

## 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. »<sup>1</sup>

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.

<sup>1</sup> *Le compositeur en Amérique industrielle*, A. Copland, éditions Contrechamps, p. 8

Ceci est la page 1 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à

[contact@liedetmelodie.org](mailto:contact@liedetmelodie.org)



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.

Ceci est la page 2 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à  
[contact@liedetmelodie.org](mailto:contact@liedetmelodie.org)

