

Épisode 1 : En quête d'identité

Max Noubel, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, chercheur & spécialiste de la musique du XX^e siècle

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Couper le cordon avec l'Europe

Alors que le dix-neuvième siècle touchait à sa fin, l'Amérique n'était pas encore parvenue à se trouver une identité musicale propre. Du moins cette identité ne s'affirmait-elle encore que de façon partielle, uniquement dans la sphère populaire où elle prenait la forme d'un ensemble de pratiques et de traditions musicales disparates, hétérogènes et multi-culturelles provenant des vagues successives d'immigration. Ainsi l'« américanité » de la musique populaire intégrait tout autant les hymnes protestants, le vaste répertoire des *marching bands* (ces orchestres de parade très prisés des Américains jouant tout autant les marches militaires de John Philip Sousa (1854-1932) que celles issues de la guerre d'Indépendance ou de la guerre de Sécession), les airs et les danses irlandaises et celtes, les musiques des fermiers et des petits éleveurs blancs, les chants de travail des esclaves noirs du Sud, les comédies musicales déjà florissantes de Broadway ou encore le ragtime magnifié par Scott Joplin. Mais si dans ce pays tout autant en devenir qu'en extension, aucun citoyen américain ne pouvait encore faire sien l'ensemble de ce patchwork musical, chacun pouvait y trouver de quoi cultiver sa singularité culturelle tout en affirmant son appartenance à la nation.

Loin du tintamarre vivifiant des musiques populaires, la musique savante ou « art music », comme l'appellent les Américains, faisait bien pâle figure, non pas par son manque de savoir-faire, voire même de talents, mais par une sorte d'inaptitude à l'originalité et, plus encore, à l'audace. Cette (trop) sage torpeur créatrice venait de l'écrasante domination de la musique européenne dépositaire d'une longue tradition et héritière d'une somme impressionnante de chefs-d'œuvre créés par des figures géniales auxquelles il semblait impossible de se mesurer. Durant tout le dix-neuvième siècle et le début du vingtième, les compositeurs formés dans les grandes institutions musicales américaines, encore toutes concentrées dans quelques grandes villes de la Côte Est (New York, Boston, Philadelphie) et Chicago, allaient parfaire leur formation musicale dans les pays germaniques. Puis, après l'entrée en guerre des États-Unis dans le premier conflit mondial en 1917, l'anti-germanisme qui s'était rapidement développé dans le pays les amenèrent à se tourner vers le nouvel allié, la France. De retour au pays, tous ces compositeurs transmettaient à leurs élèves ce legs musical européen si précieux. Inévitablement, un tel assujettissement à la musique du Vieux Continent ne pouvait donner que des œuvres manquant singulièrement de fraîcheur et d'originalité. Certes, les compositions pouvaient être de très bonne facture et plaisantes mais, dans la plupart des cas, elles devaient trop à Johannes Brahms, Robert Schumann ou Edvard Grieg, entre autres, pour s'imposer durablement.

Lorsqu'un article de presse change les consciences

C'est un événement apparemment anodin, mais d'une portée considérable, qui allait provoquer une prise de conscience aussi soudaine qu'imprévisible de la nécessité impérieuse, et désormais urgente, de donner à la musique savante une authenticité véritablement américaine. Curieusement, ce véritable électrochoc culturel fut provoqué par l'un des plus illustres compositeurs européens. Anton Dvořák, qui avait été nommé professeur de composition au Conservatoire de New York (1892-1895), publia dans le *New York Herald* du 21 mai 1893 un article dans lequel il exhortait les compositeurs américains à ne compter que sur eux-mêmes pour écrire leur musique et, plutôt que de se tourner constamment vers le Vieux Continent, à chercher leur

inspiration sur leur propre territoire. L'article fut ressenti de façon ambivalente. Il était difficile et quelque peu humiliant de se voir faire la leçon par un Européen, fut-il aussi célèbre que l'auteur de la *Symphonie du Nouveau Monde* mais, en même temps, le message mettait clairement les compositeurs américains au pied du mur. Ils n'avaient plus d'autres solutions que d'entamer véritablement cette émancipation. Il leur fallait entrer, enfin, dans l'âge adulte tout en s'autorisant, paradoxalement, l'audace de la jeunesse. Plusieurs décennies après sa publication, cet article restait encore gravé dans les esprits. Il était une référence et un modèle pour stimuler cette quête encore fragile d'identité.

La volonté de puiser dans le patrimoine musical national, encore très méprisé et presque inexploré, s'exprima diversement et souvent bien timidement. Rubin Goldmark (1872-1936), qui utilisait un langage musical plutôt conservateur, fit explicitement référence à des musiques afro-américaines dans sa *Negro Rhapsody* (1912). Il y eut aussi la Second New England School, appelée The Boston Six, composée d'honnêtes artisans incapables de réfréner leur admiration pour les chefs-d'œuvre du Vieux Continent qu'ils s'étaient donnés pour mission d'expliquer — ce qui rendait passablement difficile l'épanouissement d'un art musical pleinement national. Parmi eux, George Chadwick (1854-1931) utilisa la mélodie pentatonique d'un chant noir dans l'« Allegretto Scherzando » de sa *Deuxième Symphonie* (1884) ceci neuf ans avant la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorák. Quelques compositeurs « folkloristes » de talent, baptisés les Indianistes en raison de certains emprunts supposés à des musiques amérindiennes, (mais aussi afro-américaines), insérèrent des éléments « indigènes » dans leurs compositions. Parmi eux, Arthur Farwell (1872-1952) qui utilisa des chants indiens, et Henry F. Gilbert (1868-1928), qui puisa dans la musique noire ou créole, laissèrent quelques belles œuvres dont les États-Unis peuvent s'enorgueillir encore aujourd'hui. Mais si ces emprunts indigènes à l'authenticité souvent douteuse pouvaient donner un semblant de couleur locale, ils n'étaient que plaqués artificiellement sur des formes européennes, et non intégrés « organiquement » pour apporter une substance nouvelle à des structures musicales réinventées. Parmi les autres compositeurs américains de valeur du tout début du vingtième siècle, on ne peut passer sous silence deux figures intéressantes : Charles Martin Loeffler (1861-1935) et Charles T. Griffes (1884-1920). Leurs œuvres ne manquaient ni d'audace ni de raffinement, mais elles étaient empreintes d'une forte influence française. Malgré leur sincérité artistique, Loeffler et Griffes ne parvinrent, eux non plus, à imposer un style américain véritablement nouveau, ni encore moins à couper le lien avec l'Europe.

Leo Ornstein : le diable au clavier

Les premiers assauts modernistes à venir ébranler la torpeur conservatrice dans laquelle était plongée la musique américaine au début du vingtième siècle furent lancés par le compositeur et pianiste d'origine juive Leo Ornstein (1893-2002). Né en Ukraine, il avait été l'élève de Glazounov à l'âge de douze ans et, en 1906, avait fui en Amérique avec sa famille pour échapper aux pogroms. Pianiste exceptionnel, les pièces qu'il improvisait sur son instrument et que, la plupart du temps, sa femme se chargeait de retranscrire, faisaient preuve d'une radicalité sans précédent aux États-Unis. Elles suscitaient une telle stupéfaction que certains allèrent jusqu'à émettre des doutes sur sa santé mentale. Ornstein apparaissait dans ses récitals comme un être littéralement possédé par une énergie démoniaque. Par la magie d'une virtuosité hors du commun, il faisait jaillir un monde sonore inouï magnifiquement perverti par les dissonances. Le public américain était à la fois scandalisé et fasciné par ses « hérésies » pianistiques pleines de violence dont témoignent les brèves mais impressionnantes pièces *Danse sauvage* et *Suicide in an Airplane* (1913). En cinq ans, de 1916 à 1921, il fut l'objet de toutes les passions. Il était devenu l'un des tous premiers virtuoses que l'Amérique avait adopté à pouvoir rivaliser avec les grandes figures européennes du piano. Au cours de sa carrière de concertiste aussi fulgurante que brève, il interpréta abondamment ses propres compositions, mais s'atta-

cha aussi à défendre les compositeurs de son temps tels que, entre autres, Debussy, Schoenberg, Ravel, Albeniz, Stravinsky, Bartók, Kodaly ou Korngold dont il assura souvent les créations américaines. En quelques années Ornstein s'imposa comme le nouveau modèle du pianiste-compositeur en phase avec son temps.

Charles Ives le père caché

Ce fut dans la plus grande discrétion, à l'écart des grandes institutions musicales, que celui que l'on a appelé à juste titre le pionnier de la musique américaine allait donner à la nation ses premiers chefs-d'œuvre. Né dans la petite ville de Danbury, Connecticut, Charles Ives (1874-1954) avait d'abord suivi l'enseignement de son père, chef de fanfare, qui lui avait transmis son goût prononcé pour l'expérimentation musicale en dehors de toutes règles conventionnelles. George Ives, par exemple, faisait exécuter en famille des canons dont chaque voix était chantée dans une tonalité différente ou, plus étonnant encore, faisait se croiser des fanfares jouant des airs différents pour provoquer des polyphonies joyeusement chaotiques. Charles Ives avait ensuite approfondi ses études musicales à Harvard, mais l'enseignement académique de cette prestigieuse université lui avait laissé un sentiment de grande insatisfaction. Conscient des difficultés qu'il aurait à imposer sa conception si peu conformiste de la musique dans un environnement culturel américain encore réfractaire à la nouveauté, il décida d'abandonner le projet d'une carrière de compositeur professionnel pour se lancer dans les affaires. Installé à New York, il créa sa propre compagnie d'assurance qui prospéra considérablement au point de faire de lui un homme fortuné. Il ne renonça pas pour autant à la composition à laquelle il consacra ses nuits et ses jours de repos. Entre 1903 et 1915, alors que la plupart des acteurs de la vie musicale new yorkaise ignoraient tout de son activité créatrice particulièrement intense, il composa des œuvres d'une stupéfiante modernité dont l'audace rivalisait avec ce qui se faisait de plus avancé en Europe. Dans un total isolement Ives expérimenta l'atonalité avant les membres de l'École de Vienne, les dissonances libres avant Stravinsky, mais aussi les clusters, la musique en quart de ton ou la musique aléatoire. Il élaborait des polyrythmies d'une complexité jamais atteinte jusqu'alors et mélangeait, au sein d'une même pièce, des citations provenant du répertoire savant et du répertoire populaire. Probablement inspiré par les expériences de son père avec les fanfares, il composa des pièces dans lesquelles plusieurs orchestres jouent en même temps des musiques différentes. Génial inventeur, Charles Ives ouvrit la voie de l'expérimentalisme musical qui, après des décennies de conservatisme, allait devenir une des caractéristiques de la musique américaine d'avant-garde. L'imposante *Sonate pour piano n° 2 « Concord, Mass 1840-60 »* (1909-15), le diptyque orchestral *The Unanswered Question* et *Central Park in the Dark* (1906), le *Quatuor à cordes n° 2* (1907-13), *Three Places in New England* (1914-16), pour orchestre ou encore la *Symphonie n° 4* (1910-16) figurent parmi les chefs d'œuvre, non seulement de la musique américaine, mais aussi de la musique occidentale du vingtième siècle. Une profonde crise intérieure, à la fois psychologique et spirituelle qu'aggravaient de sérieux problèmes de santé, avaient amené Ives à douter plus en plus de ses capacités créatrices. En 1926, il finit par cesser complètement de composer pour ne plus se consacrer désormais qu'à la révision, l'achèvement et l'édition de ses œuvres anciennes ainsi qu'au soutien généreux et sans faille de la jeune génération des compositeurs d'avant-garde. Il fallut attendre encore des années pour que l'œuvre de ce grand compositeur sorte définitivement de l'ombre, et s'impose aux nouvelles générations comme une référence absolue de l'identité musicale américaine.

La passion du jazz, ou le loup dans la bergerie

Si l'on fait abstraction du travail solitaire de Charles Ives, on est en droit de se demander quelle était la situation de la musique savante américaine pendant les deux premières décennies du vingtième siècle.

Alors qu'elle peinait encore à couper le cordon ombilical avec l'Europe qui la nourrissait si généreusement, l'« art music » se trouvait dangereusement concurrencée par la phénoménale popularité du jazz. Né à la fin du dix-neuvième siècle dans les États du Sud au sein des communautés afro-américaines, ce genre particulièrement hybride résultait d'une convergence du blues, du ragtime, du negro-spiritual mais aussi de nombreux emprunts à des éléments de la musique populaire américaine et de la tradition des brass Bands (fanfares). Il se différenciait de la tradition européenne par sa spontanéité, sa vitalité et la place majeure qu'il accordait à l'improvisation. Dans les années 1910, des ensembles de la Nouvelle-Orléans avaient conquis Chicago et New York et, en 1917, le premier enregistrement de l'histoire du jazz par l'Original Dixieland Jass Band connaissait un énorme succès commercial. À une époque où la ségrégation était fortement ancrée dans les mentalités, le jazz fascinait autant qu'il inquiétait. Sa puissante originalité en faisait un symbole majeur de liberté et d'émancipation qui dépassait largement le domaine de la musique. Pour l'écrivain Scott Fitzgerald, « l'âge du jazz » était intimement lié à la mécanisation rapide de la société et à la vie urbaine trépidante des citoyens américains. Mais, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le jazz était aussi l'expression d'une révolte contre tout ce qui apparaissait à la fois comme convenu et dépassé. Il était la manifestation d'une joie de vivre simple, spontanée et « sauvage » dont tout le monde avait besoin. Les compositeurs américains virent d'abord l'arrivée du jazz comme un risque de contamination et de perversion de la « grande musique ». Ils ne tardèrent cependant pas à comprendre l'intérêt qu'il y avait à saisir l'opportunité d'intégrer ce genre si audacieux pour insuffler un nouvel esprit à la musique américaine.

Gershwin le magnifique

George Gershwin (1898-1937) allait être à l'origine de cette évolution des mentalités. Le 12 février 1924, à l' Aeolian Hall de New York, était créée sa désormais célèbre *Rhapsody in Blue*. Cette œuvre pour piano et orchestre incorporait non seulement des éléments de jazz (notamment des rythmes syncopés et des « blue notes » caractéristiques), mais commençait également à estomper la ligne de séparation jusqu'alors infranchissable entre musique savante et musique populaire. Le jeune Aaron Copland (1900-1990) ne tarda pas à suivre l'exemple de Gershwin. En 1925, il composa *Music for the Theatre*, pour orchestre de chambre et, l'année suivante, son *Concerto pour piano* — deux œuvres novatrices pour l'époque qui, elles aussi, intégraient très habilement tous les ingrédients du jazz. Copland, qui rentrait tout juste de plusieurs années passées à Paris, avait pris conscience, dans son exil volontaire, de l'urgence qu'il y avait pour lui à trouver une voie artistique authentique non plus en Europe, mais sur le sol américain. Pourtant, si Copland allait s'imposer rapidement comme une des icônes de la musique américaine, notamment grâce au succès considérable de ses ballets, il ne persévéra pas dans l'exploration du jazz. Il se contenta d'y revenir seulement occasionnellement comme dans son *Concerto pour clarinette* (1947-48), écrit pour Benny Goodman (1909-1986), le célèbre clarinettiste et chef de big band qui, le 16 janvier 1936, avait donné le premier concert de jazz à Carnegie Hall, le temple de la musique classique new yorkaise.

À la différence de Copland, c'est en puisant abondamment dans le jazz durant sa courte et fulgurante carrière, que George Gershwin devait s'imposer comme une des figures majeures de la musique américaine. Mais son amour immodéré pour le jazz ne l'empêcha pas de revendiquer son attachement à la grande tradition européenne, ni de manifester son désir d'être reconnu par les compositeurs de musique savante. Le *Concerto pour piano en fa*, créé peu de temps après le *Concerto* de Copland, contribua à asseoir sa popularité. Alors que la version originale de *Rhapsody in Blue* utilisait un orchestre de théâtre, le *Concerto en fa* associait le piano à un orchestre symphonique. Faire swinguer une formation aussi imposante et aussi étroitement liée au répertoire classique et romantique avait de quoi choquer un public très conservateur. En même temps, les accents jazzy qui jaillissaient de la masse orchestrale et du soliste sentaient délicieusement le

souffre et excitaient diablement les esprits. Mais les réactions enthousiastes n'en étaient pas moins ambivalentes. Lors de la création, le chef d'orchestre Walter Damrosch présenta *Rhapsody in Blue* au public en déclarant que ce concerto était la première œuvre qui élevait le jazz à un niveau de respectabilité qui permettait à son auteur d'être admis dans les cercles musicaux. Gershwin était, selon lui, « le prince qui avait pris Cendrillon par la main et l'avait proclamée ouvertement princesse. » Cette étonnante métaphore trahissait un évident mépris pour le jazz qui n'avait pu atteindre une noblesse artistique que grâce à l'intérêt que lui avait porté un musicien sérieux venant de la grande tradition savante. L'engouement pour le jazz était donc fait de paradoxes. Ils reflétaient les contradictions d'un pays assumant son multi-culturalisme sans pour autant intégrer pleinement les différentes composantes sociales et les origines ethniques qui le composaient. D'un côté, en dépit d'un racisme encore très répandu, on admirait des musiciens afro-américains comme Louis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington qui magnifiaient un genre dont ils garantissaient l'authenticité par leurs propres origines. D'un autre côté, alors qu'il existait dans la société américaine un antisémitisme latent, on s'enthousiasmait pour un musicien d'origine juive qui était parvenu à introduire le jazz, sous une forme inévitablement édulcorée, dans le sacro-saint domaine de la musique classique. Gershwin devait atteindre la consécration avec son opéra *Porgy and Bess* (1934) dans lequel il parvint à faire une synthèse innovante entre les techniques orchestrales européennes, le jazz et la musique populaire. L'œuvre raconte l'histoire d'un mendiant noir estropié (Porgy) vivant dans les taudis de Charleston en Caroline du Sud, qui tente de sauver une jeune femme (Bess) de l'emprise de son concubin et d'un dealer qui voudrait la prostituer. La première officielle new yorkaise fut donnée le 10 octobre 1935 à l'Alvin Theatre de Broadway en tant que comédie musicale. S'il fallut attendre les années 1980 pour que ce chef-d'œuvre soit reconnu comme un opéra à part entière, il s'est imposé aujourd'hui comme un classique du répertoire lyrique américain.

L'impossible troisième voie

L'engouement des compositeurs américains pour le nouveau jazz symphonique, que l'on surnommait aussi « highbrow jazz » (jazz intellectuel), donna naissance à quelques belles réussites comme *A Jazz Symphony* (1925) de George Antheil (1900-1959), ou *Skyscrapers* (1926) de John Alden Carpenter (1876-1951), sous-titré « un ballet de la vie moderne américaine ». Cependant, l'intérêt des compositeurs pour le jazz diminua rapidement et ne se prolongea guère au-delà des années 1920. En dépit des idées reçues, le mariage du jazz et de la musique savante ne parvint pas à faire naître un genre représentatif d'une nouvelle musique moderne américaine. Les musiciens qui, durant cette période, incarnaient l'aile la plus radicale de l'avant-garde musicale, n'accordèrent d'ailleurs que peu de crédit à ce phénomène d'hybridation. Ils considéraient avec suspicion son pouvoir de séduction sur le public américain qu'ils voyaient comme la preuve d'un art préférant la facilité et la légèreté au sérieux et à la force des concepts.

Quelques décennies plus tard, alors que la musique sérielle venue d'Europe séduisait de plus en plus de compositeurs modernistes américains et que, parallèlement, les musiciens de jazz écoutaient avec intérêt les expériences sonores de la musique dite « contemporaine », la fusion du jazz et de la musique savante se posa à nouveau. Le compositeur et chef d'orchestre Gunter Schuller (1925-2015) tenta de créer une nouvelle voie. Mais ce troisième courant (Third Stream) était sans doute trop artificiel pour pouvoir susciter une adhésion générale. La solution passa non pas par un mariage de raison entre le jazz et la musique savante, mais par une cohabitation apaisée entre ces deux genres indépendants qui allaient continuer tout naturellement à s'influencer mutuellement. Leonard Bernstein (1918-1990) apporta une contribution importante à cette évolution. Doté d'une exceptionnelle connaissance aussi bien de la musique classique que du jazz et de la musique de Broadway, cet admirateur de Gershwin et disciple de Copland composa aussi bien des œuvres « savantes » comme ses *Symphonies n° 1 « Jeremiah »* (1942-43), n° 2 « *L'Âge de l'anxiété* »

(1947-49) et n° 3 « *Kaddish* », que des œuvres populaires comme sa célébrissime comédie musicale *West Side Story* (1957), inspirée de *Roméo et Juliette* de Shakespeare et où l'influence du jazz est manifeste.