

Présentation *An American Evening*

Le programme de la soirée *An american evening* nous donne le privilège d'entendre des œuvres de cinq compositeurs différents, tous américains... d'une manière ou d'une autre. Et justement : qu'est-ce qu'être un compositeur américain? Et d'abord, y a-t-il une musique proprement "américaine" ?

Ce sont là précisément les questions posées par **Aaron Copland** dans son essai *Le compositeur en Amérique industrielle* paru en 1952. Qu'est-ce qui définit la musique américaine ? Comment un compositeur américain se positionne-t-il dans la société dans laquelle il vit ? En effet, comme le relève Copland, il est difficile de parler d'une musique véritablement américaine avant le XXème. Il y avait des compositeurs américains, certes, mais peu, et ceux-ci essayaient généralement de prouver avant tout qu'ils pouvaient faire « aussi bien » que les musiciens européens. Leurs influences étaient d'ailleurs tout à fait européennes elles aussi. D'autres essayaient d'intégrer quelques idiomes américains – thèmes jazzy ou chansons d'origines indiennes – à leurs compositions. Mais ceci, toujours d'après Copland, ne pouvait pas constituer une véritable identité musicale : il fallait que la musique soit le reflet de la vie véritable du compositeur et que celle-ci exprime une vie ancrée dans la société américaine : « Notre intention n'était pas la citation d'un hymne ou d'un spiritual : nous voulions trouver une musique qui parlerait de choses universelles dans un langage et un rythme authentiquement américains. »¹

Copland lui-même, sa vie et son œuvre, sont d'excellents exemples de cette lutte pour trouver une identité musicale profonde, tiraillée entre de nombreuses influences et cernée par de nombreux défis. Tout d'abord, il faudrait s'extraire de la tradition européenne afin de trouver un langage propre à la nouvelle puissance émergente. Oui, mais les caractéristiques américaines semblent se trouver plutôt du côté de musiques considérées comme plus « légères », telles que le jazz, les *songs* ou encore les *musicals*... comment donc faire de la musique « sérieuse » américaine sans tomber dans un langage musical typiquement européen? Ou comment intégrer les éléments américains sans tomber dans une sorte de « folklorisme » ?

De plus, comme Copland le relève, la société américaine est alors en pleine période d'expansion industrielle. Quelle place cela laisse-t-il au compositeur de musique ? Quel rôle a-t-il à jouer dans cette nouvelle organisation sociétale ? Et surtout, à qui va s'adresser sa musique ? Car avec l'avènement de nouvelles technologies, telles que la radio, le cinéma, puis la télévision, la création artistique n'est plus seulement réservée à des classes d'élite qui peuvent se payer des places onéreuses dans les grandes salles de concert, mais elle peut désormais toucher un public de masse. Faut-il donc s'adresser à ce public, au risque de faire des concessions sur la rigueur de l'écriture, afin d'être accessible au plus grand nombre ? Ou faut-il au contraire ne faire aucun compromis et miser sur l'éducation des foules ?

Le cas de Copland est à ce titre exemplaire. Aaron Copland est souvent considéré comme le père de la musique véritablement américaine. Ses compositions, telles que *Rodeo* (1942) et *Appalachian Spring* (1944), sont les représentantes d'un genre qui semble typiquement américain. Et pourtant, son style a drastiquement varié au cours du temps et reflète bien toutes ces contradictions et tous ces questionnements évoqués précédemment.

¹ *Le compositeur en Amérique industrielle*, A. Copland, éditions Contrechamps, p. 8

Jeune homme, il part pour Paris afin d'étudier pendant trois ans auprès de Nadia Boulanger, grande pédagogue et compositrice française. Il voyage alors également dans divers pays européens afin de parfaire sa culture musicale. Ses premières œuvres témoignent très clairement de l'influence européenne, en particulier de Chopin, Debussy, Verdi, et d'autres encore... Puis, alors qu'il découvre les compositeurs viennois (Schönberg, Berg, Webern) et le dodécaphonisme, ses compositions témoignent de cette nouvelle influence et deviennent plus complexes avec un langage souvent atonal. On voit que jusque-là, celui qui deviendra le grand apôtre de la musique américaine se cherche encore et utilise un langage toujours très européen. Il faut dire que jusqu'à la fin des années 20, il n'y avait pas tellement de modèles américains. Le seul compositeur à se distinguer a été Charles Ives, mais il était encore inconnu de ses compatriotes!

C'est vers les années 30 que Copland prend une nouvelle direction. Sa musique se simplifie si l'on peut dire, dans le sens qu'il retrouve des harmonies plus transparentes et des mélodies plus directes. Il compose également pour le cinéma, et certains diront qu'il se vend aux médias de masse. Mais il semblerait que Copland ait enfin une conception plus intérieure de ce que serait une musique de sa nation. Les années 30 et 40 voient naître ses grandes compositions, où l'on entend en particulier des harmonies « larges », « limpides », étendues, évoquant justement les grandes étendues américaines, les steppes, la vie sauvage. Ce sont des harmonies modernes, mais plutôt tonales, même si elles ne répondent plus aux codes européens. Copland aurait-il enfin trouvé LE langage américain ? C'est ce que l'on entend souvent et il est vrai qu'il a trouvé là un langage original ancré dans un environnement typique de son pays. Mais les grandes étendues ne sont pas toute l'Amérique ! Nous allons voir que bien d'autres langages ont été possibles. D'ailleurs, Copland lui-même effectue dès les années 50 un nouveau revirement dans son style, influencé cette fois par le sérialisme... européen !

Les trois pièces que vous allez entendre ce soir sont des œuvres de prime jeunesse. Elles illustrent cette influence européenne qu'a « subie » Copland, mais qui lui a également permis dans le même temps de se former à une écriture rigoureuse et exigeante. Bien que l'on entende des échos de Debussy, Liszt ou même peut-être de Richard Strauss, ces trois mélodies montrent également déjà un sens sûr de l'écriture, de la mélodie et des couleurs harmoniques. Les thèmes romantiques, tous autour de l'eau, sont faits de murmures et de ruissellements qui inspirent à Copland une écriture fluide tout à fait charmante. Copland s'est intéressé à la voix durant toute sa carrière. Hormis un certain nombre de *songs* (mélodies), il a composé un opéra qui est rentré dans le répertoire standard américain : cet opéra, peu connu dans nos contrées, se nomme *Tanderland*.

Si l'Amérique se cherchait un style, l'Amérique se cherchait aussi un grand opéra, typiquement américain. Et l'homme qui a rêvé toute sa vie de composer Le Grand Opéra américain se nomme **Leonard Bernstein**. Celui-ci a en effet espéré toute sa vie écrire une telle œuvre et se voyait comme le héros potentiel qui créerait enfin un véritable opéra américain. Pourtant, le nom de Bernstein est principalement associé à la comédie musicale *West Side Story* ! Comment en est-il arrivé à une telle dichotomie ? Né en 1918 dans le Massachussets et mort en 1990 à New-York, Bernstein fut d'abord un pianiste et pour gagner sa vie durant ses études musicales (au Curtis Institute of Music de Philadelphie), il donne des cours de piano, accompagne des chanteurs et des danseurs. Il travaille également pour un éditeur et doit transcrire d'oreille des *songs* de jazz. Il est donc très proche de l'univers jazz, des comédies musicales et des ballets.

Il crée ses premières compositions pour ensemble de chambre à la fin de ses études, mais il commence à se faire remarquer avec ses premières compositions orchestrales. Dès la parution de sa première symphonie, en 1942, la critique l'encense comme un grand talent naissant et, surtout, parfaitement américain ! Le thème du prodige américain est particulièrement repris lorsqu'en 1943 il remplace au pied levé le chef du New York Philharmonic pour un concert radio-diffusé et devient reconnu comme un grand chef d'orchestre. Lorsqu'il sera nommé à la tête du New York Philharmonic en 1957, on ne manquera pas de signaler qu'il s'agit du premier chef américain, né aux Etats-Unis, à assumer cette fonction (habituellement confiée à des chefs d'origine européenne) ! Mais dans le même temps, alors qu'il se fait remarquer avec sa première symphonie, il collabore avec Jérôme Robbins, chorégraphe qui sera le chorégraphe de *West Side Story*, et écrit *Fancy Free*, ballet très jazzy. Cette œuvre sera également un grand succès ! Ainsi, durant toute sa vie il sera partagé entre le style dit « sérieux », considéré comme musique « classique », et le style plus léger, plus jazzy, plus populaire, style considéré comme style de divertissement.

Ce conflit apparaît de manière très visible lorsque Bernstein souhaite programmer *Facsimile* (un ballet de style plus léger) en 1946 pour un concert à la tête du Boston Symphony Orchestra, alors normalement dirigé par le grand chef Serge Koussevitzky qui fut le mentor principal de Bernstein. Ce dernier refuse absolument que cette pièce soit programmée, indiquant à Bernstein qu'il trouve que son pupille se disperse trop et perd son temps. Il faut dire que, paradoxalement, Bernstein a fait une immense carrière en temps que chef d'orchestre de musique « classique », redonnant même ses lettres de noblesse à des compositeurs comme Mahler, en faisant redécouvrir ses symphonies qui avaient été passablement ignorées au cours du XX^{ème} siècle.

Bernstein rêvait donc d'être lui aussi un grand compositeur de musique classique, sérieuse. Et pour lui, la consécration était d'écrire un opéra. *Trouble in Tahiti*, un mini-opéra fut une première approche du genre, puis *Candide* fut encore un pas dans cette direction. Mais tous les deux furent considérés comme des hybrides entre opéra et comédie musicale, interdisant à Bernstein le statut de compositeur de « Grand Opéra ». *West Side Story* lui-même, traditionnellement considéré comme une véritable comédie musicale, fut aussi entre les deux, comme le prouve le fait qu'il a également été donné sur des scènes d'opéra, sans compter un enregistrement réalisé en 1984 avec des chanteurs d'opéra ! Bernstein dira d'ailleurs : « Gershwin était un compositeur de *songs* qui a évolué vers la musique sérieuse. Je suis un compositeur de musique sérieuse qui essaie d'être un auteur de *songs* ».

Ce grand écart de style est particulièrement frappant avec sa pièce *Mass*, créée en 1971. Bien que celle-ci se présente comme une pièce de type sacrée, presque un oratorio (« musical theater »), elle mêle presque tous les styles de l'époque – classique, atonal, jazz, gospel, rock, avec la présence d'un chœur, de solistes de tous genres, d'un orchestre classique et de guitares électriques ! – avec qui plus est des textes écrits par Bernstein lui-même donnant sa propre vision d'une œuvre sacrée ! On le voit, Bernstein peinait à unifier son style. Mais sa grande qualité était de s'intéresser à absolument tout ce qui se passait autour de lui. Il s'est même essayé au dodécaphonisme avant de tout détruire et de composer les *Chichester Psalms* (desquels il dira : « la pièce la plus accessible, la plus tonale et la plus “si-bémol-majeurisée” que j'aie jamais écrite. »)

C'est donc bien ainsi qu'il faut comprendre les pièces qui nous seront présentées ce soir. Le petit cycle de *La Bonne Cuisine* (quatre minutes en tout !) est tiré... d'un livre de recettes ! Il s'agit du livre *La Bonne Cuisine Française (Tout ce qui a Rapport à la Table,*

Manuel-Guide pour la Ville et la Campagne) d'Émile Dumont, paru en 1899. Il semblerait que Bernstein ait possédé ce livre et qu'il l'ait pris un jour pour composer, selon son habitude, inspiré par son environnement ! On retrouve dans ces pièces brèves toute la dichotomie de son approche musicale : texte populaire, drôle et divertissant, musique parfois presque atonale, recherchée et plutôt sérieuse mais tout de même très rythmique, dansante, presque jazzy en certains endroits ! Les deux *Love songs*, quant à eux, se situent entre les lieder plus traditionnels et les *songs*, avec à la fois une écriture harmonique recherchée et une ligne chantée très lyrique.

Si Bernstein n'a finalement jamais écrit le « Grand Opéra américain », un autre compositeur s'en est approché et a même été considéré pour un temps comme le sauveur de l'opéra ! Il s'agit de **Giancarlo Menotti**. Menotti est en fait né en Italie, plus précisément à Varèse en Lombardie, en 1911. Enfant prodige en musique, il écrit dès sept ans ses premières chansons et écrit même un petit opéra à l'âge de onze ans, opéra dont il a aussi écrit le livret ! Il perd très jeune son père et est envoyé à Milan pour étudier la musique. Mais l'ambiance milanaise, où il est considéré comme un petit génie et reçu dans tous les salons, semble le divertir un peu trop et il est peu discipliné. Sur conseil de Toscanini, sa mère l'envoie en 1928 (alors qu'il n'a que 17 ans !) au Curtis Institute of Music de Philadelphie afin de continuer ses études musicales. C'est là qu'il rencontre Samuel Barber, qui deviendra son partenaire de vie.

Alors qu'il est à Milan, Menotti est passionné par l'opéra et va sans cesse à la Scala. Il connaît très vite tout le répertoire italien par coeur, mais il semblerait que ses opéras préférés aient tout de même été *Parsifal* de Wagner et *Boris Godunov* de Moussorgsky ! Toutefois, pendant ses études au Curtis Institute, Menotti se détourne de l'opéra et s'essaie à différents genres. C'est lors d'un voyage à Vienne en 1933 en compagnie de Barber que Menotti revient à sa première passion : il écrit en 1937 *Amelia al Ballo*, son premier opéra, basé sur un livret en italien écrit par lui-même. Puis, sur une commande de la NBC, il écrit en 1939 *The Old Man and The Thief*, sa première pièce de grande envergure. C'est également la première fois qu'il écrit un texte en anglais. Ce sera un immense succès, cela le convainc de l'importance d'écrire lui-même le livret et il se sent désormais capable de le faire en anglais.

Il écrit entre 1937 et 1993 vingt-six opéras en tout ! Parmi ces opéras, seuls deux sont en italien, tous les autres sont anglais ! Il écrit désormais toujours les textes lui-même et son premier véritable grand opéra est *Le Consul*, créé en 1950. Il remporte le Prix Pulitzer de musique et l'on parle dès lors du sauveur de l'opéra ! On parle également d'un compositeur qui, enfin, a créé l'opéra « tout américain » ! C'est un peu ironique quand on pense que Menotti, bien qu'il ait obtenu la nationalité américaine et fait toute sa carrière aux Etats-Unis, est tout de même d'origine italienne et très inspiré par la tradition italienne de l'opéra. En cela, Menotti s'est lui aussi retrouvé partagé entre deux mondes. Ses deux pays l'ont tour à tour reconnu ou rejeté (il a aussi subi des critiques acerbes après certaines de ses compositions aux USA). Ce n'est pas un hasard s'il a créé en 1958 le fameux *Festival dei due mondi, le Festival des deux mondes*, à Spoleto. Ainsi, tout en passant sa vie aux Etats-Unis, il revenait chaque année en Italie, avant son décès en 2007.

Son style est lui aussi des deux mondes. D'un côté, on retrouve presque toujours un lyrisme dans ses compositions vocales, ancré dans la tradition de l'opéra. D'un autre côté, il ne s'est pas gêné d'utiliser les possibilités offertes par les harmonies du XXème siècle. Il a également exploré les différentes approches traditionnelles de la voix : récitatif, lyrisme

grandiose, style plus simplifié et les a souvent mêlées, s'attirant parfois aussi des critiques visant le manque d'unité de style. Mais chez lui, le style va avec le texte. La mélodie n'est pas gratuite, pas plus que le choix d'un style plus proche d'un récitatif. Pour lui, tout doit servir le but dramatique de l'œuvre. Il n'a jamais été un révolutionnaire sur le plan musical, même s'il explore volontiers une harmonie dite élargie où les tonalités ne sont plus tout à fait claires. Pour lui, le texte et la musique sont indissociablement liés. Il les a toujours conçus ensemble et finalement, ce n'est ni la musique en soi, ni le texte seul qui touche, mais bien la fusion des deux ! En dehors de l'opéra, Menotti a fait quelques incursions dans d'autres styles, mais il a étonnamment peu composé de mélodies. Avant les *Canti della Lontananza*, écrits en 1961, il n'avait écrit qu'une seule mélodie !

Comme à son habitude, les textes de ces *Canti* sont de sa propre plume ! Il est intéressant de noter que ceux-ci sont en italien, sa langue maternelle et non pas en anglais, la langue dans laquelle il rencontrait alors un immense succès. Probablement que cela est lié au thème de ces mélodies : l'éloignement, la nostalgie, l'absence... Ceci en fait peut-être, de ce point de vue, une œuvre plus personnelle. La musique elle-même ne déborde jamais dans la joie mais reste dans des nuances de mélancolie, alternant entre mouvements calmes et mouvements plus agités, plus sombres ou plus lumineux, légers, mais toujours dans cette ambiance nostalgique. On y trouve globalement une structure assez traditionnelle de lied, c'est-à-dire en forme ABA: deux parties musicalement similaires encadrant une partie centrale contrastée. Le style peut cependant être plutôt rapporté à ses opéras : il y a toujours des lignes mélodiques mais qui évoluent au sein d'une tonalité élargie, parfois franchement dissonantes (encore une fois, cela suit toujours le texte et sert le propos dramatique), beaucoup de sonorités paraissent modernes sans être révolutionnaires. Le chant reste par contre toujours lyrique et est souvent même assez opératique ! On y retrouve un grand sens dramatique, tel des airs d'opéra miniatures, le tout dans des ambiances très marquées.

The Eternal Prisoner nous présente, lui, un texte en anglais de Menotti. Écrit en 1981, il est d'un style qu'on peut qualifier de post-romantique, mais dont la ligne vocale, alternant entre moments plus récitatifs et moments dramatiques, semble là aussi digne d'un air d'opéra.

Samuel Barber, qui fut donc le partenaire de Menotti, sera aussi présent ce soir ! Comme Bernstein et Menotti, celui-ci avait également un lien très fort à la voix et s'est, à l'instar de tous ces compositeurs américains, retrouvé divisé entre deux mondes. Enfant précoce lui aussi, né en 1910 en Pennsylvanie, il essaie à l'âge de dix ans de composer son premier opéra. Il faut dire qu'il est bien entouré : sa tante est alto et chante au MET tandis que son oncle est un compositeur de *songs*. Barber lui-même est baryton et envisage pour un temps de faire carrière en tant que chanteur. Il étudie au Curtis Institute lui aussi, avant de se lancer finalement tout entier dans la composition. C'est son célèbre *Adagio pour cordes*, créé en 1938 par Toscanini lui-même, qui lance sa carrière de compositeur. Barber touche à presque tous les styles et rencontre vite le succès. Il est très tôt considéré comme l'un des compositeurs américains les plus talentueux et fut ainsi considéré tout au long de sa vie. S'il s'intéresse à tous les genres, il est particulièrement connu pour son opéra *Vanessa*, écrit en 1956-57 et créé au MET en 1958. Précisons que le livret de *Vanessa* a été écrit par Menotti ! En revanche, l'échec de son deuxième opéra, *Anthony and Cleopatra*, en 1966, lui fera renoncer à ce genre.

Il ne s'éloigne cependant jamais totalement de la voix puisqu'il compose une centaine de mélodies tout au long de sa carrière, dont trente-sept ont été publiées. C'est son genre « refuge ». Il s'y attelle dans des périodes compliquées, où il n'arrive plus à composer par ailleurs. Barber écrit plusieurs cycles, dont *Mélodies passagères* en 1951, *The Hermit Songs* en 1953, ou encore *Despite and Still* en 1972. Si son opéra *Vanessa* n'est que rarement joué en Europe, il fait partie du répertoire standard aux Etats-Unis. Ses mélodies sont elles aussi très souvent interprétées. Et pourtant, Barber a aussi été pris dans un paradoxe : alors même qu'il était considéré de son vivant comme l'un des meilleurs compositeurs américains et que sa musique a toujours été abondamment jouée, il n'a suscité presque aucun intérêt académique et n'a jamais été considéré comme un compositeur décisif. En fait, son style a souvent été considéré comme éculé, une sorte de post-romantisme tardif, trop tardif ! Et pourtant... Si l'on se penche d'un peu plus près sur ce style, on y voit beaucoup d'originalité. On y perçoit des liens nets avec le XXème siècle, aussi bien dans une harmonie parfois chromatique ou modale, que dans les rythmes ou les mètres, souvent très libres. Mais il est vrai que cela reste dans un cadre globalement « néo-romantique » qui a en réalité peut-être plus de liens avec la musique du début du XXème (Debussy, Ravel, ou les musiques post-romantique et expressionniste) qu'avec le style véritablement romantique du XIXème. Barber est donc divisé entre le monde de la musique traditionnelle, encore largement tonale, et les révolutions apportées par le XXème siècle. Mais être un compositeur du XXème siècle voulait-il dire qu'il fallait absolument écrire de la musique atonale, défiant toute règle pré-établie ? Barber ne s'est jamais laissé prendre par une mode et a toujours suivi son instinct musical, composant ce qu'il ressentait profondément. On peut apprécier ou pas le résultat, mais il faut reconnaître la sincérité de sa démarche.

Les Hermit Songs ont été créées par Leontyne Price en 1953, accompagnée par Barber lui-même au piano. Le cycle a été plutôt bien reçu par la critique et a été acclamé par le public. Les textes ont été choisis par Barber à partir de poèmes irlandais anonymes écrits entre les VIIIème et XIIIème siècles. Ils ont été traduits par différents poètes modernes à partir d'écrits de moines retrouvés – je cite Barber : « sur le bord de manuscrits qu'ils étaient en train de recopier ou d'enluminer, peut-être pas toujours destinés à être lus par leurs Supérieurs » !² Les thèmes de la piété et de la solitude sont particulièrement présents. Il faut dire que la solitude est un thème qui a touché Barber dans sa vie personnelle. Il avait en effet souvent besoin de s'isoler pour composer et a parfois également traversé des périodes de dépression où il souhaitait s'éloigner de ses semblables.

La musique de ce cycle est représentative du style de Barber. Tout en restant dans une ambiance assez post-romantique, on y trouve des éléments tout à fait originaux : des mélodies grégoriennes ou modales, et un mètre irrégulier qui suit parfaitement le texte. Certains motifs musicaux se retrouvent tout au long de l'œuvre. Tant la musique que les thèmes narratifs confèrent une unité au cycle qui rappelle les grands cycles romantiques du « Wanderer » d'un Schubert ou d'un Mahler. En effet, le cycle débute par la mélodie *At Saint Patrick's Purgatory* qui annonce un pèlerinage. Après la traversée de plusieurs facettes de la solitude, ainsi que de la confrontation à la piété – on a notamment avec les numéros III à V un arc narratif sur la naissance, la vie et la mort de Jésus Christ, suivi d'une rupture avec le numéro VI consécutive à sa mort – le dernier numéro conclut sur la résolution du conflit annoncé dans le premier numéro, à savoir : le "Wanderer", le pèlerin, arrive à la conclusion que seul le retrait du monde lui permettra d'échapper définitivement au péché et à la condition humaine qui l'y lie.

2 Préface de la partition des *Hermit Songs*.

On trouve donc ici, comme dans les grands cycles de voyage du XIX^{ème} siècle, un voyage aussi bien extérieur qu'intérieur, déclenché par un conflit suivi d'une quête.

Les deux autres pièces de la plume de Barber que vous entendrez ce soir sont des œuvres de jeunesse, mais elles annoncent déjà le talent lyrique du compositeur. En particulier, *A Slumber Song of the Madonna*, composé alors qu'il avait 15 ans, semble déjà annoncer la berceuse des *Hermit Songs* : *St. Ita's Vision*, troisième pièce du cycle.

Quant au dernier compositeur dont je parlerai ce soir, **Paul Hindemith**, il se situe presque à l'opposé de Barber. En effet, Hindemith a été toute sa vie un grand défenseur de l'avant-garde et s'est beaucoup intéressé à toutes les innovations musicales, même si lui-même n'a jamais suivi de manière stricte les courants les plus avant-gardistes de son époque, comme le sérialisme intégral. Né en 1895 à Hanau en Allemagne, il a été très influencé dans sa jeunesse par l'expressionnisme de Strauss ou par le langage de Debussy, mais il a ensuite, dès les années trente, renoncé à tout sentimentalisme musical, s'efforçant de composer une musique aussi objective que possible. Arrivé aux Etats-Unis en 1940, après s'être exilé deux ans en Suisse pour fuir les autorités nazies, il a très vite été intégré à la vie musicale américaine en recevant un poste de composition à l'Université de Yale. Il retournera cependant en Europe après la guerre et y restera définitivement dès 1953. Hindemith a écrit une centaine de lieder ! Très peu, malheureusement, sont régulièrement joués. Ses lieder sont toutefois bien représentatifs de son style. Parmi eux, environ vingt-cinq sont en anglais, résultat de son émigration.

Vous allez en entendre trois ce soir et tous témoignent de certaines particularités propres à Hindemith : d'une part, une véritable mélodie pour le chant, mais qui ne reste cependant pas en tête. Ce n'est pas une mélodie que l'on pourrait chantonner en passant, car elle semble se balader d'une tonalité à l'autre, sans perdre pour autant son caractère lyrique. D'autre part, un accompagnement pianistique qui joue souvent un rôle de moteur rythmique, presque obsessionnel, que ce soit un rythme lent dans *Image*, où le piano nous fait ressentir l'immobilité d'un paysage enneigé, ou un *ostinato* plus obsessionnel encore dans *The Moon*. Par ailleurs, le piano présente souvent une texture unie, trait caractéristique des lieder du XIX^{ème} siècle. Bien qu'il ait reçu la nationalité américaine en 1946, il n'en demeure pas moins le compositeur le moins « américain » de notre soirée. Mais au fond, cela veut-il dire quelque chose sur son style ? Probablement non, car Hindemith n'a en fait jamais suivi de courant en particulier, fût-il américain ou européen, mais a finalement développé un style tout à fait personnel bien que fermement ancré dans une tradition plutôt occidentale.

L'Amérique du temps de tous ces compositeurs est en pleine effervescence. C'est une société en pleine transformation, pleine de bouleversements sur tous les plans. C'est un pays immense fait de cultures de tous horizons, enrichi par une intense immigration venue du monde entier. Pouvait-il y avoir UN style américain ? Probablement pas. Trouver sa place dans un tel contexte était un défi de taille pour ces compositeurs. Mais tous les compositeurs présentés ce soir l'ont relevé d'une manière ou d'une autre, choisissant leur propre langage, traçant leur voie, souvent contre vents et marées, pour nous offrir des œuvres très personnelles, ancrées dans un monde qui était le leur. Et chacun, à sa façon, nous montre une facette de cette Amérique si diversifiée.