1950er Jahre modellhaft wurden.

Der schon außerordentlich differenzierten musikgeschichtlichen Situation der 1920er Jahre, die durch den künstlerischen Exodus praktisch der gesamten europäischen Moderne (Bartók, Eisler, Hindemith, Martinů) in die USA forciert wurde, stand nach 1945 – auch bedingt durch den politischen Druck der McCarthy-Ära – eine gewisse Beruhigung gegenüber: Es dominierte nun eine akademische, von Schönberg und Strawinsky gleichermaßen geprägte Schule von Komponisten, die freilich neugierig blieb, wenn man an den Aufstieg der elektronischen Musik (Milton Babbitt, Otto Luening, Vladimir Ussachevski) oder an die von Gunther Schuller ins Spiel gebrachte Formel des «Third Stream», der Verschmelzung von Jazz und Modernismen, denkt. Die vehemente Attacke auf das Establishment, die dann Mitte der 1960er Jahre die Vertreter des sogenannten Minimalismus (Steve Reich, Philipp Glass) mit ihren Tape Loop- und Pattern-Stücken ritten, erweist sich im Rückblick als eine weitere Episode in dem unaufhörlichen Prozess von wechselseitiger Anziehung und Abstoßung zwischen den bipolaren Kräften der amerikanischen Moderne, für die heute exemplarisch das Werk von John Adams steht. Der Einfluss amerikanischer Komponisten auf die europäische Szene ist allerdings spätestens mit dem Fall der Mauer(n) 1989 stark zurückgegangen. Dass damit auch die unerhörte Fähigkeit der amerikanischen Musik zur Erneuerung und Selbsterfindung zum Erliegen gekommen ist, muss wohl kaum befürchtet werden. Bis sich dies entscheidet, werden wir ohnehin mit der weiteren Erkundung des «amerikanischen Jahrhunderts» in der Musik mehr als genug zu tun haben.

Wolfgang Rathert, geb. 1960 in Minden (Westfalen), ist seit 2002 Professor für Historische Musikwissenschaft an der LMU München mit dem Schwerpunkt Musik des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Er ist u. a. Mitglied der Stiftungsräte der Géza Anda-Stiftung Zürich und der Paul Sacher-Stiftung Basel.

#### Literaturempfehlungen:

Hermann Danuser, Dietrich Kämper und Paul Terse (Ed.): *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien* – 2. Aufl., Laaber: Laaber 1993

Kyle Gann: *American Music in the 20th Century* – New York, London: Schirmer 1997

Annette Kreuziger-Herr (Ed.): *Aus der Neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts* – Hamburg: LIT 1997

Felix Meyer, Carol J. Oja, Wolfgang Rathert and Anne C. Shreffler (Ed.): *Crosscurrents. European and American Music in Interaction, 1900–2000 (Proceedings of the Conferences at Cambridge, Mass. 2008, and Munich 2009)* – Suffolk: Boydell 2014



Broadway

Miles Smiles

# En terre étrangère

Franck Mallet

Longtemps, l'Amérique a souffert d'un certain dédain des Européens vis-à-vis de sa production culturelle, en particulier musicale. À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, le style classique, savant, reposait sur le romantisme teinté de folklore créole d'un Louis Moreau Gottschalk, virtuose du piano originaire de Louisiane, ou des pages symphoniques dans le goût de Mendelssohn et Johann Strauss, signées Edward MacDowell ou Horatio Parker. Or, tout commence à changer en 1893, année où le Carnegie Hall de New York crée la *Symphonie N° 9 « Du Nouveau Monde »* d'Anton Dvořák. Inspirée tant par le folklore slave que par les grands espaces américains, cette œuvre prodigieuse du compositeur tchèque ouvre la voie aux jeunes musiciens d'alors, et ses trois années d'enseignement à la tête du Conservatoire de New York marqueront les générations suivantes : Charles Ives, Ferde Grofé, Aaron Copland ou Roy Harris.

Au tournant du siècle, l'Amérique accueille des millions d'immigrants venus d'Europe. Irlandais, Allemands et Italiens principalement, mais aussi Russes, tous viennent tenter leur chance, y compris les musiciens. Parmi eux, Leopold Stokowski deviendra l'emblème de la musique symphonique et de la création. D'origine britannique, polonais par son père et irlandais par sa mère, il débute comme chef d'orchestre à Cincinnati en 1908, avant de diriger, entre autres, le Symphony of the Air Orchestra, l'Orchestre du Hollywood Bowl et l'Orchestre philharmonique de New York. C'est lui qui assura de nombreuses premières américaines et créations d'œuvres de Mahler, Varèse, Stravinsky ou Enescu, tout en réalisant des transcriptions et arrangements



symphoniques d'œuvres du répertoire, dont celles pour clavier de Bach. Et, sans lui et son orchestre, que serait le *Fantasia* de Walt Disney ?

Car l'Amérique, c'est aussi et surtout l'industrie du divertissement, et à Broadway les airs à la mode étoffent les maigres intrigues des pièces, sous la forme de numéros chantés selon la formule éprouvée de l'opérette anglaise ou viennoise et de l'opéra bouffe français, version Offenbach. Ainsi, l'Irlandais Victor Herbert signe-t-il avec *Babes in Toyland*, en 1903, l'une de ces opérettes qui connaîtra un vif succès. Plus tard, Irving Berlin, originaire de Biélorussie, signera moult comédies musicales, de *Alexander's Ragtime Band* (1926) à *There's no Business Like Show Business* (1954), en passant par *Top Hat*, *Follow the Fleet*, *Amanda*, *Easter Parade*... Son nom reste à jamais lié à celui de Fred Astaire, danseur, comédien et chanteur qui créa bon nombre de ses chansons.

Cœur d'une Amérique en plein bouleversement social, économique et culturel, New York, tourné vers le continent européen, attire de nombreux artistes. En 1904, Richard Strauss est reçu à la Maison-Blanche. En signe de reconnaissance, il réserve aux New-Yorkais la première de sa nouvelle *Symphonie domestique* à Carnegie Hall, devant plus de 5000 auditeurs. Trois ans plus tard, la première de son opéra *Salomé*, toujours à New York, mais cette fois au Met, cause un tel scandale auprès du public et des mécènes puritains, que l'œuvre est retirée de l'affiche ! Cette même année, c'est au tour de Puccini, au sommet de sa gloire, d'être accueilli royalement par le Met, qui programme quatre de ses opéras en sa présence. Conquis, il écrira en retour une *Fianciulla del West*, donnée en première mondiale, en 1910. Entre-temps, Gustav Mahler, qui a claqué la porte de l'Opéra de Vienne dont il était le directeur, a accepté la proposition du Metropolitan de diriger trois mois par an. Arrivé à New York en décembre 1907, il s'installe à l'hôtel, près de Central Park, et goûte aux charmes de la vie new-yorkaise. Autre artiste européen, cette fois français, Edgard Varèse tente sa chance à New York en



Kurt Weill

1915. Artiste d'avant-garde, inspiré par *L'art des bruits*, manifeste des Futuristes italiens, il chante le gigantisme des villes et glorifie la machine. Sirènes de pompiers, percussions et cuivres : sa musique privilégie les masses sonores et les timbres inusités : *Amériques*, *Offrandes*, *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*. En outre, il est le premier à imaginer une musique électroacoustique réalisée à partir de bruits transformés par des machines. Pourtant, devenu citoyen américain en 1927, il ne sera reconnu que tardivement : ses œuvres attendront la fin des années 1950 pour être jouées régulièrement dans son pays d'adoption, où elles seront également enregistrées et éditées en vinyle.



Erich Wolfgang Korngold en 1935

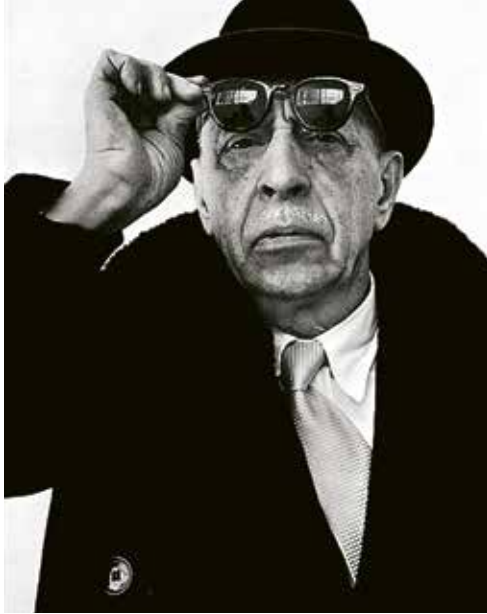
Fuyant le régime nazi qui s'impose en janvier 1933 en Allemagne, des musiciens trouveront asile aux États-Unis. Juifs, communistes, intellectuels, artistes ou opposants politiques, les voici exilés, pour le meilleur ou pour le pire... Kurt Weill est de ceux-là. En Allemagne, il a composé pour l'opéra, le théâtre, la radio ou le cabaret et s'est déjà distingué avec *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* et l'*Opéra de quat'sous*. Mais peu après l'accession des nazis au pouvoir, ses œuvres font l'objet d'un autodafé et le voilà contraint de fuir, d'abord en France où il compose *Der Kuhhandel*, *Les Sept Péchés capitaux* et *Marie Galante*, puis aux États-Unis où il se fixe le 10 septembre 1935 avec son épouse, la chanteuse Lotte Lenya, grâce au soutien de Darius et Madeleine Milhaud. Les Américains lui ont commandé la musique de *La Route éternelle*, grande fresque lyrique consacrée à l'histoire de l'errance juive, sur un livret de Franz Werfel et une scénographie de Max Reinhardt. Aidé par la « League of Composers », il s'attache à monter des comédies musicales pour le théâtre de Broadway : *Knickerbocker Holiday*, *Lady in the Dark*, *One Touch of Venus*, *The Firebrand of Florence*, *Down in the Valley*, *Lost in the Stars*, sans oublier l'opéra *Street Scene*. Son humour, sa causticité et son sens de la critique sociale déjà présents dans ses ouvrages européens sont autant de valeurs que retiendront certains compositeurs de l'après-guerre, tels Leonard Bernstein ou Stephen Sondheim.

Autre figure importante du 20<sup>e</sup> siècle, Arnold Schönberg quitte lui aussi l'Allemagne pour la France, en 1933. Invité à enseigner dans un conservatoire, à Boston, il embarque pour New York en octobre de cette même année, émigre ensuite à Hollywood et enseignera la composition à l'Université de Californie, à Los Angeles, jusqu'en 1944. Si ses œuvres dodécaphoniques, malgré le soutien de musiciens comme Stokowski, le violoniste Rudolf Kolisch ou le pianiste Eduard Steuermann laissèrent de marbre le public californien – en particulier ses deux concertos, l'un pour violon (1936), l'autre pour piano (1942) –, il obtint quelques succès avec des partitions plus ou moins tonales comme la *Suite en sol* (1934), *Kol Nidre* (1938), le *Trio à cordes* de 1943 et *Un Survivant de Varsovie* en 1948. Amateur de cinéma, Schönberg fut même abordé par Irving Thalberg, patron de la MGM qui appréciait sa *Nuit transfigurée*. Si cette entrevue tourna court, Schönberg, tout comme Weill, exerça une influence déterminante sur la musique en Amérique – moins sur ses élèves directs, hormis John Cage qui étudia avec lui entre 1934 et 1937 et qui plia à son style la technique sérielle, que sur ses contemporains et la génération suivante, de Henry Cowell à Gunther Schuller en passant par Ruth Crawford Seeger et Milton Babbitt.

Toujours à la recherche de nouveaux talents, le cinéma hollywoodien accueille de nombreux instrumentistes chassés des phalanges allemandes et autrichiennes. L'arrivée du parlant sollicite les compositeurs, dont quelques exilés comme Hanns Eisler, arrivé en 1938 aux États-Unis. Les autorités américaines lui refusent dans un premier temps un visa, au vu de son passé communiste. Soutenu par Eleanor Roosevelt et plusieurs pétitions, il est finalement accepté en 1940, sympathise avec Charlie Chaplin et compose pour le cinéma de Joseph Losey, Joris Ivens, Jean Renoir et son compatriote Fritz Lang (*Les bourreaux meurent aussi*), lui aussi exilé à Hollywood. Mais le plus célèbre des compositeurs expatriés à Hollywood est sans conteste Erich Wolfgang Korngold qui, à l'âge de vingt-trois ans, avait déjà conquis les grandes scènes lyriques avec son opéra *La Ville morte* (1920). Appelé une première fois en 1934 pour réaliser

un arrangement du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, destiné à une adaptation cinématographique de la pièce de Shakespeare par William Dieterle associé au directeur Max Reinhardt, il composera l'année suivante la partition épique de *Captain Blood*, de Michael Curtiz, avec en vedette Errol Flynn. Habile à créer du drame dans une partition pour grand orchestre grâce à l'emploi du leitmotiv, il signe de nombreuses pages pour le cinéma, jusqu'en 1946 – date où il reprend la composition pour le concert, quitte à nourrir ses nouvelles œuvres des thèmes généreux empruntés à ses musiques pour le grand écran. D'autres émigrés, comme Franz Waxman, Ernst Toch, Karol Rathaus ou Miklós Rózsa eurent des succès moins éclatants avec le cinéma hollywoodien qui leur demandait parfois d'écrire des pastiches. Trop « sérieuse » pour le cinéma, leur œuvre se révélait trop « légère » pour le concert.

Mais d'autres exilés ne retrouvèrent jamais le prestige dont ils jouissaient sur le « vieux » continent ; tel Alexander von Zemlinsky, ancien professeur de Schönberg et Korngold et fameux compositeur – les opéras *George le rêveur*, *Une tragédie florentine*, *Le Nain*, *Der Kreidekreis* et la *Symphonie lyrique* – qui débarque aux États-Unis à l'hiver 1938, à l'âge de 67 ans. Il décèdera quatre ans plus tard dans l'indifférence générale, sans avoir pu obtenir du Metropolitan la création de son opéra *Le Roi Candaule*, dont le livret signé André Gide avait été jugé immoral. Ernst Krenek, l'auteur adulé de l'« opéra-jazz » *Jonny spielt auf* – qualifié par les nazis « d'ouvrage outrageant à la race » quelques années après sa création, en 1927 – dut lui aussi s'expatrier en 1937, d'abord dans le Michigan, où il enseigna, avant de s'installer en Californie. L'enseignement apparaît comme une solution de repli aussi pour un Stefan Wolpe, très engagé dans la République de Weimar qui, fuyant la Gestapo, réussit à passer en Autriche et gagna Jérusalem, où il enseigna jusqu'en 1938 – date de son départ pour New York. Professeur au Black Mountain College, université d'avant-garde des années 1950, il eut pour élèves Elmer Bernstein, Charles Wuorinen, David Tudor et Morton Feldman.



Igor Stravinsky, photographie de Richard Avedon

Le cas de Béla Bartók est plus dramatique, car une fois sur le sol américain, en 1940, cet homme entier et intransigeant refusa un poste de professeur de composition à la Curtis University, préférant celui de docteur *honoris causa* à l'Université de Columbia. Isolé, privé des concerts où il se produisait lui-même au piano, comme en Europe, il manifesta les premiers symptômes d'une leucémie qui l'emporta cinq ans plus tard. Plutôt que d'accepter des aides financières, il avait préféré s'investir dans de rares commandes, comme le *Concerto pour orchestre* (1943) et la *Sonate pour violon*, à l'initiative de son ami le violoniste Yehudi Menuhin, en 1944. Au moment de quitter Budapest, il avait déclaré : « *Un saut dans l'incertain devant la certitude de l'insupportable* ».

Il n'y aura guère qu'Igor Stravinsky pour s'affranchir de toutes les contraintes du réfugié, car ce caméléon, venu de Saint-Petersbourg, aura toujours « *déambulé dans les galeries d'un musée musical imaginaire* », comme l'écrit l'un de ses biographes. Et ce n'est pas le jazz, omniprésent en Amérique à partir des années

1930, qui allait l'embarrasser – bien au contraire. Déjà auréolé d'une gloire parisienne grâce aux Ballets Russes, il obtient tout d'abord la nationalité française, en 1934, avant de devenir citoyen américain. Lorsqu'il s'installe en Californie en 1940, ce passionné de cinéma, féru des comédies de Chaplin, Keaton et des dessins animés de Disney, négocie sans grand succès avec les studios. Si son *Sacre du printemps* figure bien à l'affiche de *Fantasia*, ce sera finalement sa seule participation à un film. Néanmoins, son sens du rythme, comme son aptitude à assimiler toutes les époques et tous les genres, lui permit de s'adapter au melting-pot américain. Pour preuve, cette *Symphonie en ut* débutée à Paris et terminée à Los Angeles que créa l'Orchestre symphonique de Boston en 1940 et qui flirte avec le style romantique de Tchaïkovski. Chaque ville, chaque État s'affirmant avec sa propre formation symphonique, Stravinsky fournit tout de go une partition : en 1943, l'Orchestre de Boston lui commande les trois mouvements symphoniques *Ode* et, trois ans plus tard, c'est la *Symphonie en trois mouvements* que crée l'Orchestre philharmonique de New York. Avec l'avènement du disque, la compagnie Columbia lui offre même la possibilité d'enregistrer ses œuvres, entre 1957 et 1967. Si, avant la Deuxième Guerre mondiale, Stravinsky était déjà entré en studio en Europe pour capter plusieurs de ses partitions, avec cette proposition du producteur Goddard Lieberson, c'est presque l'intégralité de son catalogue qui est désormais gravée : du ballet *Orphée* (1947) au jazzy *Ebony concerto* destiné aux jazzmen Paul Whiteman et Woody Herman (1945), du *Septuor* (1953) au *Déluge* (commande de la télévision en 1962), ou du ballet *Agon* (commande du chorégraphe George Balanchine pour le New York City Ballet en 1957) à l'ultime *Requiem Canticles* de 1966, sans oublier les ouvrages lyriques – dont *The Rake's Progress* (1951) –, les œuvres religieuses et la reprise des partitions « européennes » des années 1910 aux années 1930. Stravinsky épousait si bien sa nouvelle patrie qu'il proposa sa propre orchestration de l'hymne américain *The Star Splangled Banner* dès 1941. Dans *Les Testaments trabis* (1994), Milan Kundera notait toutefois : « *Sa seule patrie, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique ; c'est là qu'il a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter.* »

*Franck Mallet est critique musical* (Classica, Les Inrockuptibles, Artpress, Musikzen), *auteur et producteur d'émissions de radio* (Radio K, France Musique et France Culture) et *réalisateur de télévision* (Arte), dont des portraits consacrés à Brian Eno (La Revue), Philip Glass (Looking Glass), Pierre Henry (Pierre Henry ou l'art des sons) et Steve Reich (Steve Reich. Phase to Face).

Pour aller plus loin :

Alain Lacombe, Claude Roclé : *De Broadway à Hollywood – Cinéma 80*, Numéro hors-série 1981

Jacques-Emmanuel Fousnaquer, Claude Glayman, Christian Leblé : *Musiciens de notre temps* – Paris : Éditions Plume et Sacem 1992

Igor Stravinsky : *Chroniques de ma vie* – Paris : Denoël 1962 (nouvelle édition 2000)

Dominique Jameux : *L'école de Vienne* – Paris : Fayard 2002

Amaury du Closel, Philippe Olivier (dir.) : *Déracinements* – Paris : Hermann 2008

Élise Petit, Bruno Giner : *Entartete Musik* – Paris : Bleu Nuit Éditeur 2015



# American Art Music After World War II

Matthew Mugmon

In 1958, Leonard Bernstein – composer of recent hit Broadway musical *West Side Story* and music director of the New York Philharmonic – told a fascinating story to millions about the development of a distinctively «American» music (by which he specifically meant «*our real serious American music*»). In a nationally televised *Young People's Concerts* on the subject, Bernstein called on the popular idea of a melting pot, arguing that what allowed composers to sound truly «American» by the middle of the 20th century was that its composers could draw on a rich blend of folk music brought to their shores from across the globe: «*What our composers are finally nourished on is a folk music that is probably the richest in the world, and all of it is American in spirit, whether it's jazz, or square-dance tunes, or cowboy songs, or hill-billy music, or rock and roll, or Cuban mambos, or Mexican huapangos, or Missouri hymn-singing. It's like all those different accents we have in our speech. There's a little Mexican accent in the Texas accent, and there's a little Swedish to be heard in the Minnesota accent, and there's a little Slavic to be heard in Brooklyn, and there's a little Irish in the Boston accent. But they're all American accents. They've been absorbed.*»

Ultimately, Bernstein argued, American music reflected the nation's «*great, varied, many-sided democracy*». It was this multifaceted yet uniform fabric on which composers naturally drew to make American art music truly American. The popular idea of American society as a melting pot – in which individual differences are subsumed in a larger, distinctively American fabric – dates back to the early 20th century. As David Michael Smith has put it, its

mythology «*synthesizes the US's unique immigration experience with the nationalist ideal of homogeneity*» and serves as a way of reconciling «*the existence of such diversity and the need for national unity*». By applying the melting pot concept first to American folk music and then to a narrow band of composers of art music, Bernstein was investing in a myth of a monolithic, unified «*American*» culture, and he did so by focusing primarily on composers who represented just one slice of the American art music pie by the 1950s. For the most part, the figures he said drew on the vast American melting pot of folk music to create their own melting pot of American art music – George Gershwin, Aaron Copland, William Schumann, Randall Thompson, Morton Gould, Virgil Thomson, and Roy Harris – composed works in a similar vein: they were somewhat challenging harmonically and rhythmically but largely accessible. In the face of a modernist impulse on the part of some of their colleagues, their music employed tonality – the sense that a single note or key holds a piece of music together. It's a phenomenon that governed most art music from the 18th to the early 20th centuries and one to which Bernstein was strongly devoted.

Although Bernstein mentioned various musical idioms, his lecture was heavily weighted toward the music of white male composers – a vivid reflection of a longstanding neglect of minority creative voices in institutions of American art music. As the musicologist Carol Oja has demonstrated, Bernstein did play an important role in the desegregation of Broadway performances. But the absence of black composers in Bernstein's discussion of American art music is striking, since an important part of his argument was that American composers drew on the vernacular music of many different cultural groups. Ultimately, the work of the composers Bernstein discussed offers little hint of the diversity found in midcentury American composition itself.

For instance, by the 1950s, the landscape of American art music included many notable black composers. George Walker's sumptuous *Lyric for Strings* (1946) remains one of his most celebrated achievements. Ulysses Kay, whose uncle was the jazz trumpet



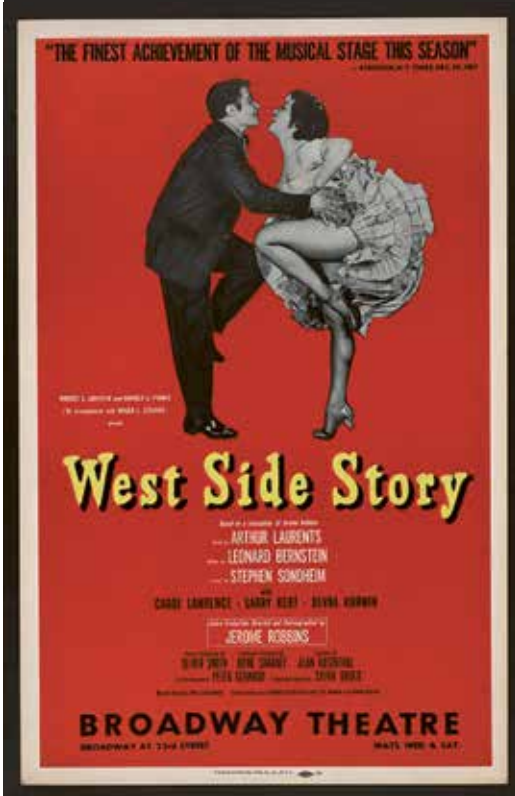
Morton Feldman

trailblazer Joe «King» Oliver, composed *Six American Dances for String Orchestra* (1956). William Grant Still and Florence Price were two African-American composers who first had symphonies performed by major orchestras in the early 1930s and continued to write vibrant works into the 1950s, including Still's *American Scene* (1957). Looking beyond the realm of orchestral works in the European tradition, but along similar lines as Gershwin's experiments in fusing jazz and classical music in *Rhapsody in Blue*, Duke Ellington became a major force in the movement known as symphonic jazz. And in ushering in modern jazz, the work of Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, and Miles Davis also called into question longstanding cultural hierarchies that placed jazz on a rung below so-called classical music.

Within (and to some extent beyond) the classical tradition, the middle of the 20th century featured an array of intersecting stylistic and aesthetic approaches besides Bernstein's favored tonal-but-modern aesthetic. A vibrant avant garde included the experimentalist John Cage, who challenged musical norms with works like *4'33"* (1952), in which a performer is instructed to produce no notes, and the *Sonatas and Interludes* (1946–1948), a collection of pieces for prepared piano – a piano in which items (here, screws, bolts, and other items) are placed between strings to alter the timbre. The work was inspired in part by Cage's interest in non-Western music, which also captivated his colleague Lou Harrison; Harrison was fascinated by the Javanese Gamelan, and his eclectic approach resulted in music at once playful and profound. Another innovator, Morton Feldman, explored indeterminacy and new forms of notation in works like his *Projections* (1950/51) in which performers choose which specific pitches to play – yielding different results for each performance.

Growth in technology after World War II led many composers to explore the new world of electronic music, a transatlantic endeavor. John Cage's landmark *Williams Mix* (1952) juxtaposes a variety of sounds on tape. Bebe and Louis Barron, with whom Cage worked on *Williams Mix*, created an electronic score for the science-fiction film *Forbidden Planet* (1956). Edgar Varèse, an American citizen who was born in France, pursued his revolutionary sonic explorations with a *Poème électronique* for the 1958 World's Fair in Brussels. Experiments like these prefigured the inventive work in electronic music by American figures like Milton Babbitt, Pauline Oliveros, and Olly Wilson.

Many American composers in the years following the World War II wrote works for standard instruments and ensembles – but with a twist. Unlike the composers Bernstein highlighted in his lecture, these figures embraced and extended the departure from tonality first seen in the works of Second Viennese School figures Arnold Schönberg, Alban Berg, and Anton Webern in the early 20th century. The use of atonality (the removal of a sense of a single pitch seeming like the center) and of twelve-tone



Poster of Bernstein's *West Side Story*, 1957

writing or serialism (a way of constructing atonal works by distributing the twelve pitches more or less equally) became important to a wide range of American composers after World War II. This was due in part to Cold War politics; as the musicologist Jennifer DeLapp-Birkett has pointed out, twelve-tone music, banned by the Soviet Union, «had a specifically anti-Soviet subtext in the minds of some musicians and listeners». Examples of postwar serialism abound. In his *Symphony No. 2* (1955/56), George Rochberg provided one of the most compelling symphonic explorations of serialism to date. Milton Babbitt viewed music composition more as a form of scientific research and private study than of public appreciation, but his *All Set* (1957) applies twelve-tone techniques to the unique demands of a jazz ensemble.

Commentators disagree about whether the prolific composer Elliott Carter fit into the twelve-tone universe, but his works – demanding and rewarding for listeners and players alike – offered new directions in melodic, harmonic, and rhythmic complexity.

The list of twelve-tone composers after World War II includes some surprising American names. Aaron Copland, though best known for musical Americana, like the ballets *Appalachian Spring* and *Billy the Kid*, joined the serialist trend in the 1950s – to Bernstein’s chagrin – with his *Piano Quartet* (1950) and *Piano Fantasy* (1957). Twelve-tone writing even found its way into the music of harmonically conservative composers like Samuel Barber, with his *Piano Sonata* (1949), as well as in works by Bernstein himself, like *Candide* (1956) and *West Side Story* (1957). Serialism remained a powerful force in American composition after the 1950s, turning up in works by William Schuman, George Walker, and others.

Boundaries among categories in these examples – serialism, electronic music, indeterminacy, tonal music, and vernacular music – were fluid in the postwar period. Cases in which different aesthetic worlds crossed in were frequent, and some of that crossing took place in the sphere of musical theater. We can see it in the so-called «*integrated*» musical, often associated with Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II, who led Broadway through its reputed Golden Age with works like *South Pacific* and *The King and I*. The term «*integrated*» in this context is meant not in the sense of racial desegregation but, as the late theater scholar Scott McMillin put it, that «*all elements of a show – plot, character, song, dance, orchestration, and setting – should blend together in a unity, a seamless whole*». The number «*Cool*» in Bernstein’s *West Side Story* could be seen to enact this kind of synthesis on a small scale by combining serialism, jazz, and classical techniques.

Given the variety of styles in American art music in the years following World War II, of which this essay only scratches the surface, is it fair to describe American art music itself as a

melting pot of sorts? Instructive here is McMillin's skepticism that the idea of an «*integrated*» musical was a fair characterization of noted midcentury works of musical theater. As he wrote, «*the musical depends more on the differences that make the close fit interesting than on the suppression of differences in a seamless whole*». The same might well be said of American art music itself. From jazz / classical hybrids to avant-garde musical explorations, its landscape was as varied as Bernstein pictured American folk music to be. And it is by recognizing that diversity, rather than any attempt to define a single distinctively American musical style, that American art music receives its fullest appraisal.

Matthew Mugmon is Assistant Professor of Musicology at the University of Arizona, where he holds the Daveen Fox Endowed Chair for Music Studies. He served as the New York Philharmonic's Leonard Bernstein Scholar-in-Residence for the 2015/16 season.

### Bibliography:

William Banfield: *Musical Landscapes in Color: Conversations with Black Composers* – Lanham, Md.: Scarecrow 2003

Richard Crawford: *America's Musical Life: A History* – New York: W. W. Norton 2005

Jennifer Delapp-Birkett: «Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the United States», *Journal of Musicological Research* 27/1 (2008), pp. 31–62

Joseph Horowitz: *Classical Music in America: A History* – New York: W. W. Norton 2007

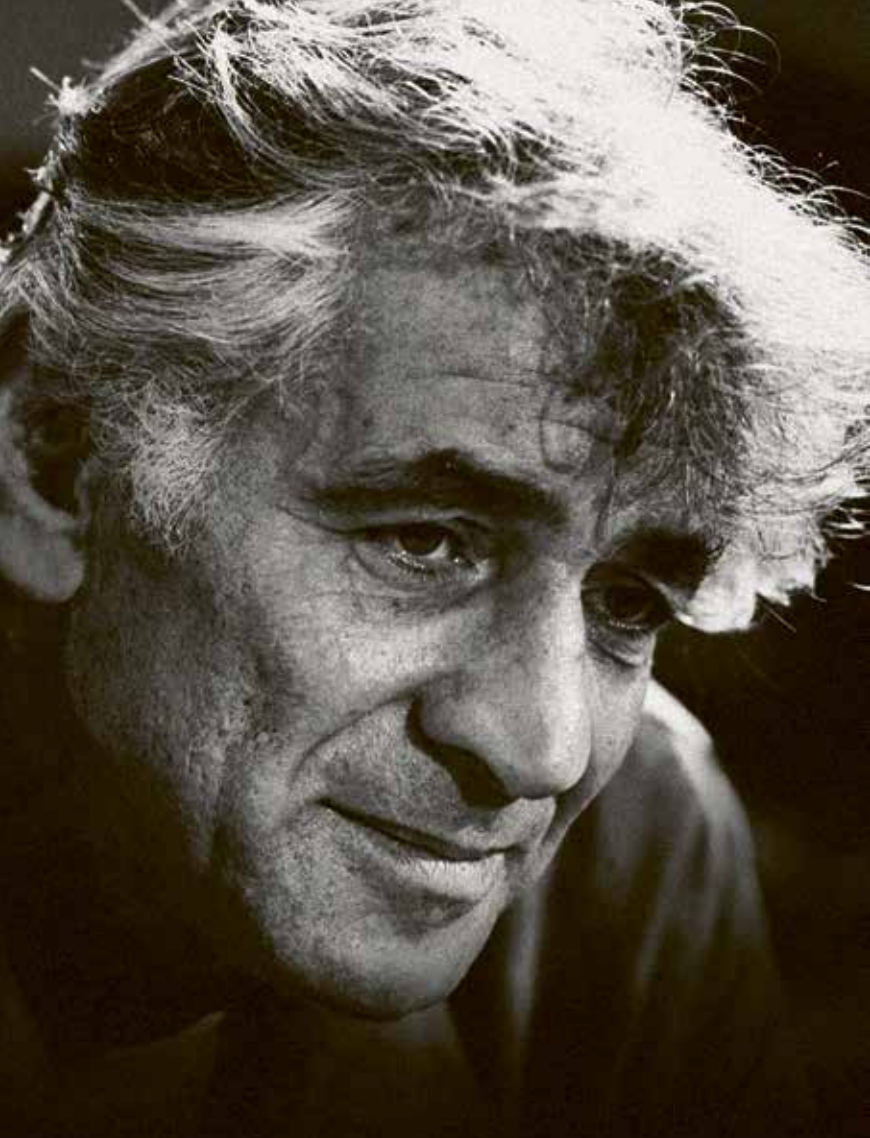
Scott McMillin: *The Musical as Drama* – Princeton, N.J.: Princeton University Press 2014

Carol J. Oja: *Bernstein Meets Broadway: Collaborative Art in a Time of War* – New York: Oxford University Press 2014

David Michael Smith: «The American Melting Pot: A National Myth in Public and Popular Discourses», *National Identities* 14/4 (2012), pp. 387–402

James Wierzbicki: *Music in the Age of Anxiety: American Music in the Fifties* – Urbana, Ill.: University of Illinois Press 2016





Leonard Bernstein, 1971

# Über offene und nicht gestellte Fragen

## Leonard Bernsteins Musik

Friederike Wißmann

Leonard Bernstein, Sohn einer jüdischen Einwandererfamilie aus der heutigen Ukraine, wurde als erster US-amerikanischer Dirigent Musikdirektor des New York Philharmonic Orchestra, konnte sich ungezwungen bei den Salzburger Festspielen und in der Bronx engagieren und liebte Mozart, Mahler und den Latin Jazz. Er inszenierte sich als Bohemien, richtete den Fokus auf Figuren am Rand der Gesellschaft, engagierte sich für den Fall der Berliner Mauer – und vermittelte mit einer zeitlosen Sexyness denkbar unerotische Themen.

Als Bernstein an die Harvard University eingeladen wurde, um dort eine Vorlesung zu halten, erhielten auch diese Kultstatus. Jene im Herbst 1973 entstandene Vorlesungsreihe trägt wie die gleichnamige Komposition von Charles Ives den Titel *The Unanswered Question*. Bernstein war davon fasziniert, dass eine gestellte Frage bei Ives bewusst nicht beantwortet wurde. An Ives anknüpfend, erklärte Bernstein den Sinn seiner Vorlesung nicht über den Lerninhalt, sondern als Anlass zu Neugier und Reflexion. Er wolle Musik «besser verstehen», «lernen, sie neu zu definieren.»

Vergleichbar mit Arnold Schönberg, der in seinem Unterricht kaum über eigene Kompositionen sprach, lässt auch Bernstein seine eigene Musik in seiner Vorlesung weitgehend außen vor. Dennoch erfahren wir vor allem in der fünften von den insgesamt sechs Vorlesungen («*The Twentieth Century Crisis*») interessante Details über Bernsteins Standpunkt als zeitgenössischer Komponist. In den Fokus seiner Reflexionen stellt er den Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen tatsächlichen und konstruierten

musikalischen Sinnkrisen. Seine Auseinandersetzung gilt der Frage, ob und inwiefern die Zwölftonmusik tatsächlich eine Lösung der musikalischen Krise westlicher Kunstmusik darstelle. Mit Referenz auf Adornos *Philosophie der Neuen Musik* folgt Bernstein in seiner Vorlesung zunächst der von Adorno konstruierten Antipode Strawinsky versus Schönberg, die er aber als «alles andere als ausgewogen» kritisiert. Er hält dagegen: «*Strawinsky und Schönberg suchten dasselbe auf zwei verschiedenen Wegen. Strawinsky versuchte, den musikalischen Fortschritt in Gang zu halten, indem er die tonalen und strukturellen Vieldeutigkeiten bis zu jenem Punkt vorantrieb, von dem es kein Zurück mehr gibt [...]. Schönberg [...] führte den harten, vollständigen Bruch mit der Tonalität überhaupt wie mit den auf dem Prinzip der Symmetrie beruhenden syntaktischen Strukturen herbei.*» Wenn Strawinsky und Schönberg sich nur im Weg, aber nicht in der Zielgebung unterscheiden – welchen Weg wählte Bernstein, der Komponist?

Während Leonard Bernstein eine beispiellose Karriere als Dirigent erlebte, blieb die Wertschätzung seiner kompositorischen Arbeiten stets ambivalent. Neben Welterfolgen wie der *West Side Story* erlebte er mit seinen eigenen Werken auch ernüchternde Ablehnung. Zum Publikumsmagneten wurden vor allem Bernsteins Bühnenwerke, Kompositionen, die dem Genre Musical eine besondere Tiefendimension beibrachten. Auch in seinen für das «unterhaltende» Genre geschriebenen Werken wählte Bernstein Stoffe, die aktuelle soziale, gesellschaftliche und politische Themen umreißen und auf anspruchsvollen literarischen Vorlagen basieren. Dazu zählen Musicals wie *On The Town* (1944) und auch die *West Side Story* (1957), die beide sogar verfilmt wurden. Nicht immer konnte Bernstein den mitunter virtuos bewerkstelligten Spagat zwischen Anspruch und Unterhaltung erfüllen. Das Musical *1600 Pennsylvania Avenue* etwa flopfte. Bernstein wollte, gemeinsam mit seinem Librettisten Alan Jay Lerner, die rassistischen Diskriminierungen im Umfeld des Weißen Hauses zum Thema machen, doch das Stück wurde vom Publikum weder verstanden noch gemocht.

Nicht nur die Bühnenwerke zeugen von Bernsteins Engagement. Auch in seinem symphonischen Werk verband der Komponist humane Anliegen mit künstlerischem Anspruch. Sein Instrumentalwerk rekurriert, noch offensichtlicher als die Bühnenstücke, auf Bernsteins jüdischen Kontext. Gleich die erste Symphonie von 1943 ist «*Jeremiah*» betitelt, die dritte heißt ebenso programmatisch «*Kaddish*». Sie ist dem getöteten Präsidenten John F. Kennedy gewidmet, und die Tatsache, dass ein Instrumentalstück zugleich zeitlos religiös und tagesaktuell politisch konnotiert ist, kann als Charakteristikum von Bernsteins kompositorischem Schaffen beschrieben werden. Musikalisch bedeutet es eine Melange von klassischen Formelementen, die durchwoben sind mit bald heiteren, bald theatral-dramatischen Wendungen. Der Komponist setzt verschiedenste Musiken kontrastiv oder kommentierend in Relation zueinander, stellt sie in- und übereinander. Mitunter scheint es so, als schriebe er ganz bewusst gegen Verklemmung und Tabuisierung an, ohne dass für ihn bestimmte Inhalte an festgeschriebene Gattungen ohne Normen gebunden sind. Seine dreiteilige Chorkomposition *Chichester Psalms* (1965) beispielsweise ist Zeuge einer tief empfundenen Religiosität, die aber nicht in sich selbst erstarrt, sondern der ein dynamisches Moment eignet, das ein Hier und Jetzt mit einer weiten Traditionslinie verbindet.

Bernstein arbeitete zeitlebens in interdisziplinären Zusammenhängen, schrieb für die Bühne und das Ballett, und er hatte, eine Qualität des Dirigenten, immer die unmittelbare künstlerische Umsetzung vor Augen. Er war nicht nur als Komponist, Dirigent, Manager und Pädagoge, sondern auch innermusikalisch ein Grenzgänger. Dafür sah er sich heftigster Kritik ausgesetzt. Ein solch umstrittenes Werk ist das im Sommer 1946 komponierte Ballett mit dem wundersamen Titel *Facsimile*. Es lassen sich Verbindungslinien zur *Second Symphony* «*The Age of Anxiety*» (1948/49) aufzeigen, weil Bernstein sie explizit für Klavier und Orchester komponierte. In *Facsimile* ist jener Dialog zwischen Soloinstrument und Orchester bereits in Passagen angelegt.



Leonard Bernstein beim Komponieren

Die Thematik des Balletts wird schon an der Besetzung offensichtlich: eine Frau, zwei Männer. Im Erscheinungsjahr 1947 hat Bernstein den Inhalt so formuliert: *«The action of the ballet is concerned with three lonely people – a woman and two men – who are desperately and vainly searching for real interpersonal relationship.»* Unterteilt ist es in Analogie zum klassischen Ballett in einen Solopart (I), ein Pas de Deux (II), ein zweiteiliges Pas de Trois (III) und eine Coda (IV), wobei alle vier Teile ohne Pausen gespielt werden sollen. Bernstein schrieb es für den Choreographen Jerome Robbins, was der Komposition insofern anzumerken ist, als sie plastisch das Mit- und Gegeneinander der drei Protagonisten umreißt. Am Anfang ist nur die Tänzerin auf der Bühne, was Bernstein in der Musik beinahe illustrativ aufgreift:

«*The woman is alone in an open and desolate place, trying (and failing) to escape from herself.*» Übersetzt ist jene emotional zerrissene Situation in musikalische Ambivalenz. Es erklingt eine getragene Solooboe, untermalt von Pizzikatofiguren, die fast etwas kurzatmig klingen. Es schließen sich schwelgerisch ausladende Melodien in den Violinen an. Auch hier gibt es eine Art dramaturgischer Kontrapunkt, wenn sich die Stimmen im Fortgang aufspalten und bedrohlich anmuten. In einem «*A la Viennoise*» betitelten Part tritt der erste Tänzer im Dreiertakt zur Tänzerin hinzu: «*A. Meeting with the first man, flirtation (waltz) and sudden passionate climax.*» Tatsächlich setzt sehr plötzlich ein *Sostenuto assai* ein, das dramatisch im Fortissimo mit voller Besetzung und Perkussion erklingt. In dieser Sequenz scheinen die Instrumente sowohl in den hoch virtuoson Solopartien im Klavier («quasi cadenza») wie in den Streicherpartien durchs Orchester zu tanzen. Bewegung wird spürbar durch Annäherung, Distanzierung, Verschmelzung und Vereinzelung.

Die Verkörperung der Dreierkonstellation wird in der Partitur auch physisch gespiegelt, nämlich in einem solistischen Miteinander zwischen Violine 1 und 2 und der Solobratsche, die einander umspielen, doch niemals unisono erklingen. Im dritten Teil des Balletts (Pas de Trois) sind alle drei Tänzer auf der Bühne präsent. Um die emotional chaotischen Zustände in dieser getanzten *Ménage à trois* zum Ausdruck zu bringen, komponiert Bernstein rasante Läufe, Figuren, die herauf- und herunterstürzen, oft expansiv, aber auch ganz leichtfüßig, sogar an einer Stelle der Soloflöte «with charme». Auf eruptive Takte folgen solche der Entspannung, und auf großbesetzte komplexe Passagen minimalistische Episoden. Ganz am Schluss ist wieder die von Streichern sanft begleitete Solooboe zu hören, die das Geschehen aus der Ferne zu kommentieren scheint.

*Facsimile* ist deshalb zugleich außergewöhnlich und beispielhaft, weil Bernsteins Musik etwas kennzeichnet, was man als das «Gestische» zu fassen versucht hat. Tatsächlich eignet dem kompositorischen Werk eine physische Präsenz, welche sich ausnahmslos durch die unterschiedlichen Werkgruppen zieht, von

der Oper über die Ballettmusik bis zum symphonischen Werk und zu seiner Kammermusik. Es ist ein «groove», der sich auch in den Broadway-Songs findet. Er fordert nicht plump zum Tanz auf, sondern ihm wohnt auch ein melancholisches Moment inne. Etwas pathetisch gesprochen, sind in Bernsteins Musik Eros und Thanatos in Reichweite, denn die Kompositionen speisen sich aus Ambivalenzen, Spannungen, Synkopen und aus manch Unsagbarem wie der unbeantworteten Frage.

Friederike Wißmann vertritt seit dem Wintersemester 2016/17 eine Professur am Institut für Musikwissenschaft in Dresden und ist kommissarische Leiterin dieser Einrichtung. 2015–2017 vertrat sie eine Professur an der Universität Bonn, 2013–2015 an der Konservatorium Wien Privatuniversität mit Leitung des Instituts für Wissenschaft und Forschung, 2011–2013 an der Goethe-Universität in Frankfurt/Main. 2009–2011 hatte sie eine Projektleitung am Exzellenzcluster Languages of Emotion an der Freien Universität Berlin inne. 2009 habilitierte sie sich an der Technischen Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte der Musik, Musiktheater, Musik und Literatur, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

#### Literaturempfehlungen:

Andreas Eichhorn (Ed.): *Leonard Bernstein und seine Zeit* – Laaber: Laaber 2017

Leonard Bernstein: *The unanswered question / Musik, die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard Universität*; verfügbar in verschiedenen Ausgaben seit 1989



# Leonard Bernstein, ou la passion de transmettre

Max Noubel

Si Leonard Bernstein s'est imposé comme une des grandes figures de la direction d'orchestre du 20<sup>e</sup> siècle et comme un des compositeurs les plus estimés du grand public, ne serait-ce que grâce à sa célébriissime comédie musicale *West Side Story*, il a été également un pédagogue exceptionnel qui a joué un rôle majeur dans la popularisation de la musique. Il a passé un temps considérable à écrire sur cet art, mais surtout à en parler, à l'analyser et à en faire partager l'immense potentiel émotionnel. Bernstein avait une haute estime de sa mission éducative qu'il voyait comme ce qu'il avait réalisé de plus élevé dans sa carrière. Cet intérêt pour la transmission des émotions et des savoirs musicaux s'accompagne d'un sens inné de la communication et d'un charisme exceptionnel. Mais ce qui caractérise l'art de l'enseignement de Bernstein, c'est avant tout la proximité qu'il entretient avec ses auditoires. Il apparaît comme un homme accessible dont le discours simple, imagé mais précis, est dénué de toute condescendance ou suffisance. Même lorsque sa fulgurante ascension à la tête du Philharmonique de New York lui aura donné une notoriété égale à celle d'un Toscanini, il continuera à apparaître comme une personne profondément attachante qui se livre entièrement et sans masque pour faire partager la joie intense que lui procure la musique. Bernstein est un intellectuel structuré et rigoureux dont les idées en matière d'éducation musicale reposent sur une assise conceptuelle solide. Il a une conscience aiguë du déficit culturel des États-Unis. Dans une communication intitulée « *On education* », en décembre 1977, il s'insurge contre « *la méfiance vis-à-vis des arts dont l'Amérique s'est depuis*

*longtemps rendue célèbre, une aversion basée sur le pérenne concept puritain de l'artiste comme être inhumain* ». Ses discours sur la musique témoignent d'une volonté de combler le fossé séparant une élite bourgeoise qui peut accéder facilement à l'éducation artistique et un peuple qui en est privé. Il s'agit donc de développer une culture de masse laissée jusqu'alors à l'abandon et de donner aux gens les moyens de découvrir et d'apprécier les productions musicales les plus raffinées.

D'abord plutôt réticent à l'idée de faire de la télévision, Bernstein comprend rapidement qu'elle est un formidable instrument de propagation de ses idées et de son enseignement auprès d'un très large public. Le 14 novembre 1954, il consacre sa première collaboration à la série culturelle *Omnibus* à Beethoven. L'ambition d'élever les esprits en les confrontant au génie musical, qui sera un point essentiel de son travail, se manifeste déjà pleinement. Dans un décor qui reproduit sur le sol le motif initial de la *Cinquième Symphonie*, il montre le processus créatif du premier mouvement à partir des esquisses du compositeur. En plus des sept programmes musicaux d'*Omnibus* (1952-1961), il participe en Amérique à de nombreuses émissions comme, entre autres, *Lincoln Presents* ou *Opening Night at the Lincoln Center*.

Pour Bernstein, l'éducation musicale doit se faire dès le plus jeune âge car il existe chez les enfants une curiosité innée et une immense soif d'apprendre qu'il faut impérativement développer. Il est convaincu que « *les enfants doivent recevoir l'instruction musicale aussi naturellement que la nourriture et avec autant de plaisir que celui qui vient d'une joute de baseball. Cela doit leur arriver au tout début de leur scolarité.* » Dès sa première saison comme directeur musical du Philharmonique de New York, il organise les fameux concert-lectures (53 au total) intitulés *Young People's Concerts*. De 1958 à 1972, plusieurs milliers d'enfants accompagnés de leurs parents vont remplir régulièrement Carnegie Hall puis le Lincoln Center pour suivre les explications du professeur Lenny, abondamment illustrées d'exemples musicaux joués au piano et par l'orchestre. Ces concerts pour la jeunesse seront d'abord radiodiffusés avant d'être retransmis en direct à la télévision, permettant ainsi à près



Bernstein dans l'émission  
*Omnibus* avec la reproduction du motif  
initial de la *Cinquième Symphonie* de  
Beethoven

de quatre millions de téléspectateurs de vivre les mêmes émotions musicales que les trois mille mélomanes en herbe assis dans la salle. Bernstein se montre tout aussi ambitieux qu'avec un public d'adultes.

La question du sens de la musique est abordée dès le premier épisode « *What Does Music Mean ?* » (18 janvier 1958), celle de l'identité de la musique américaine dans l'épisode suivant « *What is American Music ?* » (1<sup>er</sup> février 1958). Au cours de ses nombreuses leçons, il donne une place de choix à ses compositeurs de prédilection, Beethoven, Mahler et Liszt, mais également à des figures alors moins connues du grand public comme Richard Strauss, Sibelius, Hindemith, Chostakovitch ou Stravinsky. D'une façon à la fois ludique et profonde, il traite un nombre impressionnant de sujets, de Bach aux valse de Vienne, et aborde aussi bien l'esthétique des compositeurs, les courants et genres musicaux que les musiques populaires qu'il refuse de considérer comme inférieures aux musiques savantes. Mais il se fait aussi le promoteur de la musique américaine et du jazz qu'il affectionne particulièrement. Bernstein a eu également l'occasion de s'adresser à un public universitaire. Les six « Norton Conferences » données à Harvard en 1973, diffusées à la télévision en 1976 et éditées sous le titre *The Unanswered Question*, lui donnent l'occasion d'approfondir des questions socio-philosophiques comme la crise de la musique du 20<sup>e</sup> siècle, et de revendiquer son attachement au langage tonal.

Au milieu des années 1970, Bernstein abandonne ses activités musicales américaines pour se tourner vers l'Europe. Il délaisse alors sa mission pédagogique pour participer à la diffusion musicale de masse par de nombreux enregistrements sur vidéo-grammes de ces concerts. Mais la passion pour l'enseignement ne s'est pas pour autant éteinte. À la toute fin de sa vie, il envisage même de renoncer aux multiples activités qu'il a jusqu'alors menées de front pour se consacrer entièrement à la seule transmission de son immense savoir aux jeunes générations. En juin 1990, il déclare : « *À plus de soixante-dix ans [...] ma décision est prise : toute l'énergie et le temps que le seigneur me donne, je souhaite le*



Leonard Bernstein et ses élèves

*consacrer à l'éducation.* » Mais le vœu ne se réalisera pas. Le professeur Lenny décède quelques mois plus tard, laissant orphelins les milliers d'élèves auxquels il avait transmis l'amour de la musique.

Spécialiste de la musique américaine, Max Noubel a publié de nombreux articles notamment sur Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, les minimalistes, Leonard Bernstein ou encore John Adams. Son ouvrage Elliott Carter, ou le temps fertile, préface de Pierre Boulez, a reçu le Prix des Muses en 2001.

Pour aller plus loin :

Leonard Bernstein : *The Unanswered question: six talks at Harvard* – Boston : Harvard University Press 1976 (traduction française : Odile Demange : *La question sans réponse : six conférences données à Harvard*

– Paris : Diapason/Robert Laffont 1982)

Humphrey Burton : *Leonard Bernstein* – New York : Doubleday 1994

Jonathan Cott : *Dinner with Lenny. The Last Long Interview with*

*Leonard Bernstein* – Oxford : Oxford University Press 2013

(traduction française : Michel Marny: *Dîner avec Lenny : Le dernier long entretien avec Leonard Bernstein* – Paris : Christian Bourgois 2014)

Renaud Machart : *Leonard Bernstein* – Arles : Actes Sud 2007

Real La Rochelle : *Leonard Bernstein : L'œuvre télévisuelle* – Québec :

Presse de l'Université Laval 2002

# George Gershwin, compositeur américain

Franck Médioni

Gershwin incarne New York. Citoyen du Nouveau Monde issu de l'immigration européenne, George Gershwin est né en 1898 à Brooklyn dans une famille juive originaire de Saint-Petersbourg. Mieux encore : Gershwin, c'est l'Amérique. « *La musique doit refléter les pensées et les aspirations d'un peuple, de l'époque. Mon peuple, c'est l'Amérique. Mon temps, c'est aujourd'hui* », déclare le compositeur, qui s'épanouit dans le New York de l'entre-deux guerres.

Pourtant, rien ne prédisposait Jacob Gershowitz (comme beaucoup d'immigrés d'Europe centrale, Gershwin « américanisa » son nom) à devenir musicien. À la question : « *À quoi jouiez-vous quand vous étiez enfant ?* » (soit « quel instrument pratiquiez-vous ? »), il répondit : « *Seulement l'école buissonnière.* »

George a six ans, il se balade dans la 125<sup>e</sup> Rue, à Harlem. Devant une galerie marchande, il s'arrête net en entendant un piano mécanique jouer la *Mélodie en fa* d'Anton Rubinstein. Nous sommes en 1904. Les Gershwin ont élu domicile à Harlem, un quartier populaire qui n'est pas encore un ghetto noir. Déjà, la musique – le jazz – y déploie ses notes bleues (Gershwin s'en souviendra des années plus tard, et il dira son amour du blues, du jazz et du gospel avec *Porgy and Bess*). Ce choc musical initial, déterminant, provient du piano, qui sera dès lors l'objet de son désir et l'outil à partir duquel il va composer toute son œuvre.

Cette découverte et l'apprentissage de cet instrument transforment le jeune Gershwin en profondeur. Le piano est pour lui un sésame, la porte d'entrée d'un nouveau monde, le monde précisément.

« *L'étude du piano transforma le mauvais garçon que j'étais en quelqu'un de bien, reconnaîtra-t-il plus tard. Il fallut que je m'initie à cet instrument pour m'harmoniser avec le monde... Je n'étais plus le même.* »



George Gershwin

George Gershwin a dix ans lorsqu'il éprouve un autre choc musical puissant. Il est en train de jouer au ballon dans la rue lorsqu'il entend un air interprété au violon. Cet air, c'est l'*Humoresque* d'Anton Dvořák. Son interprète est un élève de son école, Maxie Rosenzweig. Jeune violoniste de huit ans, il joue avec virtuosité les œuvres du grand répertoire. Il fera carrière sous le nom de Max Rosen. C'est, dira Gershwin, cet épisode qui déclenchera son désir de musique.

Il s'initie bientôt au piano et commence à suivre les cours de Charles Hambitzer, qui lui fait prendre conscience du véritable potentiel harmonique d'orchestre en miniature que représente cet instrument. Charles Hambitzer apprend au jeune garçon à jouer du piano. Il lui ouvre aussi les portes de nouveaux mondes sonores, ceux de Bach, Chopin, Liszt, Debussy et Ravel.



Le piano, la musique accaparent George, qui ne porte aucun intérêt à ses études. C'est un travail fatigant – huit à dix heures par jour – mais l'expérience est formatrice : George Gershwin acquiert une étonnante virtuosité pianistique. Son jeu est fluide, naturel, très rythmique. Le voilà rompu à toutes les prouesses possibles d'accompagnement, de transposition, d'arrangement. Le jeune homme progresse de jour en jour. Toutes ces heures passées devant son instrument lui sont profitables. Il est devenu le meilleur pianiste de chez Remick's. Entre deux démonstrations, il étudie *Le Clavier bien tempéré* de Bach. Et lorsqu'un autre plugger lui demande s'il travaille son piano pour devenir un grand virtuose, il répond : « *Non, j'étudie pour devenir un grand compositeur de songs.* » Gershwin est travailleur et déterminé. Ces *songs* qu'il rêve de composer, mot difficilement traduisible, désignent une forme qui se situerait entre l'air d'opérette ou d'opéra-comique, le lied romantique, la chansonnette à la mode et le tube de variété que l'on siffle sous la douche.

Gershwin découvre les arcanes du music-hall. Naturellement, il se met à composer. Ses modèles ont pour nom Jerome Kern et Irving Berlin. Au clavier, les mélodies naissent avec facilité sous ses doigts. Ses efforts sont récompensés : en 1916, le nom de George Gershwin apparaît pour la première fois sur une copie de partition. George a presque dix-huit ans lorsque *Rialto Ripples*, sous-titrée « rag », est publiée en septembre. Un temps pianiste, Gershwin se consacre bientôt entièrement à la composition. Il a vingt-et-un ans, en 1919, lorsqu'il signe avec Irving Caesar une chanson qui lui ouvre les portes de la renommée : « *Swanee* ». Broadway, Harlem, Brooklyn... George Gershwin arpente les rues de la Grosse Pomme. Les cabarets de Broadway, les clubs de jazz de Harlem, Carnegie Hall : le New York musical n'a aucun secret pour lui. New York, c'est sa ville, il l'investit, il s'en imprègne, il en capte les sons. Le compositeur aime le ragtime, le jazz. Jeune musique née à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, le jazz, c'est le son de l'Amérique en marche. « *C'est un art musical spécifiquement américain, qui caractérise notre pays et s'exprime en un langage que notre peuple comprend parfaitement* » expliqua Gershwin. Les

musiques se croisent, s'enchevêtrent – celles venues de la vieille Europe et celles de Harlem et des ghettos noirs. Croisement, entrecroisement aux maillages multiples, sans forcément de fusion ou de confusion. Pour l'Amérique, le melting-pot est tout autant une conviction qu'une idéologie. Ce creuset que constituent Tin Pan Alley et Broadway, ce n'est pas forcément la pureté d'un alliage réussi, mais surtout la diversité d'un mélange très composite, d'un kaléidoscope d'images et de genres. De cette collision naît la musique de Gershwin.

Broadway est bientôt le principal terrain de jeu du compositeur. Son nom apparaît pour la première fois sur le fronton d'un lieu de spectacle, le Henry Miller Theater, au cours du printemps 1919, avec la comédie musicale *La La Lucille*. Gershwin entame un parcours musical exceptionnel. Gershwin est de plus en plus inséparable de cette Babylone moderne qui se construit sous ses yeux. Le renouveau est à la racine de sa toponymie. New York, avec ses gratte-ciel, ses larges avenues, ses maisons en brique rouge, Central Park, mais plus encore son énergie propre, son rythme haletant, tout cela est furieusement gershwinien et va trouver un écho exalté – et comme son essence – dans une œuvre telle que la *Rhapsody in Blue*. Gershwin va capturer l'énergie de la ville, de l'époque et bientôt incarner New York, et le rêve qui la porte.

La *Rhapsody in Blue* est une musique totalement inédite pour l'époque. Des salves d'applaudissements consacrent le style unique de Gershwin, synthèse éblouissante du romantisme russe, de la virtuosité lisztienne, d'une modernité à la française (héritée de Debussy et Ravel) et des rythmes du jazz. Ce 12 février 1924, à l'Æolian Theatre de New York, s'est écrite une page importante de la musique américaine. George Gershwin a vingt-cinq ans. Compositeur de mélodies populaires, pourvoyeur de musique dite légère, de chansons pour spectacles de variétés, revues, comédies musicales et films, il accède à un autre statut, celui de compositeur de musique dite sérieuse. Le voilà devenu le plus grand compositeur américain.



Gershwin est bien cet homme qui fait corps avec son époque, il incarne ce monde en mutation, ce Nouveau Monde naissant en pleine extension. En juillet 1925, il est le premier musicien américain à voir son portrait apparaître sur la couverture de *Time Magazine*.

La mort fauche George Gershwin encore jeune (une tumeur au cerveau), le 11 juillet 1937, à l'âge de trente-huit ans. « *J'ai la modeste prétention de contribuer à l'élaboration du grand roman musical américain, écrivait-il quelques mois avant sa mort. C'est tout.* »



Central Park à New York

George Gershwin tient une place spéciale dans l'histoire musicale américaine, cette Americana, cette voix américaine que de nombreux musiciens – qu'ils aient pour nom Scott Joplin, Charles Ives, Aaron Copland, Elliott Carter, Samuel Barber, Duke Ellington, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Leonard Bernstein, Virgil Thomson, John Cage, Morton Feldman, Harry Partch, Conlon Nancarrow, Stephen Sondheim ou John Adams – ont recherchée face à la tradition musicale, l'hégémonie de la vieille Europe de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel et Stravinsky. De cette nouvelle voix américaine



Timbre des services postaux américains  
représentant George Gershwin

qui s'est déployée au 20<sup>e</sup> siècle, si Gershwin n'en est pas à proprement parler l'initiateur, il en est l'un des fondateurs. « *Gershwin est le seul véritable compositeur américain* » affirma le chef d'orchestre Arturo Toscanini.

« *George Gershwin, compositeur américain... Compositeur ? Américain ?* » Telle est l'inscription funéraire imaginée par Gershwin à la demande d'un journal américain. Les points de suspension et d'interrogation disent le doute qui l'a toujours habité. Pourtant, plus qu'aucun autre peut-être, il aura incarné cette nouvelle musique américaine en marche. Il a, comme nul autre, restitué musicalement le melting-pot de l'Amérique en mélangeant la musique savante européenne aux rythmes du jazz et a participé, avec ses chansons – devenues pour certaines des standards éternels du jazz – et avec ses partitions pour orchestre à la constitution d'une identité musicale américaine spécifique. George Gershwin, compositeur américain ? Oui, certainement. Gershwin, on l'a dit, c'est l'Amérique.

*Franck Médioni est journaliste et écrivain. Il est l'auteur de plusieurs livres consacrés à la musique : George Gerswhin, Le Goût du jazz, Martial Solal, ma vie sur un tabouret, John Coltrane, 80 musiciens de jazz témoignent, Miles Davis, 80 musiciens de jazz témoignent, My favorite things, le tour du jazz en 80 écrivains, Lettres à Miles.*

Pour aller plus loin :

Franck Médioni : *George Gershwin* – Paris : Gallimard 2014

# Erst das Rotlicht, dann der Kronleuchter

## **Von der Basin Street in die Carnegie Hall: Die Entwicklung des Jazz im 20. Jahrhundert**

Wolfgang Sandner

Miles Davis ist der Shakespeare des Jazz. Man schlage nach in seiner Autobiographie, und man erfährt alles, was man zum Jazz wissen muss, Dramatisches, Kluges, Abenteuerliches, Unglaubliches, Triviales, Herzerwärmendes und Rätselhaftes. Etwa dies: dass schwarze Musiker in der Regel die besseren Jazzmusiker sind; dass man nicht Baumwolle gepflückt haben muss, um den Blues zu kennen; dass man mit Jazz kein Geld verdient; dass diese Musik etwas zu tun hat mit der sozialen Rolle jener Amerikaner, die den Dienstboteneingang benutzen mussten, während andere durch die Vordertür gehen konnten; dass man ein Instrument auch erlernen kann, indem man es nachts unter sein Kopfkissen legt; dass man mit dem Rücken zum Publikum spielen kann und trotzdem verstanden wird; dass man sich auch einen afrikanischen Namen zulegen und seine Auftritte mit Turban und Sonnenbrille absolvieren kann; dass die Musiker nicht spielen sollten, was sie können, sondern was sie noch nicht können.

Mit der Biographie von Miles Davis kommt man durchs Jazzleben. Denkt man. Geht in ein Jazzkonzert. Und stellt fest, dass alles ganz anders ist. Die Musiker sagen ihre Stücke an. Verbeugen sich freundlich nach ihren Soli. Sind anständig angezogen. Und spielen, was sie können. Jedenfalls hat man bei den meisten Jazzpianisten etwa nicht das Gefühl, dass sie ihr Instrument erlernten, indem sie sich nachts wie Fakire auf die Saiten im Inneren des Flügels gelegt haben. Beim Jazz, dieser vibrierenden, verrückten, in kein Schema passenden Klangwelt, bleibt man nur allzu leicht auf den Klischees sitzen. Man könnte eine Anthologie der skurrilsten Auffassungen zu dieser Musik zusammenstellen, die



King Oliver Jazzband

Worte von Miles Davis eingeschlossen, und wäre nicht viel weiter als der expressionistische Maler Max Beckmann mit seinem wundersam prophetischen Bekenntnis von 1923: *«Ich liebe den Jazz. Besonders wegen der Kuhglocken und der Autohupen. Das ist eine vernünftige Musik. Was könnte man daraus machen.»*

So viele Kuhglocken und Autohupen gab es im Jazz zwar auch in seinen «primitiven» Anfängen in den Redlight Districts an der Basin Street von New Orleans nicht. Aber Beckmann, der Visionär, hatte schon recht mit seinem Hinweis auf die charakteristische Exzentrizität des Jazz. Wie mancher andere Künstler war auch Beckmann Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von der Naivität und grandiosen Schlichtheit dieser Volksmusik begeistert. Die Unbefangenheit der Musiker wie ihrer Verehrer hielt allerdings nicht lange vor. Wann der Jazz seine Unschuld verlor, ist bis heute ungeklärt. Manche meinen, als der Pianist Jelly Roll Morton Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts seinen pädagogischen Zeigefinger hob und die suggestiven Worte sprach: *«Ich erfand den Jazz im Jahre 1902»*, habe die Historisierung und damit die Anerkennung des Jazz als künstlerischer Ausdruck begonnen. Andere waren der Meinung, mit der Veröffentlichung von Strawinskys *Ragtime* im Jahre 1918, zu dessen Erstdruck Pablo Picasso den Umschlag zeichnete und Leonid Massine später eine Choreographie schuf, die wie eine in Tanz gefasste Theorie des Kubistischen Manifests wirkte, habe man den Jazz endgültig ernst genommen.





Miles Davis im Studio, 1958

Was aber auch immer die Experten vermuten, für die große Öffentlichkeit gibt es eine spektakuläre Geburtsstunde des Jazz als Kunstform: den 16. Januar 1938, an dem die Bigband von Benny Goodman in der New Yorker Carnegie Hall auftrat. Seitdem ziehen die Klassiker den Hut vor dem Jazz, während sich die Jazzmusiker zyklisch wiederkehrend vor der etablierten Kunstmusik verneigen. Aber so richtig zufrieden ist man bei diesem euro-amerikanischen Musikdialog nicht immer. Wie könnte es anders sein, wenn die einen Musiker ihre Nase in Partituren stecken, auf feste Bestuhlung und lauschendes Publikum wert legen, die anderen aber frei schwadronieren wollen, lieber in Kellerecken herumstehen und sich lautstark anfeuern lassen.

Der Jazz als Kunstform. Das ist schon ein fortgeschrittenes Stadium der Jazzentwicklung, ob man dies nun auf das Jahr 1918, 1925 oder 1938 legt. Im Grunde aber verlieren sich die Anfänge dieser zunächst notationslosen, auf orale Tradition zurückgehenden Musizierweise vor der Schallaufzeichnung im Obskuren der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Und auch der Stammvater des Jazz wird noch immer gesucht. Ausgegraben wurde bisher nur eine Legende: Buddy Bolden, der mächtigste Trompeter von New Orleans. Seine Kraft muss in der Tat außerordentlich gewesen sein, wenn Jelly Roll Morton, der ihn noch vor 1907 gehört hat, wortschöpferisch tätig werden konnte: «He

*was the blowingest man.*» Das soll mal einer übersetzen! Buddy war der Bläser aller Bläser, von solcher Popularität, dass er – die kommerzielle Haltung seines weißen Kollegen Paul Whiteman um gut dreißig Jahre vorwegnehmend – sechs oder sieben Bands in der Nacht unter seinem Namen auftreten ließ und selbst nur von einer zur anderen hechtete, um seine beliebtesten Nummern zu spielen: Volksmusik zur Unterhaltung und zum Tanz. Aber von Buddy Bolden existieren lediglich einige vergilbte Fotos, eine Unterschrift unter der Heiratsurkunde seines Klarinettenisten, ein ärztliches Attest vor der Einlieferung in die Heilanstalt im Jahre 1907 und eine Taufurkunde, wonach er 1877 und nicht wie bisher angenommen 1869 geboren wurde. Seine Töne sind jedoch genauso verklungen wie die isorhythmischen Motetten von Josquin in der Interpretation seiner Zeitgenossen aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Die Melodien der frühen Jazzimprovisatoren hat eine vitale Mund-zu-Mund-Propaganda zwar leidlich konserviert. Der Akzent aber, mit dem sie vorgetragen wurden, ist mit seinem jeweiligen Träger zu Staub zerfallen.

Wer als erster seine europäischen Märsche und Quadrillen mit jener rhythmischen Aura umgab, die den selbstvergessenen Taumel des Jazz ankündigten, wird man somit kaum ausfindig machen können. Immerhin aber gibt es einen skurrilen Komponisten, dessen Werke Spurenelemente der neuen Musik enthalten: Louis Moreau Gottschalk, 1829 in New Orleans geboren, war der erste US-Amerikaner, den das arrogante Europa als Künstler überhaupt zur Kenntnis nahm. Victor Hugo nannte ihn einen *«eloquenten Erzähler auf dem Klavier»*, Chopin machte ihn schon zu seinem Nachfolger in den Salons von Paris. Gottschalks Kompositionen müssen mit ihren afro-karibischen Metren und kreolischen Melodien, den Habanera- und Cakewalk-Rhythmen für europäische Ohren in der Tat wie musikalisches *«Chili con carne»* gewirkt haben. Diese Musik besaß einen prähistorischen Jazzduktus, der – in notierter Musik – erst wieder in den Ragtimes des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts auftauchte.

Der Ragtime mit seinen vielen Synkopen war die erste musikalische Auflehnung der Afro-Amerikaner gegen das europäische Zeitgefühl, Knüppel zwischen marschierende Finger. Die torkelnde Phalanx des Ragtimes wurde angeführt von Scott Joplin, einem Genie, das zur rechten Zeit kam, um ein musikalisches Feuer zu entfachen, und das zu früh starb, um sich selbst daran wärmen zu können. Bei Louis Armstrong war es anders. Mit ihm erhielt der Jazz seine Physiognomie: Armstrong kam mit dem neuen Jahrhundert in New Orleans zur Welt. Als er 1971 starb, galt er als der berühmteste Jazzmusiker der Geschichte. Und selbst eine Öffentlichkeit, die sich von dieser Musik nur ein Zerrbild machen wollte, sah in der Schwarzer-Armstrong-Trompete-Konstellation die heilige Dreifaltigkeit des Jazz verkörpert.

In New Orleans trug der Jazz noch kurze Hosen wie Tom Sawyer im Roman von Mark Twain, in Chicago und New York der zwanziger Jahre aber trat er schon im Nadelstreifenanzug mit Borsalino auf. Er war erwachsen geworden, seine Interpreten wussten nun, was gespielt wird. Sie mussten es schon deshalb wissen, weil im Zeitalter der Bigbands, das nun angebrochen war, ein Musiker neuen Typs gebraucht wurde. Im Orchester von Fletcher Henderson etwa, das 1923 in New York gegründet wurde, trieben sich keine Naturburschen wie Freddie Keppard herum, die nicht Noten lesen konnten. Dort saßen ausgebildete Musiker, die sich einem Gesamtklang unterordnen konnten, keine volkstümlichen Stegreifkünstler.

Je mehr sich die großen Swing-Orchester aber mit der Zeit wie gut geölte Maschinen anhörten, desto größer wurde auch das Bedürfnis nach einem kleinen musikalischen Schluckauf, einem persönlichen Hauch durch die Fis-Klappe eines Alt-Saxophons. Nicht von ungefähr brach im Swing Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre auch die Zeit der großen Jazz-Solisten an, von Lester Young und Coleman Hawkins, Erroll Garner und Harry James, von Benny Goodman, Lionel Hampton und Buck Clayton. Doch das schönste Saxophonsolo über *«Body and Soul»*, der ekstatischste Schlagzeugchorus in *«Sing, Sing, Sing»*, das kunstvollste Klangfarbenarrangement für *«Mood Indigo»* halfen



Die Carnegie Hall in den 1930er Jahren in New York

nichts. Der Jazz wurde immer populärer und immer kalkulierbarer. Dem schoben die Revoluzzer des Bebop in Minton's Playhouse in den frühen vierziger Jahren erst einmal einen Riegel vor.

In Harlems Kellerlokalen bei den «after hour sessions» kamen freilich nicht ein paar Rebellen zusammen, um ein Dokument oder eine Zehn-Punkte-Resolution zu unterzeichnen. Sie spielten eine radikal individuelle, kompromisslose, harmonisch avancierte, rhythmisch außerordentlich komplexe Musik. Wie sie auf die Zeitgenossen wirkte, kann man an den vielen Häresie-Vorwürfen damaliger Kritik ablesen. Bebop sei nichts als eine kapriziöse und neurotische Sequenz von Effekten um ihrer selbst willen, lautete das gängige Urteil. Was die Bebopper dagegen wirklich wollten, hat Charlie Parker in einem Interview 1949 erklärt: *«Sie sagen, es gäbe eine Grenzlinie für die Musik, aber, Mann, Kunst kennt keine Schlagbäume.»* Parkers Allerweltssatz über die Grenzenlosigkeit von Kunst markiert für den Jazz einen Einschnitt. Der Jazzmusiker als autonomer Künstler, das ist eine Vorstellung, die erst Mitte der vierziger Jahre aufgekommen ist. Die sogenannten Bebop-Verrücktheiten – schier endlose Improvisationen, Einsätze nach Belieben, tonale Schwebezustände, rhythmische Vertracktheiten, keine Rücksicht auf das Publikum und seine Hörgewohnheiten – waren allerdings keine Kunstwillkür, es waren Gegenpositionen zur platten Funktionalität des Bigband-Klangs, zum technischen Schliff des «Commercial Jazz».

Zu den Kennzeichen des Jazz fiel seit dem Bebop immer mehr Leuten immer weniger ein. Nicht einmal mit dem Hinweis auf Duke Ellingtons *«It don't mean a thing if it ain't got that swing»* konnte man dem modernen Jazz noch imponieren. Als der Bebop aufkam, standen die Füße still. Ob das am Jazz und seinen Musikern lag oder doch eher an den Zuhörern? Für den Schriftsteller LeRoi Jones, alias Amiri Baraka stand fest, wer da zurückgeblieben war: *«Es gibt da im Augenblick eine kleine Gruppe von Klubhabitués, die herumposaunt, sie könne zu dieser Musik die Finger nicht schnalzen. Dazu sage ich: Mit euren Fingern muss was nicht in Ordnung sein.»* Immerhin: beim expressionistischen Bebop konnte man noch außer sich geraten. Zum Cooljazz aber, der wie eine Rippe aus dem Bebop genommen wurde, konnte man auch das nicht mehr tun, nicht mehr in Ekstase geraten, nicht mehr verrückt spielen. Jetzt musste man wirklich hinhören: Komplexe Musik für Kenner.

Bebop und Cool waren in den 1940er und 1950er Jahren die Jazzformen, die damals nicht mehr allgemein «verstanden» wurden, aber mit der Zeit von der ästhetischen Geheimsprache zu einer allgemein akzeptierten Klangsprache wurden. Gut 15 Jahre später kam es dann zur Oktoberrevolution des Jazz, die eingebettet war in den größeren Rahmen einer Bewegung. Die in den Himmel gereckte, schwarz gelederte Faust der Black Panther und die Überblasorgien von Freejazz-Saxophonisten wurden 1968 als zwei Möglichkeiten einer gemeinsamen kulturellen Unabhängigkeitserklärung interpretiert. Wiederum zwei Jahrzehnte später hatte sich auch diese Bewegung zum Stil relativiert, ist der Jazz vom Genre zu einem Sammelbecken von Techniken geworden, über die man frei verfügen konnte, wobei der Begriff Jazz immer mehr abhanden kam. Im Gewirr der Formenvielfalt vom Jazzrock und Neo-Bebop über Acid-Jazz und Punk-Jazz zu Loft-Jazz und No-Jazz ließ sich fast nur noch mit einem Kompass Orientierung finden.

Und heute? Max Beckmann sagte noch 1923, Jazz sei eine vernünftige Musik, man könne daraus etwas machen. Heute haben die Musiker «etwas daraus gemacht». Noch immer gibt es, und

ohne dogmatische Scheuklappen, die unterschiedlichsten Jazzstilistiken vom traditionellen New-Orleans-Jazz bis hin zu den aberwitzigsten Stilmixturen und Fusionen. Darüber hinaus haben die Künstler gezeigt, dass rhythmische Qualität, Phrasierung und kreative Impulse des Jazz zur unerlässlichen Essenz des Entertainments ganz allgemein gehören. Heutige Jazzmusiker haben den Jazz aus seiner Erstarrung befreit und ihn damit ins Zentrum des musikalischen Geschehens gerückt. Und auch das haben sie daraus gemacht: Wo Jazz draufsteht, ist möglicherweise nicht mehr nur Jazz drin, auf alle Fälle aber künstlerische Qualität – nicht eben wenig in einer Zeit des grassierenden Populismus. Auch in der Musik.

*Wolfgang Sandner, geboren 1942 in Osek, Tschechien, war von 1981 bis 2007 Musikredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, für die er weiterhin als Autor tätig ist. Von 2002 bis 2008 war er außerdem Professor für Musikkritik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit 2008 lehrt er als Professor Aufführungsanalyse am Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. Der Schwerpunkt seines wissenschaftlichen Interesses und seiner Veröffentlichungen liegt auf der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts unter Einbezug von Jazz und populären Musikformen.*

#### Literaturempfehlungen:

Iain Anderson: *This Is Our Music. Free Jazz, the Sixties and American Culture* – Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2007

Ken Burns, Geoffrey C. Ward: *Jazz. Eine Musik und ihre Geschichte* – München: Econ 2001

Miles Davis: *Die Autobiographie* – Hamburg: Hoffmann und Campe 1990

Gary Giddins, Scott DeVeaux: *Jazz* – New York: Norton 2009

Wolfgang Sandner: *Miles Davis. Eine Biographie* – Berlin:

Rowohlt 2010

# Neuf chansons pour une Histoire

Philippe Gonin

## **1867, Nobody Knows**

Même si c'est d'abord et surtout l'enregistrement qui a permis la diffusion des musiques populaires américaines, c'est par une publication que débute notre voyage. En 1867 paraît un ouvrage intitulé *Slave Songs of the United States*. Recueillis lors d'une mission débutée en 1861, ces chants furent relevés en écoutant chanter « les personnes de couleur elles-mêmes ». On peut y trouver, entre autres, le célèbre « *Nobody Knows* ».

## **1917, L'Original Dixieland Jassband**

Mélange des influences de ce fabuleux melting-pot qu'est La Nouvelle-Orléans, le jazz naît vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Le premier enregistrement date du 26 février 1917 : l'Original Dixieland Jassband, (un groupe de musiciens blancs) grave « *Livery Stable Blues* » (le premier enregistrement d'un orchestre noir – Kid Ory – date de 1921). Partout dans le monde, il est désormais possible d'écouter du jazz. Le reste n'est que l'histoire d'un genre qui explose en de multiples branches, d'innovations (l'émergence du soliste avec Armstrong – « *West End Blues* » –, la structuration du big band – Fletcher Henderson) et d'explorations menant le jazz vers les rives de la musique savante (Ellington, The Third Stream). Si le be-bop (Charlie Parker) explore les arcanes de l'harmonie, le jazz modal (Miles Davis) se place en partie comme en opposition à ce foisonnement harmonique. Le jazz devient avec le free l'expression d'un acte politique (Ornette Coleman, John Coltrane). Il crée des fusions avec le rock (Miles Davis) ou les musiques du monde (Shakti) et, parfois, à travers le hip-hop (l'acid jazz), retrouve ses racines de la rue.



L'Original Dixieland Jassband

### **1920, Mamie Smith**

Le premier blues enregistré, « *Crazy Blues* », le fut en 1920 par Mamie Smith. Blues du Delta, blues rural ou Chicago blues, il est difficile de définir le blues sinon en soulignant quelques archétypes (grille harmonique de douze mesures, usage de la « gamme blues », du pentatonisme et ce « rythme » que l'on dit reproduire celui du train). Très tôt, le blues engendre ses propres légendes, comme l'est celle de Robert Johnson. Son destin, tragique et mystérieux (il aurait vendu son âme au diable et meurt empoisonné à l'âge de 27 ans), a fait de lui un mythe. De Muddy Waters à John Lee Hooker, en passant par Son House et tant d'autres, le blues est l'une des racines des musiques populaires américaines. Racines qui, grâce aux Bluesbreakers ou aux Stones, trouvèrent un nouvel élan lors de l'explosion du British Blues (1958–1968).

### **1927, The Carter Family**

Volet « blanc » des musiques populaires américaines, le *hillbilly* (péjoratif, le mot désigne les « péquenauds » des Appalaches), en vient à désigner la musique des blancs (*Billboard*). La Carter Family (avec Jimmy Rodgers) est le paragon du genre. Dérochant en 1927 un contrat discographique, elle entre en studio en août pour enregistrer « *The Storms on the Ocean* ». Son style, fait d'harmonies vocales simples, influence non seulement les autres « familles » des années 1930 et 1940 mais aussi des musiciens folk (Guthrie, Dylan...). A.P. Carter, patriarche de la famille,





Mamie Smith



Woody Guthrie

joue un rôle fondamental dans le collectage de centaines de chansons traditionnelles qu'il fait enregistrer par la « Family ».

### **1930, Alan Lomax**

« Sans Lomax, Bob Dylan chanterait *Feelings* à l'*Holiday Inn* de Hibbing, Minnesota » (*Newsweek*). Sans lui, « pas d'explosion du blues, ni Beatles ni Stones et pas de *Velvet Underground* » (Brian Eno). Les collectages de Lomax, entrepris dès les années 1930, sont fondamentaux. Des « Prisons Songs » à la redécouverte de Leadbelly, la musique populaire américaine lui doit beaucoup. Un seul exemple : la célèbre version de « *The House of the Rising Sun* » des Animals est l'un des titres qu'il recueillit lors de ses pérégrinations sur le terrain. Presque toute la musique populaire (celle du Deep South plus encore) lui est redevable.

### **1940, Woody Guthrie**

C'est dans les enregistrements de Lomax que Guthrie a beaucoup puisé. Mais aussi chez la Carter Family : pour l'emblématique réponse au « *God Bless America* » de Irving Berlin qu'est « *This Land is Your Land* », Woody Guthrie écrit son texte sur la mélodie de « *When the World's on Fire* ». Guthrie est, avec Seeger, l'un des pères du courant folk. Joan Baez, Dylan ou Springsteen

ont une dette incontestable envers eux. Mais Dylan est celui qui, en 1965, en électrifiant trois de ses titres lors du festival folk de Newport (sacrilège pour les puristes !) donne naissance au folk-rock.

### **1954, Elvis Presley**

Les racines du rock sont aussi nombreuses que le sont ses dates de naissance. Symboliquement, ce jour de juillet 1954 où Elvis enregistre « *That's All right Mama* », plus qu'un acte de naissance, est le jour donnant vie au héros dont les teenagers avaient besoin, « *quelqu'un qui puisse cristalliser l'ensemble du mouvement, lui donner envergure et direction* » (Nik Cohn). Sans doute y-a-t-il eu avant Elvis des jeunes blancs « chantant comme des noirs ». Mais ils ne laissèrent aucune trace. Avec Elvis, le mythe du rock'n'roll pouvait naître. Son âge d'or dura cinq ans avant que ses héros ne meurent (Eddie Cochran, Buddy Holly...) ou ne connaissent quelques soucis (Chuck Berry...). Puis vinrent Les Beatles, les Stones et autres Who... mais ceux-là étaient anglais.

### **1954, Ray Charles**

C'est aussi en 1954 que Ray Charles révolutionne la musique noire avec « *I Got a Woman* », le gospel et le blues réconciliés. On prend un titre gospel (« *It Must Be Jesus* ») et on lui colle des paroles profanes. Pari risqué, mais véritable coup de maître. L'impact sur la musique populaire est immense. La *soul* prend son envol. La Motown, la Stax pouvaient naître et laisser exploser des artistes comme Marvin Gaye, Issac Hayes, The Jackson 5...

### **1965, James Brown**

Au carrefour des musiques noires et du rock, James Brown synthétise à son tour toute la *Black Music* pour l'entraîner vers des rivages brûlants. Avec « *Papa's Got a Brand New Bag* » (1965), la musique de Brown et le funk prennent un tournant décisif. Le principe est simple : une section rythmique (guitare, basse, batterie) joue un groove ponctué par les riffs des cuivres laissant au chanteur une grande marge de liberté. Brown enfonce le clou avec « *Sex Machine* » (1970) pratiquement fondé sur une seule



James Brown  
dans les années 1960

mesure reprise en boucle. Hypnotique. Au même moment, Sly and the Family Stone ou Funkadelic créent un funk incandescent dont Prince fut l'un des héritiers.

### **1979, Sugarhill Gang**

1979, le Sugarhill Gang sort « *Rapper's Delight* » premier titre rap à entrer dans le Top 40 américain. Musique des ghettos (le Bronx, Brooklyn, Harlem), le rap naît des interventions parlées des DJs et des sound systems jamaïcains. Il s'appuie sur des *samples*, qu'il recycle pour donner de nouvelles œuvres (« *Rapper's Delight* » emprunte au « *Good Times* » de Chic). Quoiqu'il se développe surtout à la fin des années 1970, on peut voir chez The Last Poets des précurseurs du genre. Parmi les rappeurs « historiques », on compte Run DMC, Afrika Bambaataa, Public Enemy ou Grandmaster Flash.

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, Philippe Gonin travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure.

Pour aller plus loin :

Charlie Gillett : *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* –

Londres : Souvenir Press 1970 (traduction française :

Jean-Dominique Brierre : *Histoire du rock'n'roll* [2 volumes] – Paris : Albin Michel 1986)

Peter Guralnick : *Sweet Soul Music* – New York : Harper & Row 1986

(traduction française : Benjamin Fau : *Sweet Soul Music* – Paris : Allia 2003)

Gérard Herzhaft, Jacques Brémond : *Guide de la Country Music et du Folk* – Paris : Fayard 1999

Alan Lomax : *The Land Where The Blues Began* – New York : The New

Press 1993 (traduction française : Jacques Vassal : *Le Pays où naquit le Blues* – Saint-Sulpice : Les Fondateurs de Briques 2012)

Lewis Porter, Michael Ullman, Edward Hazell : *Jazz: From its Origins to the Present* – Londres : Pearson 1992 (traduction française : Isabelle

Leymarie et Mathilde Gerbeaux : *Le Jazz. Des origines à nos jours* – Paris : Outre Mesure 2009)

# Schnittstelle von Alter und Neuer Welt

## **Die Geburt des Hollywoodsounds aus dem Geist der Romantik und des Jazz**

Tatjana Mehner

### **Klingende Traumfabrik**

Der Stoff, aus dem die Träume sind. In Hollywood schneidet man daraus Ware fürs «Prêt-à-porter»-Segment. Massentaugliches also. So zumindest lässt sich ein nicht unbedingt wohlwollendes Klischee auf den Punkt bringen, das das Bild von der sogenannten «Traumfabrik» Hollywood nahezu von ihren Anfängen an begleitet. Dabei war der ursprüngliche Gedanke der Traumfabrik ja, dass hier Träume gleichermaßen gemacht und erfüllt werden – und das in vielerlei Hinsicht. Kein Wunder: diese Traumfabrik befindet sich in einem Land, dem nicht nur Träumer und Abenteurer den eindrucksvollen Beinamen «Land der unbegrenzten Möglichkeiten» gegeben haben, der es – immer wieder – insbesondere in Zeiten weltpolitischer Unsicherheit zu einem Sehnsuchtsort gemacht hat. Die Traumfabrik wird zu einer Art Symbol und Modell dieses Sehnsuchtsortes. Hier werden massentauglich Träume auf Celluloid (heute natürlich im übertragenen Sinne) gebannt. Das können dann ebenso Wunschträume sein wie Alpträume. Und andererseits lassen sich hier tausendfach jene traumhaften vom «Tellerwäscher zum Millionär»- oder vom «Erdnussfarmer zum Präsidenten»-Karrieren verfolgen, die nicht nur Goldsucher wieder und wieder in den «Goldenen Westen» lockten, und in denen der Mythos eines Landes kondensiert.

Obendrein wird nur zu gern vergessen, dass ohne die massenhafte – eben nicht nur massentaugliche – Produktion innerhalb dieser Traumfabrik wohl die Entwicklung des Kunstgenres wie

des Mediums Film völlig anders verlaufen wäre. Auch viele gegenläufige – massenferne – Tendenzen wie der Erfolg des ganzen Genres wurden nur mit und neben dem Imperium Hollywood möglich. Und an dieser Stelle bildet die Musik innerhalb des Mediums und Gesamtkunstwerks keine Ausnahme.

Fraglos hat die Geschichte des Mediums als solches ihre Wurzeln in der sogenannten Alten Welt. Dennoch ist der Sprung in die Neue Welt und die Integration in deren sich auf spezifische Weise entwickelnde Kultur entscheidend als Teil einer prägenden Wechselwirkung, die in einem legendären Schriftzug in den Hollywood Hills ihr Sinnbild findet.

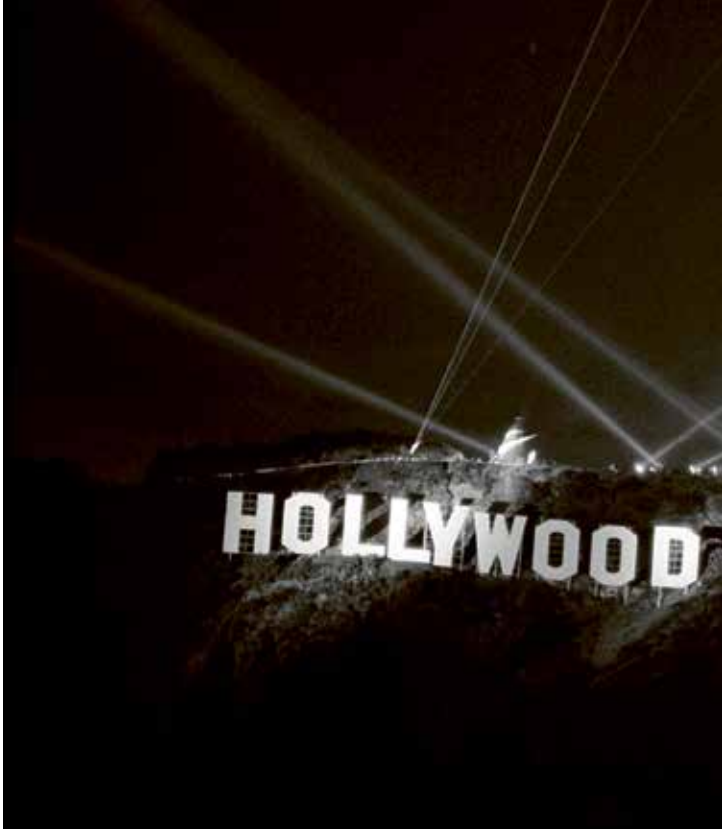
Der Klang dieser Traumfabrik ist weder als ästhetisches Gebilde noch in seiner historischen Entwicklung losgelöst von diesem gesamten sozialen Gefüge zu sehen. Er hat seinen Ursprung an der Schnittstelle von Alter und Neuer Welt, und eigentlich ist er nur ein Konstrukt – die Summe zahlloser Ansätze, die sich aus der Differenz des Traums von der unbegrenzten Möglichkeit und des Zwangs der Realität ergeben.

Die Legende vom Hollywoodsound, die bis heute – in positiver wie in negativer Konnotation – selbst Eingang in ästhetische Urteilkategorien findet, mag ihre Wurzeln bereits in der Stummfilmbegleitung an der amerikanischen Westküste haben, doch eigentlich resultiert sie aus einem komplexen sozio-kulturellen Gefüge, das politische und wirtschaftliche, technische und ästhetische Ursachen hat, und das sich so wohl nur an diesem Ort in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entwickeln konnte.

### **Altmeister und Newcomer: Im kalifornischen Hafen**

In der Tat war es wohl vor allem im Übergang der 1930er zu den 1940er Jahren, dass in Hollywood die Weichen für die Entwicklung einer Musikform gestellt wurden, die in dem Bild vom Hollywoodsound besonders sinnfällig wird. An der Schnittstelle von Alter und Neuer Welt geschieht dies aus sehr verschiedenen Gründen. Der Fluch der Notwendigkeit war es, der plötzlich zahllose Musiker auf der Suche nach – jeder Form von – Arbeit





an die amerikanische Westküste schwemmte. Auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus, vor dem in Europa kaum noch jemand sicher war, retteten sich Künstler aller Genres und Ligen in die Vereinigten Staaten und hofften auf jenes Glück des Tüchtigen, das jene ihrer Kollegen propagierten, die schon früher aus unterschiedlichen Motiven heraus den Sprung in die Neue Welt – mehr oder weniger endgültig – geschafft hatten, wie die Wiener Max Steiner, der die idealen persönlichen und handwerklichen Voraussetzungen mitbrachte, um sich den Status einer Hollywoodlegende zu erarbeiten, oder auch Erich Wolfgang Korngold.



Hollywood in den 1920er Jahren

Sie alle kamen mit den Erfahrungen des traditionellen europäischen Musikbetriebs und dessen Ausbildung in ein Land, das genau danach suchte, aber gleichzeitig voller Stolz die Freiheit der unbegrenzten Möglichkeiten propagierte, und in dem Musik gerade im Begriff war, sich über den Umweg des revuehaften Musikfilms ihren Platz auf der Leinwand zu erobern. Es ist nicht verwunderlich, dass in einem solchen Kontext neben den Komponisten, die auch in Europa bereits einen Draht zur leichten Muse gehabt hatten – wie eben Steiner –, insbesondere jene besser Fuß fassten, die eher in einer spätromantischen Tradition beheimatet waren, die opulente Dramatik der romantischen und



Der Filmkomponist Max Steiner

postromantischen Oper routiniert ins neue Medium übertragen konnten – wie namentlich Korngold.

Dennoch ist es nicht die simple Transformation alter Träume in einer neuen Fabrik, aus der sich der Westküstensound entwickelt. In den Studios tummeln sich in jenen Jahren ebenfalls nicht wenige US-Amerikaner – Aaron Copland ist einer der bekannteren –, die eine «amerikanischere» Tradition einbringen, die Leichtigkeit des Jazz und des Broadway, etwas, an dem ihre europäischen Kollegen sich nicht selten die Zähne ausbeißen.

So erwiesen sich alle auf irgendeine Weise als Altmeister und Newcomer zugleich. Auch dieser Tatsache mag es geschuldet sein, dass Hollywood die herausgehobene Stellung des einen und einzigen Komponisten schnell aufhob und den Komponistenberuf auf eine mehr handwerkliche Basis zurückstutzte. Nicht nur Arrangeure und Orchestratoren, auch «Ko-Komponisten» traten bereits in diesen Jahren auf den Plan.

### **Freiheit und Zwang – neue Märkte, neue Schranken?**

In regelmäßigen Abständen heben Kritiker, aber auch Macher von Filmmusik darauf ab, dass es sich bei Hollywoodkomponisten um musikalische Chamäleons handele – mit Blick auf stilistische Anpassungsfähigkeit vor allem. Der Filmkomponist, ein Wesen, dessen Persönlichkeit hinter dem Hollywoodsound verschwindet? Was die Fähigkeit betrifft, sich auf Handlungszeit und -ort, ja sogar Stil des Regisseurs einzustellen, mag dies gewiss ebenso zutreffen wie darauf, dass der Filmkomponist eine Beziehung



Filmplakat: *Gone with the wind* (1939)

zur musikalischen Form entwickeln muss, die sich zumindest von der absoluten Musik in hohem Maße unterscheidet. Die Abhängigkeit von den zeitlichen Verlaufsstrukturen des Gesamtkunstwerks Film fordert zwangsläufig ihren Tribut. Trotzdem setzt gerade dies entscheidendes musikalisches Formbewusstsein voraus.

Dennoch haben immer wieder unzählige Filmkomponisten betont, wie wichtig es sei, auch hier einen eigenen erkennbaren Stil zu entwickeln, der letztlich über den dauerhaften Erfolg in Hollywood entscheidet. Die Wiedererkennbarkeit eines John Williams – so in *Indiana Jones* oder *Star Wars* – ist das Ergebnis genau dessen; auch Max Steiners legendärer *Gone with the Wind*-

Soundtrack sonst kaum möglich. Abermals geht es um die Vermittlung zwischen Welten.

Mehr als alles Andere haben die Zwänge, Notwendigkeiten, aber auch Möglichkeiten der Filmkomposition – namentlich für das Hollywoodkino – zur Herausbildung eines neuen Berufsstandes geführt; denn mehrheitlich haben Bild und Selbstbild der wahrhaft Großen des Hollywoodsounds, angefangen bei Max Steiner bis hin zu Hans Zimmer, der die lange Liste der an der Schnittstelle zwischen Alter und Neuer Welt Schöpfenden zu einem neuerlichen Höhepunkt führt, nicht viel mit dem romantisch verbrämten Bild des einsam schöpfenden Musikgenies zu tun, das bis heute das zentraleuropäische Verständnis von der Person des Komponisten und vom Akt des Komponierens prägt. Jener Schaffensakt selbst – nicht weniger kreativ, aber dennoch eingebettet in die besagten Zwänge – erscheint quasi zurückgeführt auf ein manufakturartiges Arbeitsprinzip, wie es die Musikgeschichte bis hinein in die Frühklassik gekannt haben mag. Natürlich gründet sich diese Arbeitsweise – mehr noch als in anderen muskschöpferischen Bereichen – auf die technischen Standards der jeweiligen Zeit, in unmittelbar musikalischer wie in – im engeren Sinne – filmtechnischer Hinsicht. Entsprechend drückt sich Meisterschaft auf diesem Gebiet in ganz anderen Parametern aus. Darin wird deutlich, warum und in welcher Richtung traditionell westliche musikästhetische Kategorien am «Hollywoodsound» scheitern müssen, der in einer langen Kinogeschichte doch eine markante Entwicklung durchlaufen hat, die nicht losgelöst gesehen werden kann von vielfältigen Trends auch innerhalb der Popularmusik. In Biografien wie Max Steiners oder auch Hans Zimmers wird klar, dass diese Schnittstelle zwischen Alter und Neuer Welt immer auch eine zwischen den Zugängen zu musikalischer Unterhaltung und seriöser Tradition ist, an der man offenbar in der «Traumfabrik» anders zu operieren weiß.

Tatjana Mehner ist seit 2015 Programme Editor an der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und arbeitete als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich.

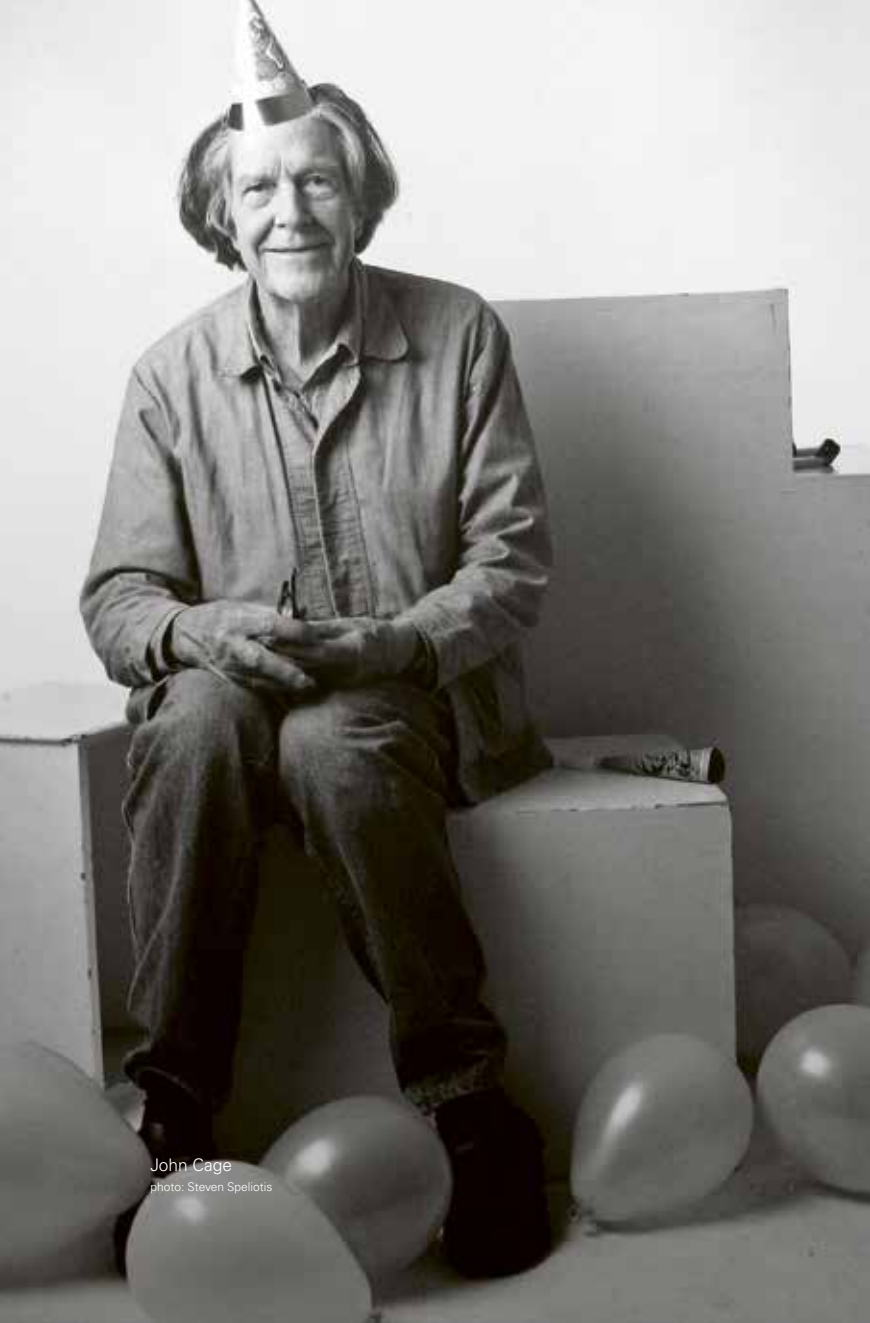
#### Literaturempfehlungen:

Mervyn Cooke: *A history of film music* – Cambridge: Cambridge University Press 2009

Mervyn Cooke (ed.): *The Hollywood film music reader* – Oxford: Oxford University Press 2010

Peter Wegele: *Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971)* – Wien: Böhlau 2012

James Wierzbicki: *Film music. A history* – New York: Routledge 2009



John Cage  
photo: Steven Speliotis

# American Experimental Music

Benjamin Piekut

A term like *experimental music* has never transparently described an existing collection of artists or formal techniques. The group it names has mutated over nearly one hundred years of existence, depending on who is employing it and when it is being invoked. I often caution my students not to naturalize an idea like «experiment», since all kinds of musicians experiment in all kinds of ways, and yet most of them can hardly be counted as part of the experimental music tradition. The phrase *American experimental music*, I tell my students, is more like a family name – albeit one that has been contested and revised for much of its history.

Although Charles Ives and Henry Cowell made foundational contributions, it wasn't until after World War II that the «experimental tradition» would take shape in the texts of various composers and critics. Most important in this regard was John Cage. His writings, several of which included definitions and relevant canons of experimental music, were included in his landmark 1961 book, *Silence*, published shortly after his scores became internationally available through C. F. Peters. His ascendance was buoyed by a broader postwar culture of spontaneity that surfaced in jazz, painting, poetry, non-Western spirituality, and other cultural fields – a massive cultural shift that provided a set of concerns and practices alternative to the mainstream options of bureaucratic organization and mass-mediated culture. Moreover, the cultural programs funded by the US government in West Germany after the «Zero Hour» provided Cage and his associates with international exposure to influential tastemakers, financial support, and an audience of critics and intellectuals



who were already inclined to think of Americans as unusually innocent and free from the quagmires of history.

Cage's earliest music explored the newest technologies and expanded the sonic capabilities of instruments. In the early 1950s, influenced by Asian philosophy, he began to articulate a new conception of experimental music that centered on sound itself, the silencing of intention, and an openness to the unforeseen. In creating *Music of Changes* (1951), Cage tossed coins to determine which sounds to insert at each given moment of the work's durational structure. Despite its compositional innovations, *Music of Changes* was still a fixed score to be rendered more or less accurately by a performer. Cage would term his next phase *indeterminacy*, whereby the uncertainty of chance was extended from the moment of inscription to the moment of performance. Indeterminate works used graphic notations that could be interpreted in many ways (for example, *Concert for Piano and Orchestra*, 1958), or came in the form of do-it-yourself kits that a performer could use to generate a plan for performance (the *Variations* series, 1958–1966). Cage and his interpreters have insisted that indeterminacy is distinct from improvisation, which they view as wrapped up with ego, decision making, or intention. Indeterminacy, by contrast, was about the giving up of intention.

Cage's ideas about musical experimentalism developed in collaboration with a loose association of musicians known as the New York School – Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, and David Tudor. Feldman got there first. His works of the early 1950s – the *Projections* and *Intersection* series, for example – specified only the high, middle, or low register of each instrument for a given note, but were otherwise exacting in matters of timing, articulation, and dynamics. By the middle 1960s, he had transitioned to creating more conventionally scored works. Wolff wrote compositions that structured spontaneous exchanges between musicians by means of an original notation system. These works relied upon a system of cues that demanded close listening and flexible response from performers. Brown was likewise fascinated by «open systems», whereby the composer could

dictate certain actions while leaving others open to performer decision. His *Available Forms I* (1961), for example, coordinates the activities of a large chamber ensemble by means of downbeats; each musician is given a unique set of pitches in a determined sequence, but they can move through this sequence at their own pace. The pianist David Tudor premiered all of Cage's major works between 1951 and 1965, as well as those of the other New York School composers. He later turned to creating his own live electronic music; *Rainforest* (1968) was his best-known work.

The 1950s and 1960s also saw revolutionary developments taking place in jazz-identified settings, especially in the works of Sun Ra, Cecil Taylor, Ornette Coleman, and John Coltrane. Although the composer Anthony Braxton is surely correct in noting that indeterminacy was deployed «*to bypass the word improvisation and as such the influence of nonwhite sensibility*», the generation of experimentalists that came after Cage had fewer reservations about black cultural production, and all embraced practices of improvisation in different ways.

La Monte Young stood at the center of a New York scene in the 1960s. His ensemble, the Theatre of Eternal Music, which took shape around 1963 and included Marian Zazeela, Angus MacLise, Tony Conrad, and John Cale, was dedicated to exploring loud drones in just intonation. The music was semi-improvisational – not written out, but severely restricted in pitch selection. In the 1970s and 80s, the New York downtown scene emerged around such institutions as The Kitchen, the Experimental Intermedia Foundation, and New Music America. Eclectic and stylistically diverse, the music of these composer-performers (including Meredith Monk, Julius Eastman, Joan La Barbara, Laurie Spiegel, Phill Niblock, George Lewis, and John Zorn) was presented in lofts and alternative spaces, and intersected with other scenes like punk / new wave, loft jazz, and independent film / video. On the US West Coast, experimentalism was anchored at the San Francisco Tape Music Center, which was founded in 1962. As students in the late 1950s, Pauline Oliveros, Terry Riley, and

others experimented with collective free improvisation, and all of them continued to explore this dimension of music making throughout their careers. Oliveros composed several groundbreaking works of electronic music in the 1960s, including *Alien Bog*, *Beautiful Soup*, *I of IV*, and *Bye Bye Butterfly*. She eschewed the conventional techniques of constructing a work bit by bit, and instead embraced the process-oriented and intuitive approach characteristic of experimental music: she configured the electronic music studio as an instrument and then played it, recording the results straight to tape. In 1974, Oliveros published *Sonic Meditations*, a major collection of text works that cultivate listening, awareness, and attention.

In the 1960s, experimental music in the US Midwest was rooted in Ann Arbor and Chicago. In Ann Arbor, the yearly ONCE Festival and the ONCE Group presented work by a multidisciplinary group of collaborators that included composers Gordon Mumma, Robert Ashley, and «Blue» Gene Tyranny; these works often involved a mix of live electronics, conceptualism, and theatricality. Ashley would go on to develop elaborate operas for television, such as *Perfect Lives* (1977–1983), that tell overlapping stories in a loose singing style that belies the rigorous structures used in their composition. Mumma composed sophisticated, cybernetic, electronic works, such as *Hornpipe* (1967), that responded to inputs from performer and environment to produce unforeseeable musical events. From 1966 to 1976, Ashley and Mumma joined Alvin Lucier and David Behrman in the Sonic Arts Union. In much of his music, Lucier explored the sonic characteristics of a given environment, or used various technologies to amplify vibrations that are otherwise unheard, such as brain waves or radio frequency emissions, while Behrman designed computer-controlled systems that interacted with musicians in the course of a performance.

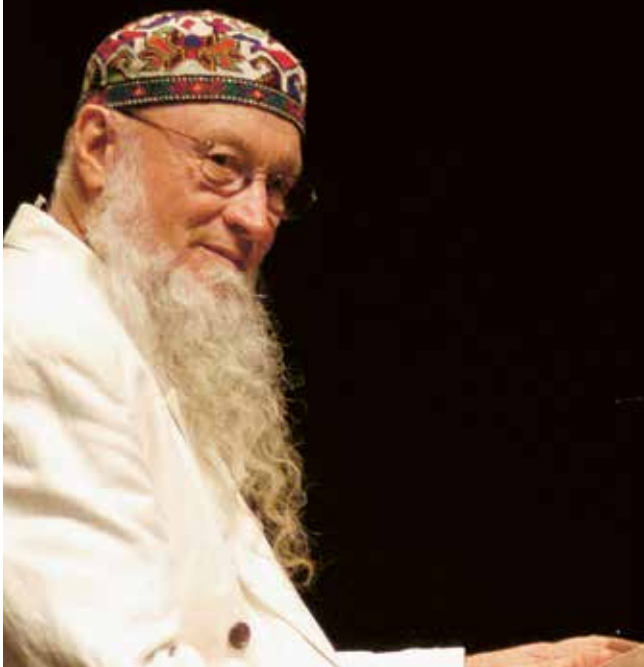
Founded in Chicago in 1965, the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) supported a first generation



Pauline Oliveros

that included Muhal Richard Abrams, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Amina Claudine Myers, Anthony Braxton, Wadada Leo Smith, and Henry Threadgill. As exemplified in Mitchell's important 1966 album, «Sound», AACM artists often pursued great timbral diversity in their music; as a result, many of these composer-performers were also multi-instrumentalists. In a manner consistent with much experimental music, AACM composers combined predetermined structures with strategies for improvisation.

Ives never really had his music performed until after he retired from his career in insurance; Cage took a string of one-year academic appointments in the late 1960s, but lived a largely penurious life; the AACM staged its concerts in church basements because the concert halls in Chicago were too expensive. As these examples indicate, the experimental music tradition has never established a particularly strong institutional power base, yet its dissipation since the 1960s across such popular genres as rock, hip-hop, electronica, and noise helped it to cultivate a rich



Terry Riley

do-it-yourself ethos. In recent decades, the major state-funded festivals and ensembles have demonstrated increasing interest in presenting music from this history and its offshoots, a development that has opened up a new chapter in experimental music's fascinating history.

*Benjamin Piekut is Associate Professor of Music at Cornell University (Ithaca, New York). He has recently completed a book on the British rock group, Henry Cow.*

#### Bibliography:

Amy C. Beal: *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany From the Zero Hour to Reunification* – Berkeley: University of California Press 2006

George E. Lewis: *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music* – Chicago: University of Chicago Press 2008

David Nicholls: *American Experimental Music 1890–1940* – Cambridge, U.K.: Cambridge University Press 1990

Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond* – 2d ed., New York, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press 1999

Benjamin Piekut: *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits* – Berkeley: University of California Press 2011

# Il était une fois en Amérique...

Anne Payot-Le Nabour

Orchestre Philharmonique du Luxembourg et États-Unis ?  
À première vue, le lien n'est pas flagrant et pourtant, la formation du Grand-Duché peut se targuer d'avoir constitué, depuis sa fondation en 1933, une bannière étoilée bien à elle. Petit tour d'horizon des deux côtés de l'Atlantique.

Si la musique américaine ne constitue certes pas le cœur du répertoire de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, elle est toutefois présente et apparaît pour la première fois dans le cadre d'un concert donné le 7 janvier 1939 par ce qui est alors l'Orchestre symphonique de Radio Luxembourg : au programme, la rare *Imagery Suite* de Horace Johnson (1893–1964), un compositeur aux mélodies prisées en leur temps par la cantatrice et philanthrope Alice Tully. Mais les pages plus célèbres ne manquent pas : la *Rhapsody in Blue* de Gershwin est ainsi donnée dès 1947 et fait l'objet de nombreuses reprises, la dernière remontant à 2015 avec le chef Lahav Shani et le pianiste américain Kit Armstrong, tandis que le *Concerto en fa* reçoit les honneurs du pianiste luxembourgeois Jean-Pierre Kemmer dès 1954. Bernstein n'est pas non plus en reste avec l'ouverture de *Candide* ; la *Symphonie N° 2 « The Age of Anxiety »*, œuvre-phare de la saison 2017/18 à la Philharmonie, est même donnée en 1993 au Théâtre de Luxembourg sous la direction de Jonathan Darlington. Signalons également la soirée organisée le 3 juillet 1964 à l'initiative de l'American Luxembourg Society à la Villa Louvigny, où sont joués, entre autres, des extraits du *Rodeo Ballet* d'Aaron Copland. Enfin, si tant est qu'elle puisse être considérée comme américaine, car composée par le Tchèque Dvořák alors à la tête du Conservatoire

de New York et baigné par ces nouvelles sonorités d'Amérique, la *Symphonie N° 9 « Du Nouveau Monde »* jalonne l'histoire de l'orchestre dès 1936.

« L'American Touch » réside aussi dans la relation étroite et de longue date entretenue par la phalange grand-ducale avec le compositeur américain de musiques de films Carl Davis qui a fêté en 2017, à l'occasion de la projection du *Voleur de Bagdad* de Raoul Walsh, ses trente ans de collaboration avec l'OPL dans le cadre du programme « Live Cinema » : « *Tout a débuté d'une manière assez excitante. J'ai rencontré Fred Junck, le créateur de la Cinémathèque de Luxembourg, en 1986 au festival du film muet de Pordenone, en Italie. À l'époque, il voulait célébrer le dixième anniversaire de sa Cinémathèque. Il m'a donc fait venir à Luxembourg en 1987 et m'a fait rencontrer l'orchestre* », raconte cette figure majeure du paysage musical outre-Atlantique, récompensé d'un BAFTA pour la musique de *La Maîtresse du lieutenant français* avec Meryl Streep et Jeremy Irons.

C'est également, à l'automne 2004, la première tournée entreprise par l'orchestre aux États-Unis avec le chef Bramwell Tovey. Un voyage en plusieurs étapes qui consiste à faire se déplacer à des milliers de kilomètres quelque 110 personnes dont 95 musiciens. Le périple mène l'orchestre à Troy (Michigan), Binghamton (New York), Worcester (Massachusetts), Lexington (Kentucky) et Kansas City, le point culminant étant le concert sur la scène new-yorkaise de l'Avery Fisher Hall au Lincoln Center : « *Le plus prestigieux était de passer à New York où se concentre le public le plus intéressé. C'est autour de la date du Lincoln Center que le reste s'est organisé* », expliquait alors Benedikt Fohr, directeur de la phalange.

Au programme de la tournée, Vivaldi, Beethoven, les *Enigma Variations* d'Elgar et une commande passée au compositeur sino-américain Bright Sheng (né en 1955) d'un concerto pour marimba dont la partie soliste est confiée à la percussionniste écossaise Evelyn Glennie : « *Cette œuvre aux harmonies merveilleusement expressives et aux couleurs pleines d'imagination enthousiasma le public. Evelyn Glennie interpréta ensuite une transcription*





*d'un concerto pour flûte et orchestre de Vivaldi, avant que l'ouverture Carnaval romain de Berlioz ne vint terminer le programme. Toutefois, le public de Troy, remerciant l'orchestre luxembourgeois par une chaleureuse standing ovation, ne laissa pas partir les musiciens sans bis et eut droit à une émouvante lecture de « Nimrod », extrait des Enigma Variations de Sir Edward Elgar. » (Luxemburger Wort). Quelques jours plus tard, « l'OPL triomphe à New York » (Luxemburger Wort) : « Après l'entracte, Tovey et ses musiciens ont littéralement conquis la salle avec les Enigma Variations de Sir Edward Elgar. Les applaudissements et les salves de bravos ne voulaient pas finir, et l'orchestre dut jouer deux bis, la Marche hongroise de Berlioz et un extrait de la suite de Carmen de Georges Bizet », ajoute le quotidien luxembourgeois. Benedikt Fohr se souvient avec émotion de ce*



Truck transportant le matériel de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg lors de la tournée américaine de 2004

photo: Thierry Faber

moment : « *Le public américain n'est pas très démonstratif, mais voir 2200 personnes debout à New York, c'est quand même une émotion forte.* » Quant au ministre de la culture luxembourgeois de l'époque, François Biltgen, il ne tarit pas d'éloge sur cette soirée new-yorkaise : « *Ce succès me facilitera la tâche partout où je devrai défendre le budget de l'orchestre philharmonique.* » Et le *Luxemburger Wort* de conclure : « *L'OPL est chez lui sous les cieux de Broadway.* »

Mais l'Amérique est aussi présente depuis de nombreuses années au sein même de l'orchestre : au pupitre des cordes, citons la violoniste Rhonda Wilkinson, membre de l'OPL depuis 1983 et formée au Cleveland Institute of Music, et l'altiste Kris Landsverk ; côté cuivres, on dénombre pas moins de trois Américains, les

cornistes Kerry Turner, diplômé de la Manhattan School of Music, et Mark Olson, membre de l'OPL depuis 1985, ainsi que le tromboniste Léon Ni, arrivé en 2004. Également compositeur, Kerry Turner remet aussi plusieurs de ses œuvres entre les mains de ses collègues : en 1994, son octuor de cuivres *Ghost Riders* est ainsi confié aux Solistes RTL qui le jouent à la Villa Louvigny, tandis qu'en mai 2018 sera créée dans le Grand Auditorium, aux côtés de pages de Barber, Gershwin et Bernstein, sa pièce *Apache Sunrise* à l'occasion du concert Aventure+ « Manhattan: The American Dream ». Sans compter que la partition aura sans nul doute été préparée par un autre ambassadeur américain à la Philharmonie, le bibliothécaire « maison » Christopher Blackmon : « *J'ai grandi dans l'Iowa, un État agricole du Midwest. Sur le plan de la géographie, Luxembourg ressemble un peu à la région où j'ai grandi, rurale et faiblement peuplée. Toutefois, Luxembourg ville est bien plus vivante que ma ville d'origine. Avec sa grande communauté internationale, sa large offre culturelle et les possibilités offertes par les pays frontaliers, Luxembourg propose un mode de vie qui se rapproche de celui des grandes métropoles américaines bien plus que des villes de 100 000 habitants.* » Alors, à quand un retour de l'orchestre dans le Midwest ?

*Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.*



# Philharmonie Luxembourg

## Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2017, 2018,  
2022, 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication: Stephan Gehmacher

Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,

Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Couverture et mise en page: Guy Martin

Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Reka

ISBN: 978-2-9199443-1-6

Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders  
and to obtain their permission for the use of copy-  
right material. Copyright holders not mentioned are  
kindly asked to contact us.

[www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

