

La musique américaine



Il est grand temps de passer en revue nos compositeurs américains et de nous rendre compte du rang que nous occupons parmi les nations au point de vue musical.

Y a-t-il une école américaine et, si elle existe, quels sont ses principes ? Les tendances actuelles exercent-elles une influence quelconque sur nos jeunes musiciens ? Nos compositeurs se maintiennent-ils à la hauteur de nos orchestres et de nos exécutants ? Peut-on envisager avec confiance l'avenir de la musique américaine ?

Questions auxquelles nous pouvons répondre affirmativement, si ce n'est d'une manière absolue et complète, tout au moins en justifiant notre optimisme par la prédominance des symptômes favorables.

Neuf fois sur dix, le profane aborde ce sujet avec l'idée qu'il s'est faite de la musique américaine et, ne la trouvant pas conforme à cette idée, il est souvent désappointé. Les Américains eux-mêmes ont une notion plus ou moins vague de ce que devrait être la musique américaine, mais ils savent rarement ce qu'elle est en réalité. Si toutefois on veut bien se défaire à ce propos de tout parti pris et chercher à comprendre les influences qui se trouvent à la base de notre culture, on pourra se convaincre et affirmer que les compositeurs américains composent vraiment de la musique américaine.

L'art peut être comparé aux villes. On trouve à New-York, à Londres, à Paris ou à Rome des rues, des maisons, des boutiques, des édifices publics, des parcs, des amusements, de la circulation, du bruit, etc. Mais les détails et les caractéristiques de chaque ville diffèrent de ceux des autres villes et portent l'empreinte de son individualité. Nous reconnaissons de même à première vue, dans la musique de tous les pays, les caractères principaux de notre époque ; mais si nous

y regardons de plus près, nous voyons que l'art de chaque nation accuse des traits individuels qui sont essentiellement nationaux.

La plupart des gens considèrent la musique populaire comme la manifestation de l'esprit national. Pour tous ceux, et ils sont nombreux, qui ont accepté cette demi-vérité que nous n'avons pas de musique populaire, nous ne pourrions donc pas avoir d'école nationale. Mais nous avons au contraire notre musique populaire, dont la plus grande partie n'a pas encore été mise au jour. D'autre part — et ce point est important — la musique populaire n'est pas la seule manifestation du génie national. Il faut compter aussi avec cette forme plus subtile de nationalisme qui s'exprime par mille traits particuliers de la vie des peuples et par leur psychologie propre, par leurs différentes manières de vivre, de traiter les affaires, de se récréer, par leurs usages sociaux, leur morale, leur esthétique. Or, ce sont ces caractéristiques qui, se reflétant dans les manifestations artistiques des peuples, différencient un Browning d'un Walt Whitman, un Richard Strauss d'un Debussy, une Sarah Bernhardt d'une Eleonora Duse, un George Bernard Shaw d'un Eugene O'Neill, le Woolworth Building de Regent Street.

Nous devons tout d'abord nous rappeler que notre civilisation et notre culture américaines sont le produit d'éléments multiples et divers, le résultat du mélange intime des traditions, des aspirations, des mœurs et des coutumes de presque tous les pays du monde. Nous avons cependant, en dépit des influences étrangères, créé notre propre marque de fabrique, notre « made in America », facilement reconnaissable dans le monde entier. Le même phénomène s'est produit pour la musique : nous avons été bercés par les chants populaires de nos parents et de nos grands-parents, nous avons eu chez nous les leçons de maîtres étrangers, nous sommes allés en Europe suivre les cours des maîtres européens et nous avons imité timidement leurs méthodes et leur génie particulier. Mais tout cela est passager. Nous sommes en réalité une nation de pionniers, et c'est notre intrépidité, notre audace, notre énergie, c'est-à-dire l'étincelle vitale contenue dans l'essence même de l'américanisme, qui doit être incorporée dans notre musique.

A l'heure actuelle, nos compositeurs peuvent, en fréquentant les Ecoles de Musique américaines, acquérir sans grande difficulté les notions techniques qui leur sont nécessaires. Ils ne sont plus arrêtés par l'impossibilité de faire des études complètes sans aller à l'étranger. Ils ne sont plus paralysés, techniquement parlant, et ils peuvent s'ex-

primer comme ils le désirent. Les extrêmes se touchent dans l'affirmation de la couleur locale. Le compositeur peut, ne se préoccupant nullement de son ignorance des règles de la technique, composer une musique de style populaire, — et c'est le cas de Stephen Foster, — ou bien il peut, comme un Louis Gruenberg, donner libre cours à son inspiration, grâce à sa connaissance parfaite de la technique.

Quelles sont donc en somme les ressources dont disposent à l'heure actuelle les compositeurs américains ?

Ils peuvent s'inspirer de notre musique populaire, de la musique indienne qui, si elle n'est pas nationale, est du moins indigène, des nègres, auxquels on doit les Chants mystiques (Spirituals) et, indirectement, la musique de Jazz ; ils peuvent encore s'abandonner à l'influence de la musique européenne représentée par Stravinsky, Schönberg, Milhaud, Honegger, Bartok, Hindemith, etc. Nous avons des compositeurs américains, dont la plupart ont reçu à l'étranger une partie plus ou moins importante de leur éducation musicale ; nous avons des compositeurs qui, bien que nés en Europe, ont pour ainsi dire vécu toute leur vie en Amérique, et nous avons des Européens qui, venus chez nous quand leur talent était déjà parvenu à sa maturité, ont transplanté dans le terrain musical américain les traditions, les méthodes et l'idéal de l'ancien monde. D'autre part, même les compositeurs qui sont américains de naissance ont en eux des dispositions souvent complexes, qu'ils tiennent de leurs ancêtres européens. Nous avons nos radicaux et nos réactionnaires, nos innovateurs et nos imitateurs. Parmi nos compositeurs, certains sont consciemment américains, d'autres le sont inconsciemment, mais nous créons peu à peu un art qui peut avec fierté se dire « Made in America ».

Outre les chants populaires que les immigrants des races anglo-saxonne, teutonique, latine, scandinave et slave ont enseignés à leurs enfants, nous avons dans les montagnes du Kentucky et du Tennessee et aussi dans l'état de Vermont des mélodies populaires anglaises. Feu Cecil Sharpe, qui a laissé plusieurs recueils de musique populaire anglaise, avait visité l'Amérique pour étudier les mélodies en question, et il y avait trouvé mainte chanson anglaise telle qu'elle était il y a trois siècles, de même que les érudits français ont retrouvé au Canada la langue française du 17^e siècle. Nous avons les chansons de bûcherons du Maine, les chansons des Cowboys de la plaine, les chansons des chercheurs d'or de 1849, les chansons espagnoles de la Californie du Sud, les

chansons créoles françaises de la Louisiane, sans parler de la musique des Peaux-Rouges et des Nègres ou des chansons du genre « Read 'em and weep », qui sont de véritables chansons populaires, bien que nous ayons assisté à leur création. Qui pourrait refuser de considérer comme des chansons populaires *After the Ball*, *Two Little Girls in Blue*, *Little Annie Rooney*, ou *The Sidewalks of New-York* ? On trouve là des matériaux tout aussi caractéristiques que ceux des autres pays, et tout aussi susceptibles de servir de base à une école musicale.

Il y a quelques années, un groupe de musiciens distingués, parmi lesquels Arthur Farwell, Henry F. Guilbert, Harvey Worthington Loomis, Arthur Nevin, Natalie Curtis Burlin et Frances Densmore, consacra beaucoup de temps et de soins à l'étude de la musique des Indiens. Or, les disques et les livres publiés par le *Smithsonian Institute* ont une valeur inestimable pour tous ceux qui s'occupent de la musique primitive. La musique indienne ouvre à l'archéologue des horizons qui n'ont plus leurs pareils en Europe. En outre, elle a été une source d'inspiration pour Edward MacDowell dans sa *Suite Indienne* pour orchestre ; pour Charles Wakefield Cadman, dont l'opéra *Shanewis*, composé sur des thèmes indiens, a été donné au Métropolitain en 1918, et dont la chanson *The Land of the Sky-blue Water* est devenue populaire aux Etats-Unis ; pour Thurlow Lieurance qui, de même que Cadman, a eu un grand succès populaire avec *By the Waters of Minnetonka*, chanson composée sur une mélodie indienne authentique ; pour Arthur Nevin, dont l'opéra indien *Poia* a été exécuté en Allemagne ; pour Charles Griffes et Frederick Jacobi, qui ont composé des quatuors pour instruments à cordes sur des thèmes indiens. M. Jacobi a aussi composé une symphonie pour orchestre sur des thèmes qu'il a entendus au Nouveau-Mexique.

Mais les Peaux-Rouges ne sont pas à la mode pour le moment, ayant dû céder à leurs frères noirs la palme de la popularité.

On a énormément écrit au sujet de l'influence exercée sur notre art musical par la musique nègre ; mais avant d'aborder ici cette matière, il nous faut indiquer les éléments étrangers qui ont accompli et accomplissent encore leur œuvre au milieu de nous. On peut dire d'une manière générale que depuis 1685, date de naissance de Bach et de Haendel, jusqu'en 1914, le monde civilisé a été sous la domination de la musique allemande. Nos premiers orchestres étaient composés d'Allemands, nos chefs d'orchestre, nos maîtres et nos exécutants

étaient allemands et nos compositeurs allaient étudier leur art en Allemagne. Non seulement les Etats-Unis, mais aussi l'Angleterre, la France et même la Russie produisaient de la musique créée sous l'influence des traditions et des modèles allemands. Franz Liszt prêcha en faveur du nationalisme et recommanda à ses nombreux disciples et imitateurs l'étude de la musique populaire de leurs pays respectifs. Rimsky-Korsakoff et Moussorgsky, du groupe des « Cinq Russes », appartenaient à une école nationaliste qui a exercé une immense influence sur l'art musical actuel. Grieg en Norvège, Dvorak en Bohême, Albeniz en Espagne, peuvent être cités parmi les maîtres modernes qui ont puisé matériaux et inspiration dans le fonds national.

Nous avons eu nos pionniers, dont l'intention était, non de créer une école américaine, mais de composer de la bonne musique d'après ce qu'ils avaient appris des classiques et des romantiques. Edward MacDowell était un véritable romantique américain. Les deux « doyens des compositeurs américains », Georges W. Chadwick et Arthur Foote, nous ont donné de beaux exemples de ce qu'on peut appeler le romantisme américain. M. Foote constitue du reste parmi nos compositeurs une rare exception, en ce qu'il n'a pas fait d'études à l'étranger. Henry Holden Huss, Rubin Goldmark, Mme H. H. A. Beach, Henry Hadley, Horatio Parker, Frederick Converse, David Stanley Smith, Daniel Gregory Mason, Edward Burlingame Hill (qui est aussi un impressionniste), Edgar Stillman Kelley et Ernest Schelling peuvent être cités parmi les nombreux compositeurs qui ont soutenu le prestige de la musique américaine sous forme classique ou romantique.

Au début du 20^e siècle, d'autres influences se manifestèrent parallèlement au romantisme allemand (dont le représentant contemporain est Richard Strauss). Debussy contribua pour beaucoup à la formation d'une mentalité différente et non teutonique. A la même époque Scriabine et surtout Stravinsky, s'exprimaient d'une manière toute nouvelle. Schönberg bouleversait les anciennes règles de l'harmonie et réunissait autour de lui à Vienne un groupe de disciples.

Puis ce fut la guerre ! Deux conséquences en dérivèrent au point de vue de la musique. En secouant le joug de la suprématie musicale de l'Allemagne, le monde apprit à mieux connaître la musique des autres pays et chaque nation fut amenée à mettre en œuvre ses propres ressources. Notre musique contemporaine reflète ce double phénomène. Nos compositeurs actuels comprennent et emploient tous les artifices

modernes européens en fait de technique, de tonalité, d'harmonie, de contrepoint, de mélodie, d'instrumentation, de rythme et de forme ; mais ils ajoutent indiscutablement à tout cela un cachet particulier qui est la marque du génie national. Louis Gruenberg, Aaron Copland, Emerson Whithorne, John Alden Carpenter, Harold Morris présentent tous dans leurs œuvres ce mélange d'inspiration américaine et de moyens de réalisation empruntés à l'étranger. Les œuvres de Howard Hanson, John Powell, Leo Sowerby, Roy Harris, Carl Ruggles, Charles Ives, Arthur Shepherd, si différentes les unes des autres au point de vue de l'inspiration personnelle, portent toutes l'empreinte du génie américain. Il n'est pas moins difficile de définir l'esprit américain lorsqu'il s'agit de musique que lorsqu'il s'agit de toute autre manifestation de la vie américaine ; une chose est certaine : c'est que nous le reconnaissons tous.

On s'imagine en Europe que, pour être typiquement américaine, la musique doit faire penser au jazz ou aux Indiens ; mais les Américains eux-mêmes sont bien placés pour reconnaître beaucoup de traits caractéristiques dont l'Européen ne peut pas même soupçonner l'existence. Il a peut-être raison quand il proclame que le jazz est la seule contribution vraiment originale que l'Amérique ait apportée à la musique, et il est capable aussi de comprendre ce que veut dire introduire une inspiration originale et primitive dans un monde si compliqué et artificiel ! Le mot « Jazz » sert simplement à indiquer le nouveau genre de rythme qui a envahi la musique après la guerre. La chose existait naturellement déjà auparavant, mais elle s'est trouvée répondre au besoin qui portait à ce moment-là les peuples vers la danse, vers une expression rythmique plus violente ; il faut voir là un contrecoup psychologiquement inévitable des bouleversements produits par la guerre.

Les rythmes insidieux du Jazz se sont introduits dans la musique du monde entier. Ils ont été employés abondamment par Stravinsky, par Milhaud, Honegger, Ravel, Goossens, Casella, Hindemith, Krenek et par beaucoup d'autres compositeurs moins éminents. Pourquoi nos compositeurs américains ne devraient-ils pas après cela considérer sérieusement le jazz avec ses diverses modifications comme un principe original sur lequel peut se greffer une nouvelle forme de musique ? Nous ne devons cependant pas oublier que le jazz n'est pas en lui-même une fin, mais seulement un moyen, et que nous devons de la reconnaissance à Jerome Kern, à William Handy, à Zez Confrey, à

George Gershwin, etc., de nous avoir ouvert de nouveaux horizons.

Les compositeurs nés à l'étranger et vivant en Amérique représentent un aspect très important et plein de conséquences de l'influence étrangère. Beaucoup d'entre eux sont naturalisés Américains, mais leurs traditions, leur éducation artistique, la forme de leur inspiration reflètent habituellement leur pays d'origine. Citons au hasard de la mémoire : Charles Martin Loeffler (Français), Ernest Bloch (Suisse), Carlos Salzedo (Français), Percy Grainger (Australien), Werner Josten (Allemand), Edgar Varèse (Français, maintenant de retour à Paris), Joseph Achron (Russe), Lazare Saminsky (Russe), Dane Rudhyar (Français), Carlos Chavez (Mexicain). Leo Ornstein est venu aux Etats-Unis à l'âge de neuf ans, mais bien qu'il ait fait toutes ses études musicales dans ce pays, sa musique reflète la Russie, son pays natal. Louis Gruenberg n'avait pas encore deux ans lorsqu'il fut amené à New-York, où il a été élevé et où il a reçu sa première éducation musicale : son origine étrangère n'est donc qu'un épisode sans importance.

L'impressionnisme, une des manifestations les plus caractéristiques des débuts du 20^e siècle, a eu en Amérique des apôtres tels que Loeffler, Carpenter et Griffes. Loeffler, Alsacien français, a composé toutes ses œuvres au Massachusetts, où il s'était rendu il y a trente ans pour y faire partie de l'Orchestre Symphonique de Boston. Il n'est pas *devenu* impressionniste : il l'était par tempérament. Il est en quelque sorte le trait d'union entre l'impressionnisme français et l'impressionnisme américain. C'est dans l'art et dans la littérature de la France qu'il faut rechercher les causes auxquelles est dû l'impressionnisme de Loeffler, les mêmes qui ont fait de Debussy le premier impressionniste.

John Alden Carpenter, originaire de Chicago, est le premier en date de nos impressionnistes américains. Ses premières compositions témoignent clairement de l'influence des impressionnistes français. Sa culture musicale est profonde, il a beaucoup de sentiment et sa technique est très sûre. Le fait qu'il choisit pour ses romances des paroles de Verlaine, Yeats, Lanier, Tagore, Sassoon et Wilde est une nouvelle preuve de ses tendances impressionnistes. Il faut cependant un des premiers à représenter sous la forme musicale l'esprit américain ; nous rappellerons à ce propos ses « *Adventures in a Perambulator* » pour orchestre et son « *Concertino* », qu'il appelle lui-même « une conversation joyeuse entre le piano et l'orchestre... faite surtout de rythmes américains, orientaux et autres ». C'est là une des premières

tentatives qu'ait faites un musicien sérieux d'appliquer les rythmes du jazz à la musique sérieuse. Les Ballets du même auteur, *Krazy Kat* et *Skyscrapers*, celui-ci exécuté au « Metropolitan », sont de véritables peintures de la vie américaine, avec son humour, ses rudesses, son indépendance, tout cela exprimé dans un langage plein de fraîcheur et de pittoresque, véritable pendant américain de l'expressionnisme ou réalisme qui a succédé à l'impressionnisme européen.

Charles Tomlinson Griffes, mort il y a dix ans à l'âge de 35 ans, a laissé des traces indélébiles dans l'histoire de la musique américaine. Son œuvre, du plus pur impressionnisme, reflète une culture internationale, une aspiration constante vers la beauté mystique et créatrice, une grande sensibilité, une technique habile. Il est très regrettable pour l'art musical américain qu'il ait disparu si prématurément, car ses compositions, parfaites en elles-mêmes, laissaient entrevoir un avenir qui aurait illustré notre école. C'est un des compositeurs les mieux doués dont l'Amérique puisse s'enorgueillir.

Ernest Bloch a exercé chez nous une grande influence, non seulement par ses compositions, mais, plus directement encore, par le fait que plusieurs des compositeurs actuels sont ses élèves. On pourrait l'appeler le « Prophète musical des Hébreux », car quelques unes de ses œuvres parmi les plus belles et les plus appréciées sont animées de l'esprit et des traditions de l'Ancien Testament. Un expressionnisme passionnément romantique s'exhale de sa musique de chambre, tandis que sa technique le place parmi les compositeurs les plus remarquables du monde entier. Frederick Jacobi a été un de ses premiers admirateurs et disciples, quoiqu'il ait fait sous d'autres directions une grande partie de ses études. Jacobi a consacré dernièrement beaucoup de ses soins à la musique des Indiens du Nouveau-Mexique, qu'il est allé étudier à sa source même. Il a composé de la musique pour orchestre, de la musique de chambre et de la musique chorale ; sa technique ainsi que son inspiration sont modernes. Roger Sessions a tiré grand profit de l'enseignement de Bloch. On le considère comme un des artistes les plus sérieux et des plus remarquables de la jeune génération et il a composé une symphonie qui, de l'avis de tous, dénote un grand et véritable talent. Citons encore, parmi les disciples de Bloch, Bernard Rogers, Douglas Moore, Ethel Leginska et Rosalie Housman.

Louis Gruenberg, une des personnalités les plus saillantes du monde musical américain d'aujourd'hui, jouit d'une réputation inter-

nationale. Ses compositions ont été en vérité plus souvent exécutées à l'étranger qu'en Amérique et la plupart d'entre elles ont été publiées par une des plus grandes maisons d'édition de l'Europe. Pendant la première période de sa production artistique — et tout compositeur est en droit d'en avoir au moins trois, — il s'est montré franchement romantique et digne élève de Busoni. Mais bientôt son romantisme, se revêtant des riches couleurs et accusant les tendances de l'Orient, se rapprocha de l'impressionnisme. A son retour à New-York, après une absence de plusieurs années, il s'intéressa au problème qui consistait à donner de l'Amérique actuelle, de l' « Ere du Jazz », une représentation musicale exacte. Bien que ses œuvres aient mis longtemps à atteindre le public américain, il fut un des premiers à appliquer « le style du jazz » à la musique sérieuse. Son but différait nécessairement de celui que poursuivent les « Fabricants de chansons », car son éducation et sa science musicales très approfondies lui permettaient de combiner le principe rythmique du jazz avec la technique la plus raffinée du 20^e siècle. Pendant cette période, qui embrasse environ huit années, il a mis en musique le « Daniel » de Vachel Lindsay (*Daniel Jazz*) et « *The Creation* » de James Weldon Johnson, s'inspirant plutôt pour cette dernière composition de l'idée du Chant mystique (Spiritual) que de celle du Jazz ; citons encore *Jazzberries* et *Jazz Epigrams* pour piano, des morceaux pour violon, *Vagabondia* et *Jazz Suite* pour orchestre, une opérette de jazz, et de la musique de chambre. Gruenberg a composé dernièrement un opéra sur un livret de John Erskine. Cette œuvre marque probablement le début d'une nouvelle période, mais l'influence du jazz s'y manifeste encore par l'humour, par la technique simple et efficace et par le rythme entraînant.

Aaron Copland, un des mieux doués parmi nos jeunes compositeurs américains, a aussi subi l'influence du jazz et des méthodes européennes les plus raffinées. De ce mélange ont résulté des compositions telles que son *Concerto* pour piano et orchestre, *Music for the Theatre* pour orchestre et sa *Symphonie*, qui porte l'empreinte d'un idéal élevé, d'une science musicale profonde, d'un talent très original.

Dans ses morceaux pour piano : *New-York Days and Nights*, Emerson Whithorne a tenté de représenter, avec un impressionnisme habile d'où l'esprit du jazz n'est pas exclu, les différents aspects de la grande ville. Son *Saturday's Child*, composé sur des poèmes du nègre Countee Cullen, compte parmi les plus parfaites et les plus belles de

ses œuvres et montre de nouveau l'influence exercée par les nègres sur les compositeurs américains. Le Quintette pour piano et instruments à cordes de Whithorne est une œuvre de toute beauté, qui se classe parmi la musique de chambre la plus pure et la plus élevée.

John Powell et Harold Morris sont originaires des Etats du Sud et peuvent être cités comme exemples de compositeurs inconsciemment influencés par l'art nègre. Powell est Virginien et Morris est né au Texas. Tous deux font du Chant mystique nègre (Spiritual) une véritable chanson populaire. La *Rhapsodie Nègre* pour piano et orchestre de Powell est importante comme composition et comme expression exacte de l'esprit américain. Elle a été écrite avant l'avènement de l'« Ere du Jazz » ; c'est donc une œuvre d'avant-garde. Morris n'a jamais publié une composition de quelque importance qui ne révélât inconsciemment les impressions de ses premières années. Ses œuvres comprennent une sonate pour violon, des sonates pour piano, un trio, un quatuor et un quintette, un concerto pour piano et une symphonie. Il y emploie instinctivement la longue phrase mélodique du « Spiritual » et le mouvement syncopé naturel et facile de la musique nègre.

Il est juste de mentionner les compositeurs de couleur qui, par leurs adaptations authentiques des « Spirituals » nègres, ont fixé pour l'avenir ce genre de musique. Citons parmi eux H. C. Burleigh, le célèbre baryton de St-George ; Nathaniel Dett, l'auteur de la *Juba Dance* et chef du « Hampton Choir », Hall Johnson, dont les chanteurs se sont produits dans *The Green Pastures*, en y exécutant ses adaptations des « Spirituals », et Rosamund Johnson.

La « *Rhapsody in Blue* » de George Gershwin et « *New Year's Eve in New-York* » de Werner Janssen appartiennent à un genre plus populaire. Ces auteurs représentent en quelque sorte la lettre de l'art dont les autres représentent l'esprit.

Roy Harris — un diamant encore à l'état brut — n'a pas été séduit par les charmes de la syncope, mais cela ne l'empêche pas d'être nationaliste. Né dans l'ouest, habitué au grand air et regrettant ses prairies et ses montagnes toutes les fois qu'il est obligé de séjourner un peu trop longtemps dans une ville, il s'est senti attiré irrésistiblement par la musique longtemps avant de pouvoir en acquérir la technique. Il y a dans sa musique une force d'inspiration, un parfum primitif, un goût de terroir qui continueront sans doute à lui conférer un caractère net-

tement américain, en dépit de l'influence des méthodes trop subtiles et trop artificielles généralement adoptées dans le monde musical.

Il nous reste encore à parler des expérimentateurs. Les compositeurs auxquels s'applique cette dénomination ne forment pas un groupe à part, étant donné qu'il n'y a entre eux aucun rapport précis. Beaucoup de ceux dont nous avons analysé ici les œuvres sont aussi des expérimentateurs, mais sans qu'il y ait de leur part dans ce sens une intention bien déterminée, tandis que ceux auxquels nous faisons maintenant allusion se sont livrés de propos délibéré à des expériences voulues et pour eux d'une importance capitale ou ont atteint des résultats qui permettent de les classer dans cette catégorie. Edgar Varèse a fait des essais sur la percussion et a cherché à réaliser de nouveaux effets d'orchestration, mais ses œuvres produisent encore sur les auditeurs une impression désagréable. Carlos Salzedo a fait dans le domaine de la harpe un assez grand nombre d'incursions intéressantes, qui pourraient bien avoir pour résultat d'augmenter considérablement les possibilités techniques de cet instrument. Carl Ruggles a recherché avec une audacieuse sincérité dans les accords et les instruments des sonorités nouvelles. Henry Cowell, « l'homme qui joue avec ses coudes », a étudié la question des « groupes de tons » et a découvert dans le piano et dans d'autres instruments de nouvelles propriétés dynamiques. George Antheil a eu besoin de « lancer une bombe musicale pour se rendre compte de l'effet qu'elle pouvait produire », mais il abandonne peu à peu ces folies de jeunesse et fait preuve d'un réel talent. Son opéra *Transatlantique* a été récemment exécuté en Allemagne, et l'auteur déclare que cette œuvre est trop moderne pour trouver grâce en Amérique. Carlos Chavez est un insurgé de la musique qui nous apporte du Mexique un style hardi et moderne.

Nous avons encore d'autres compositeurs de talent dont l'œuvre, quoique ne pouvant être rangé dans ces catégories spéciales, présente une qualité et une variété de style qui ouvrent à la musique américaine de vastes horizons. Ruth Crawford, la première femme compositeur à laquelle ait été décernée la Bourse Guggenheim, est jeune et intrépide ; ses compositions témoignent d'une conviction et une science qui lui réservent une place à part dans l'art musical. Deems Taylor qui, avec quelques autres compositeurs américains, s'est spécialisé dans l'opéra, a déjà à son actif, comme premier succès, l'exécution au *Metropolitan* de « *The King's Henchman* », qui sera bientôt suivi d'un

autre opéra : *Peter Ibbetson*. Charles Haubiel, Lauréat du Prix du Centenaire de Schubert pour l'Amérique, est un véritable classique pour l'inspiration et pour la forme. Parmi les auteurs qui possèdent talent et science musicale, et dont les œuvres ont figuré dans les programmes des diverses sociétés musicales modernes, citons : Dane Rudhyar, un mystique, dont la première manière révélait l'influence de Scriabine ; Adolph Weiss de Baltimore, élève de Schoenberg ; Virgil Thompson, qui compose des poèmes musicaux sur les vers de Gertrude Stein ; Mark Blitzstein, qui manie le jazz avec habileté et montre du talent pour le théâtre ; Richard Hammond, Alexander Steinert, Theodore Chanler, Avery Claflin, Randall Thompson, W. Quincy Porter, Colin MacPhee, G. Herbert Elwell, et Quinto Maganini. Un certain nombre de ces jeunes artistes sont des élèves de Nadia Boulanger.

Notre désir de rendre justice à toutes les tendances et à tous les artistes nous laisse exposés à deux dangers : celui de devenir encyclopédique d'une part et celui de commettre un péché d'omission d'autre part. Nous nous excusons dès maintenant de l'une ou l'autre faute. En résumé, il existe vraiment une musique américaine, qui soutient fort bien la comparaison avec les œuvres des jeunes compositeurs se rattachant aux centres musicaux européens. Nous ne possédons pas une école unique fondée sur des principes et poursuivant des buts communs : nous assistons au contraire dans notre pays au développement de beaucoup de tendances. Nous connaissons et nous employons les moyens techniques européens, tels que la polytonalité, l'atonalité, le contrepoint dissonant ; nous avons été attirés, nous aussi, par la mode nouvelle qui préconise les incursions dans le passé et nous avons entendu les bruits qui nous viennent de l'Europe, nous apportant l'écho d'un grand désir de simplification. (Ceci n'implique cependant pas un retour aux harmonies auxquelles les oreilles profanes sont accoutumées. Ce serait trop facile ! Non, le public doit apprendre à écouter avec un sens musical nouveau et un esprit ouvert au progrès). A l'exemple de l'Europe, nous recherchons parmi nos primitifs et dans notre ancienne musique populaire des matériaux suggestifs qui nous aideront à manifester notre génie national.

Nous ne manquons pas de talent ; nous en avons même en abondance ; mais il faut que nous le cultivions soigneusement, et non seulement avec une condescendance fondée sur une demi-conviction, mais avec un intérêt affectueux et un orgueil encourageant pareils à ceux

que nous inspirent la New-York Philharmonic-Symphony, l'Orchestre de Philadelphie, la Boston Symphony, les concerts de la Beethoven Association, les représentations de Ravinia Park, ou Rosa Ponselle.

Souhaitons de pouvoir compter parmi nos compositeurs un novateur intrépide comme Walt Whitman, un Edgar Allen Poe, ou même un James Joyce ou un Eugene O'Neill. Nous possédons désormais un fonds de talent et de science, source de vie et d'inspiration pour une nouvelle race de prophètes de la musique dont nous saluons déjà l'avènement !

MARION BAUER.

