

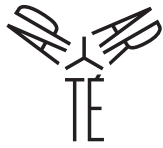
PATRICK MESSINA
FABRIZIO CHIOVETTA

SONGS

BARBER · BERNSTEIN · COPLAND · FOSTER
GERSHWIN · IVES · PREVIN



AD
AR
TE



Enregistré par Little Tribeca du 25 au 27 août 2019 à l'Auditorium du Conservatoire Darius Milhaud à Aix-en-Provence

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Ignace Hauville

Piano Steinway modèle D

Accordeur : Lionel Davaine

Enregistré en 24-bit/96kHz

À la mémoire d'André Previn

Nous tenons à remercier chaleureusement le Conservatoire Darius Milhaud d'Aix-en-Provence et son directeur M. Jean-Philippe Dambreville pour leur accueil et leur générosité, Lionel Davaine (The Piano Man!), Buffet Crampon, Vandoren, l'Atelier Cyrille Mercadier, Yan Ullern Lutherie, Nancy Rieben, Frédéric Guiraud et l'association "Les Arts Libèrent", Jacqueline Bourgès-Maunoury, Pierre et Michelle Burghelle, Axelle Gonserovski, Seth Weil et Claude Elkiné

English translation by Mary Pardoe

Éditions et arrangements : Firth, Pond & Co. [1], Boosey & Hawkes [2-5], G. Shirmer, Inc. [6-11],

Peermusic [15]

Illustrations de Pascal Garnier

AP231 © & © 2020 Little Tribeca [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

1.	Stephen Foster , <i>Jeanie With the Light Brown Hair</i>	1'38
2-3.	Leonard Bernstein , <i>Sonata for Clarinet and Piano</i>	
	I. Grazioso	4'01
	II. Andantino. Vivace e leggiero	6'59
4.	Charles Ives , <i>Songs My Mother Taught Me</i> (from <i>114 Songs</i>)	2'23
5.	Aaron Copland , <i>Nocturne</i>	5'40
6.	André Previn , <i>Song</i> (from <i>Tango, Song and Dance</i>)	5'15
7-10.	André Previn , <i>Clarinet Sonata</i>	
	I. Quarter note = ca. 116	4'14
	II. Very slow	5'54
	III. Interlude	2'40
	IV. Fast	4'06
11.	Samuel Barber , <i>Canzone</i>	4'00
12-14.	George Gershwin , <i>Three Preludes</i>	
	I. Allegro ben ritmato e deciso	1'30
	II. Andante con moto e poco rubato	3'46
	III. Allegro ben ritmato e deciso	1'20
15.	Charles Ives , <i>Largo for Violin, Clarinet and Piano</i> , op.73 (with Mariko Inaba-Messina , violin)	5'51

Patrick Messina clarinet

Fabrizio Chiovetta piano

Songs

by Justine Harrison

In the United States society has no infancy [...]

Alexis de Tocqueville¹

A country's music is a sure indication of its identity, with styles that reflect its population, its history, its culture. The United States, originally inhabited by Native Americans, has experienced many successive waves of immigration right up to the present day. Its music, that of a pluri-ethnic population, became a mosaic of different styles. Then gradually, from all that, an American music – folk and popular art – began to emerge. Several Broadway composers such as Gershwin and art-music composers such as Copland, inspired by the phenomenal success of jazz in the 1920s, began to experiment with combining popular and art-music idioms in order to create works “that would immediately be recognised as American in character” (Copland). Each of

the compositions presented on this recording played a part in building up that American musical identity.

One of the principal architects of American music was Charles Ives (1874-1954). He came from a musical family and showed gifts for music from an early age. He studied organ at Yale University and went on to divide his life between business, making a fortune as an insurance executive, and music, leaving a strikingly rich and original compositional output, abounding in bold experiments and unconventional ideas. He is regarded as a modernist and an iconoclast. Ives “borrowed” consistently: from other composers (including Beethoven) and from jazz and other popular sources such as hymns and traditional songs (he was particularly fond of the

¹ Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, 1835; vol. 1, chap. XVII.

latter). Betraying the influence of the European song tradition, “Songs my mother taught me”, composed around 1895, was included in Ives’s collection of *114 Songs*, published in 1922, but it was not premièred until 1967.² The text, an English translation of a Czech poem by Adolf Heyduk, had already been set some fifteen years earlier (1880) by Dvořák as the fourth of his *Seven Gypsy Melodies* op. 55. The words refer to the passing of time, continuity and memory.³ Ives’s version, possibly more hazy and dreamlike than that of Dvořák and not as melancholy, sounds like a lullaby with its rocking triple metre and the very simple piano part, based on the repetition of the initial octave leap and the open fifth on the left hand. Like quite a few of his compositions (particularly his chamber works) this one drifts off into silence at the end, without any real conclusion.

Ives also liked to juxtapose disparate styles in his works, with stylistic heterogeneity becoming the norm in his mature musical language, as a basic element of both form and expression. He made use, for example, of polyrhythm, collage

technique and stratification (*The Unanswered Question*, 1906), bitonality and quotation (Second Piano Sonata, 1909-15). Composed when he was still a student and transcribed for violin, clarinet and piano in 1902, the *Largo*, with its polyharmony, provides a good example of Ives’s applied heterogeneity. Such compositional practices were later taken up by other American composers, including Leonard Bernstein and André Previn. This is the first studio recording of Previn’s Clarinet Sonata; it was previously recorded live at its première on 28 May 2010 at the Prague Spring Music Festival, played by its dedicatee Thomas Martin, with the composer at the piano.

In May 1926, during a stay in Paris, Aaron Copland (1900-1990) composed *Two Pieces* for violin and piano (“Nocturne” and “Ukelele Serenade”), the first of which is included here. To go back a few years: Copland was taking private lessons in New York from Rubin Goldmark, whom he considered “too pedantic and academic”, when to his delight he

2 17 March 1967, Danbury (CT), Danbury High School Auditorium; Larro Chelsi (baritone), Mary Kay Clark (piano).

3 The piece is performed without the words here, but it is interesting to be able read them: “Songs my mother taught me in the days long vanished, / Seldom from her eyelids were the tear drops banished. / Now I teach my children each melodious measure; / Often tears are flowing from my memory’s treasure.”

discovered the works of Debussy and Ravel. This encouraged him to travel to Paris to continue his studies, which he did at the age of twenty, in 1921. He found a teacher in Nadia Boulanger, under whose watchful eye he studied in depth the works of Stravinsky, Fauré, Schoenberg and others. She played an important part in his development as a composer, helping him to find his own style and musical personality, encouraging him to travel (he visited England, Belgium and Italy) and to spend his summers in Berlin, Vienna and Salzburg in order to gain as much musical experience as possible.⁴ On his return to the United States in 1924, Copland decided, as Charles Ives had done, to turn to traditional music, to which he added elements borrowed from jazz and blues, in which he was then cultivating an interest. Although the works of his mature years were sometimes to prove more hermetic in their language, with forays into atonality and twelve-note music (*Inscape*, 1967), Copland always enjoyed borrowing from traditional and popular idioms, particularly in his stage works, such as the ballets *Billy the Kid* (1938) and *Appalachian Spring* (1943). In 1976,

fifty years after its composition, he arranged for clarinet and piano the first of his *Two Pieces*, the forlorn “Nocturne”, depicting the quiet city at night. It takes up some of the harmonic elements of blues: we notice, for example, the use of “blue notes” (flattened third, seventh and fifth degrees) in the piano part. The clarinet meanwhile, in elegiac mood, makes frequent use of syncopation and recreates the rhythmic impetus of the jazz style known as “swing”.

Copland returned from France full of enthusiasm for the future of American music – an enthusiasm that fired not only his own generation of American composers, but also the next one. Indeed, a significant part of the musical output of the first half of the twentieth century was characterised by that desire to be recognisably American. Leonard Bernstein (1918–1990), almost twenty years younger than Copland, began his musical career along the same lines and with the same sense of purpose, taking great pleasure in combining heterogeneous elements drawn from popular music. Thus, his first

⁴ She opened many doors for him while he was in Europe, and when he returned to the United States she helped him to obtain his first concerts there and commissioned his *Organ Symphony*, which she premièred in New York on 11 January 1925 with the New York Symphony Orchestra under Walter Damrosch.

published composition (1942, the year it was completed), the two-movement Sonata for Clarinet and Piano, effectively brings together ragtime syncopations, Latino-inflected jazz, use of glissando, and the modern idioms of European music of that time. In the neoclassical transparency of its melodic line and the vigorous rhythmic drive of its middle section, the first movement, *Grazioso*, calls to mind Hindemith,⁵ although the initial theme, like the *Andantino* section of the second movement, has something of a folk element. Generally speaking, the *Andantino* draws more obviously from non-art music traditions: changing asymmetrical metres, walking bass line established at the end of the nimble *Vivace e leggiere* section, followed by a *Più andante* with a more folkloric tang to it – all of these overlapping and superimposed on one another to form a cheerful patchwork. With its jazzlike feel and Latino style, this composition looks forward to the very popular musical *West Side Story*, written almost fifteen years later, in 1957. Unlike Copland, who diluted everything in a structure and a language stemming from classical European forms, Bernstein integrated the material raw, as it stood.

Taking borrowings from jazz and the interpenetration of genres still further, George Gershwin (1898-1937) achieved wealth and fame from 1919 as one of America's most gifted authors of popular songs and musicals for Broadway, before also turning to classical music, notably with his *Rhapsody in Blue* of 1924 – one of the first works to combine jazz with symphonic procedures – which brought him recognition from concert audiences. His oeuvre was thus divided between music intended for the theatre, and music for the concert hall, in which he continued to integrate popular (particularly African-American) idioms. The *Three Preludes* provide an interesting example of the genre: each of these short piano pieces is supposed to paint a miniature portrait of contemporary American music. Gershwin originally planned to compose twenty-four preludes for this work; he composed seven in manuscript form and finally published just three in 1926. He gave the first performance that same year at the Roosevelt Hotel in New York City. The first of the three preludes, beginning with a blues motif, explores the rhythmic possibilities of the Brazilian *baião*, which Gershwin combines with

5 For example, Paul Hindemith's Third Piano Sonata (1936), second movement, in which the dynamic rhythms devolve sometimes upon the left hand, sometimes upon the right.

a fantasia-like or even rhapsodic melodic form. The second one, with its introductory bass, has a distinct jazz flavour, while the characteristic harmony and rocking motion, especially in the middle section, are those of the blues: Gershwin described this piece as “a sort of blues lullaby”. The last piece was meant as a reference to Latino music. In the melody and the emphatic syncopation (sometimes with a reference to tango), it is possible to make out the Latino-Hispanic contours the composer probably had in mind. The flair for melody that made Gershwin such a remarkable composer of songs shows through in these three preludes, together with their underlying drama.

The *Three Preludes* reflect another work in this programme, written by a composer who might be described as a worthy successor of Gershwin. André Previn (1929–2019) was a German-born American composer, jazz pianist, improviser, arranger, adaptor and conductor (of the London Symphony Orchestra and the Royal Philharmonic, amongst others), who for many years – from 1946 to 1969 – worked not for Broadway like Gershwin, but for Hollywood:

his compositions comprise many film scores (including numerous songs) written during that period in his career. He also composed jazz pieces and contemporary classical music. *Tango, Song and Dance*, a set of three “light-hearted virtuoso pieces” (Previn) written in 1997 for his wife, the violinist Anne-Sophie Mutter, combines Latino influences with classical forms. Above all, it proves the permanence of an aesthetic model based on borrowing from traditional sources.

American composers drew not only on African-American and Latino music, but also, from the mid-nineteenth century, on the resources of traditional European music, especially from the British Isles. An illustration of this is the parlour song by Stephen Foster (1826–1864), *Jeanie with the light brown hair* (published in New York in 1854), which has the grace and heartfelt simplicity of an Irish ballad, and even has a pentatonic flavour.⁶ Many works after that, including songs, continued to make reference to that heritage. In 1959, for Manfred Inel, a German amateur flautist whom he had met and befriended in Munich the previous year, Samuel Barber (1910–1981) composed an “Elegy” for flute

⁶ Stephen Foster (1826–1864), known as “the father of American music”, was a prolific composer of songs, many of which are remembered to this day.

and piano, which in 1962 he orchestrated for the second movement of his Piano Concerto, op. 38. The “Elegy” – an ideal illustration of the composer’s bittersweet sense of nostalgia – was also published that year as *Canzone* for flute (or violin) and piano, op. 38a. And it too, with its pianistic ostinato and a melodic structure based on the pentatonic scale, presents – though less obviously – elements appertaining to the European folk culture.

Finally, let us mention just one last point: despite the enthusiasm involved in creating a repertoire for a nation without a common past, we cannot help noticing in these pieces the presence of a certain nostalgia, latent or affirmed. If American composers showed such an interest in the blues, a nostalgic genre *par excellence*, the explanation may lie in the fact that their adopted nation was composed largely of immigrants. Seen as a “Promised Land”, the United States had long provided exile or refuge for people who had left behind their homes, their roots, in the hope of

finding a better future. This would explain the nostalgia that permeates the country’s musical expression. Most of the composers featured on this recording were of recent non-American origin.⁷ It is hardly surprising, therefore, that they worked so fervently for their art. America was a country where – at least, up until the Second World War – anything was possible, and its music looked forwards, not backwards to a past it did not really have; it looked to the future and an ideal of music without borders, music that was truly American, representing a whole nation. In 1895 Antonín Dvořák had written:

*It matters little whether the inspiration for the coming folk songs of Americans derived from the Negro melodies, the songs of the creoles, the red man’s chant, or the plaintive ditties of the homesick German or Norwegian. Undoubtedly the germs for the best in music lie hidden among all the races that are commingled in this great country.*⁸

7 Copland’s parents were Russian Jewish (his father) and Lithuanian Jewish (his mother); Bernstein was of Ukrainian Jewish parentage, and Gershwin was the son of Russian Jewish migrants who arrived in the USA around 1893; André Previn, born in Berlin, fled Germany with his parents in 1938; as for Foster, he was of Irish descent.

8 Antonín Dvořák (assisted by Edwin E. Emerson Jr.), “Music in America”, *Harper’s New Monthly Magazine*, February 1895, pp. 432-433.







Songs

par Justine Harrison

Aux États-Unis, la société n'a point d'enfance [...]

Alexis de Tocqueville¹

La musique d'un pays est le reflet de son identité, en ce qu'elle participe de sa culture et est vectrice d'une tradition. Dans le cas des États-Unis, elle retrace une partie de l'histoire de la nation, marquée par les vagues d'immigration successives allant jusqu'à nos jours. La musique des États-Unis forme par conséquent un kaléidoscope, composé des divers héritages des communautés natives ou immigrées qui cohabitent. Le patrimoine musical commun érigé au fil des siècles précédents unit ces différentes communautés, et c'est à travers lui que "Songs" sillonne : chacune des œuvres de ce disque y appartient, qu'elle soit tirée de la musique populaire ou savante. Dans la musique américaine, ces deux répertoires tendent d'ailleurs à se confondre, le second puisant dans la diversité du premier pour établir

son esthétique et son identité. Le propre de la *concert music* est en effet de mêler aux formes classiques et tonales du modèle européen des idiomes purement populaires, comme le ragtime, la chanson de Broadway, le blues, le folk... Elle constituera dès son émergence, au début du xx^e siècle, une avant-garde inédite et contribuera à faire des États-Unis, et surtout de New York, l'un des epicentres de la modernité musicale dans l'entre-deux guerres, au même titre que Paris et Vienne.

Charles Ives (1874-1954) fut l'un des principaux artisans de cette musique nationale. Personnage atypique, homme d'affaires ayant fait fortune dans les assurances, il fut un compositeur iconoclaste qui laissa une œuvre d'une originalité et d'une richesse

¹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, 1835, chap. XVII.

saisissantes. Considéré comme moderniste par ses contemporains, Ives mêla dans ses œuvres des emprunts à des hymnes religieux, au jazz, à d'autres compositeurs (dont Beethoven), ainsi qu'au folklore, pour lequel il nourrissait un goût inaltérable... *Songs My Mother Taught Me* est un bon exemple de cette affection : mélodie composée autour de 1895, publiée en 1922 dans le recueil *114 Songs* et créée en 1967², elle s'appuie sur une traduction d'un poème du Tchèque Adolf Heyduk, également utilisé par Dvořák quinze ans plus tôt pour la quatrième des sept *Gypsy Melodies* op. 55. Le texte, ici retranché, fait référence au temps qui passe, et à la mémoire qui reste. La mélodie de Ives, peut-être plus évanescence et moins mélancolique que celle de son aîné, possède des accents de berceuse populaire, avec le balancement de sa métrique à trois temps et la tournure mélodique très simple du piano, basée sur la répétition du saut d'octave initial et de la quinte à vide de la main gauche. Comme d'autres œuvres de sa production chambriste, elle tend à se désagréger lorsqu'elle touche à sa fin, sans conclusion véritable.

Plus encore que le goût du populaire, Charles Ives cultive surtout celui de l'hétérogénéité : polyrythmie, collages, superpositions et juxtapositions (*The Unanswered Question*, 1906), bitonalité, citations (*Sonate pour piano n° 2*, 1909-15)... La polyharmonie du *Largo*, composé lorsqu'il était encore étudiant et transcrit en 1902 pour violon, clarinette et piano, en est un exemple. Ces pratiques compositionnelles irrigueront par la suite la création musicale américaine, qui retrouvera probablement dans cette hétérogénéité son propre reflet : Leonard Bernstein ou encore André Previn (notamment dans la très récente *Sonate pour clarinette*, 2010, gravée en studio pour la première fois ici³) héritent de celles-ci.

Un peu plus tardif que les pièces de Charles Ives, le *Nocturne* d'Aaron Copland (1900-1990) est une œuvre de jeunesse, composée en 1926 initialement pour violon et piano. Copland, qui effectuait ses études avec un professeur assez conservateur, Rubin Goldmark, découvrit avec bonheur les

2 Le 17 mars 1967, à l'auditorium du lycée de Danbury, par Larro Chelsi et Mary Kay Clark.

3 De celle-ci il n'existe en effet qu'un enregistrement live, par le compositeur et son dédicataire, Thomas Martin, lors de la création de la pièce. Elle a eu lieu dans le cadre du Festival du Printemps de Prague, le 28 mai 2010.

œuvres de Debussy et de Ravel, ce qui l'encouragea à aller poursuivre ses études en France, ce qu'il fit dès 1921. Sous l'œil attentif de son professeur Nadia Boulanger, il pénétra les œuvres de Stravinsky, Fauré ou encore Schoenberg. "Mademoiselle" joua un rôle décisif dans le développement de ses talents de compositeur, l'aidant tant dans la recherche de son style, que d'un point de vue purement matériel⁴. De retour aux États-Unis en 1924, il décida, comme Ives, de se tourner vers les musiques traditionnelles, y adjoignant des éléments du jazz et du blues, pour lesquels il nourrissait un intérêt croissant. Bien que la production de sa maturité évoluera parfois dans un langage plus hermétique, faisant des incursions dans l'atonalité et le dodécaphonisme (*Inscape*, 1967), Copland conservera un goût pour les idiomes traditionnels et populaires, notamment dans ses œuvres scéniques (*Billy the Kid*, 1938), et *Appalachian Spring*, 1943). Peut-être parce que le *Nocturne* préfigurait, de ce point de vue, le reste de son œuvre, il l'arrangea pour clarinette et piano plusieurs années après

sa composition, en 1976. La pièce emprunte aux éléments harmoniques du blues (et notamment la *blue note*, altération variable des III^e, VII^e et parfois V^e degrés du mode) qui intéressaient alors le compositeur. Les tournures rythmiques de la clarinette, sur un mode élégiaque, recourent fréquemment à la syncope et recréent un swing, cette irrégularité des valeurs qui donne la sensation de mouvement, stylisé par l'emploi d'un tempo très lent.

Si Copland revint de France plein d'enthousiasme pour l'avenir de la musique américaine, et dont le *Nocturne* est l'un des produits, cet enthousiasme est symptomatique de toute une génération ainsi que de la suivante : il caractérise une part importante de la production musicale de la première moitié du siècle, car tout était alors à inventer. Leonard Bernstein (1918-1990), de près de vingt ans son cadet, entama sa carrière dans le même état d'esprit, amalgamant divers éléments éclectiques tirés de la musique populaire. La *Sonate pour clarinette*, sa

⁴ Elle l'aida notamment à obtenir ses premiers concerts aux États-Unis, et créa sa *Symphonie pour orgue et orchestre* le 11 janvier 1925, avec l'Orchestre symphonique de New York et sous la direction de Walter Damrosch.

première œuvre publiée, en 1942, mêle avec bonheur les syncopes du ragtime⁵, des éléments rythmiques et harmoniques tirés du jazz et des musiques latines, des glissandi, mais aussi le langage moderne européen. Le premier mouvement, *Grazioso*, rappelle ainsi la production de Hindemith, par la vigueur rythmique motrice de sa partie centrale⁶ et la transparence néo-classique de la mélodie. Son thème initial possède cependant une tournure vaguement folklorique, tout comme l'*Andantino* du deuxième mouvement. Celui-ci puise de façon plus évidente dans les traditions populaires : métriques changeantes, impaires et asymétriques, *walking bass* qui s'établit dans la fin du *Vivace e leggiero* se chevauchent et débordent les unes sur les autres. Sa facture latine donne un avant-goût de *West Side Story*, comédie musicale que Bernstein composera en 1957, soit près de quinze ans plus tard. Contrairement à Copland, qui dilue le tout dans une structure et un langage issus des formes classiques

européennes, Bernstein intègre le matériau à l'état brut.

George Gershwin (1898-1937) va plus loin dans l'amalgame des genres populaires et savants, et dans les emprunts au jazz. Issu du monde de Broadway et de ses comédies musicales, pour lesquelles il composa nombre de chansons à succès à partir de 1919, il vint à la musique classique par la suite, notamment avec sa *Rhapsody in Blue* (1924), qui l'adoubera auprès du public des salles de concert. Son œuvre se partage ainsi entre la musique destinée au théâtre et la musique vouée au concert, dans laquelle il intègre notamment des idiomes afro-américains, dans la continuité de la *Rhapsody in Blue*. Les *Trois Préludes* pour piano (ici présentés dans un arrangement pour clarinette et piano) sont un exemple intéressant, chaque prélude se voulant brosser un portrait miniature de la musique américaine contemporaine.

5 Le ragtime est l'une des formes primaires du jazz. Il semble tirer son origine de l'interprétation des musiques de marches par les Noirs-Américains, et dont la principale caractéristique est la syncopation systématique de la rythmique.

6 On peut par exemple penser à la Sonate pour piano n° 3 de Paul Hindemith (1936), et plus particulièrement au deuxième mouvement, dans lequel le rôle de moteur rythmique est dévolu tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite.

Bien que Gershwin ait initialement prévu d'en composer vingt-quatre, il n'en écrivit que cinq et trois seulement furent publiés sous ce titre. Le premier exploite les possibilités rythmiques du *baião* brésilien⁷, combiné avec une forme mélodique presque rhapsodique. La basse introductive du deuxième se réfère clairement au jazz, tandis que l'harmonie de sa partie centrale évoque le blues. Enfin, le dernier de ces préludes fait référence aux musiques latines, de façon peut-être moins évidente. On perçoit néanmoins dans la mélodie et l'accentuation particulière et syncopée (rappelant parfois celle du tango) les contours latino-hispaniques auxquels le compositeur devait penser. La facilité mélodique de Gershwin, et qui fit de lui un compositeur de chansons si remarquable, transparait dans ces trois préludes, de même que leur dimension dramatique sous-jacente : elles invitent à la danse et au théâtre, rappelant le lien qu'entretient la musique américaine avec la forme scénique et la chanson en général. Les *Trois Préludes* font écho à une autre œuvre de ce programme, écrite par André

Previn. Compositeur mais aussi pianiste de jazz, improvisateur, arrangeur et chef d'orchestre, il consacra une grande partie de sa carrière non pas à Broadway, comme Gershwin, mais à Hollywood. Les années 1960 virent ainsi naître un certain nombre de compositions originales, en même temps que sa prise de poste à la tête de prestigieux orchestres. Le triptyque *Tango, Song and Dance*, composé en 1997 pour son épouse, la violoniste Anne-Sophie Mutter, mêle les influences latines aux formes classiques. Il prouve surtout la permanence d'un modèle esthétique fondé sur l'emprunt aux folklores musicaux. Si les références culturelles changent, à mesure des mouvements humains et de la mondialisation croissante, le système demeure, car la société américaine, toujours diversifiée culturellement, n'a pas tellement changé.

Outre les musiques noires-américaines et latines, les compositeurs américains puisent également dans les ressources des musiques traditionnelles européennes, et notamment

⁷ Le *baião* est à la fois un genre musical, issu du nord du Brésil, et un rythme de danse binaire syncopé. Il est souvent joué au zabumba, tambour frappé par deux baguettes, alternant les sons graves et les aigus. Il est ici très reconnaissable à la main gauche du piano.

anglo-saxonnes. C'est le cas dès le milieu du XIX^e siècle, avec la chanson *Jeanie With the Light Brown Hair*, composée par Stephen Foster (1826-1864) dans le style d'une ballade irlandaise⁸ : son contour mélodique empruntant à l'échelle pentatonique et la mélancolie se dégageant du texte pastichent l'air traditionnel. Plus tard, beaucoup d'œuvres, et notamment de chansons, continuent à faire référence à cet héritage. Composée originellement pour flûte et piano, puis transcrite en 1962 dans le deuxième mouvement du *Concerto pour piano*, op. 38, la *Canzone* de Samuel Barber (1910-1981) présente elle aussi des éléments relevant du folklore anglo-saxon. Cette pièce fut composée durant l'été 1959 pour un flûtiste amateur allemand du nom de Manfred Ibel, avec lequel Samuel Barber s'était lié d'amitié, et fut premièrement intitulée *Elegy*. Sans employer sur l'ensemble de la pièce le langage des airs traditionnels, elle présente çà et là des éléments relevant de ces derniers, comme une gamme pentatonique

structurant la mélodie ainsi qu'un ostinato pianistique très typique.

Malgré l'enthousiasme que pouvait représenter l'invention d'un répertoire pour une nation vierge de tout passé commun, il n'échappera pas qu'une nostalgie, latente ou affirmée, transparait dans ce disque. Si les compositeurs américains ont tant été marqués par le blues, c'est peut-être parce que sa mélancolie intrinsèque renvoie aux origines d'une nation qui est le résultat de longues années d'immigration. Terre d'accueil ou d'exil pour ceux qui n'ont plus de foyer, les États-Unis sont pour beaucoup la patrie de déracinés. Ce déracinement premier, contraint ou consenti, et l'aspiration à un foyer expliquent la permanente nostalgie de l'expression musicale, la plupart des compositeurs de ce disque étant issus de peuples ayant cherché refuge dans ce pays. Il n'est donc pas fortuit qu'ils aient œuvré avec autant d'ardeur à leur art. L'Amérique a chanté, à défaut de son passé, son avenir

8 Compositeur originaire de Pennsylvanie et d'ascendance irlandaise. Il fut un éminent représentant de la chanson populaire urbaine, qui connut au milieu du XIX^e siècle un important développement. *Jeanie with the light brown hair*, composée pour sa femme, est un exemple de ces *popular songs* ou *parlour songs*, liées à l'essor de l'industrie éditoriale musicale et d'une pratique amateur.

et son idéal d'une musique américaine sans frontières, qui soit l'hymne de tout un peuple :

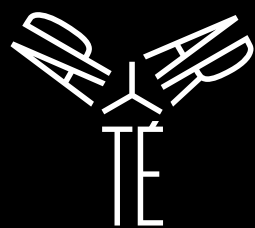
Peu importe si l'inspiration vient des mélodies des Noirs, des chants créoles ou indiens, des plaintes des Allemands ou Norvégiens nostalgiques ; les germes de la musique américaine sont ensevelis sous les strates de toutes les communautés qui ont construit ce pays magnifique⁹.



⁹ Anton Dvořák, « Music in America », *Harper's New Monthly Magazine*, février 1895, p. 432-433.

also available





online store on
apartemusic.com