

Aaron Copland en Europa

Cursusnaam: Scriptie cursus/BA Eindwerkstuk MUZ

Cursuscode: 20100224

Docent: Dr. R. Helmers

Begeleider: Dr. P. van Emmerik

Aantal woorden: 14.264

Naam: Everarda Slabbekoorn

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Muziekwetenschap

Inhoudsopgave

Inleiding.....	2
Aaron Copland.....	2
Onderzoeksvraag en deelonderwerpen	4
Hoofdstuk 1. De rol van Europa in Coplands jeugd en opleiding.....	6
Coplands achtergrond.....	6
‘The European experience’: Coplands opleiding	8
De blijvende invloed van Europa	10
Hoofdstuk 2. De zoektocht naar een nationale Amerikaanse muziek.....	13
Nationalisme en muziek.....	14
Amerikaanse kunstmuziek in de negentiende eeuw	15
Een kwestie van smaak: ‘Americana’ en Dvořák	16
‘Myth and symbol’: Amerikaans nationalisme vanaf de jaren twintig	20
Hoofdstuk 3. Europa in Coplands publicaties.....	23
Achtergronden bij <i>Our New Music</i>	23
Europa in <i>Our New Music</i>	25
<i>Music and Imagination</i>	28
Van voorbeeld tot vastgeroest continent	31
Hoofdstuk 4. Europa in Coplands muziek.....	33
‘The most raucous modernistic fury’: Copland en jazz	35
Het (Wilde) Westen.....	38
<i>Fanfare for the Common Man</i> : Communisme of patriottisme?	40
Kritiek op Copland	42
Conclusie.....	45
Geraadpleegde literatuur	48
Bijlage muziekvoorbeelden.....	50

Inleiding¹

Aaron Copland

Aaron Copland (1900-1990), één van de bekendste componisten uit de Verenigde Staten, was naar eigen zeggen al vanaf jonge leeftijd ‘very concerned with ... writing a serious music ... that anyone must recognise as coming from America, that must be written by an American composer. That was a prime preoccupation of mine.’² Zijn streven naar een authentieke Amerikaanse muziek beperkte zich niet enkel tot zijn gecomponeerde werken, maar wordt ook duidelijk in zijn publicaties over muziek, bijvoorbeeld zoals in zijn boek *Our New Music* (1941), in de verzameling lezingen *Music and Imagination* (1952) en in diverse artikelen, gebundeld in *Copland on Music* (1960). Schrijven over muziek en componeren gingen gelijk op in Coplands ontwikkeling. Direct na het voltooien van zijn opleiding in Parijs, toen Copland terugkeerde naar New York, deed hij zijn beklag tegen Minna Daniel, de redacteur van *The League of Composer’s Review*: ‘Why do you have all these Europeans write everything? There are plenty of Americans, and young ones too, who can do just as well.’³

In talloze interviews, artikelen en lezingen vertaalde Copland het belang van zijn persoonlijke ontwikkeling als componist naar een nationaal belang: als *self-made man* zou hij de Amerikaanse kunstmuziek op eenzelfde hoogte hebben gebracht als Europese kunstmuziek. Richard Taruskin wijst in zijn bijdrage aan de *Grove* over ‘20th-century Americanism’ op de ironie hiervan:

It is all the more noteworthy then, if ironic, that the first composer to achieve a style that plausibly represented a generic ‘America’ to classical music audiences

¹Deze scriptie is deels gebaseerd op een paper die ik eerder schreef voor het vak ‘Onderzoeksseminar II: Othering Europe’ bij de BA geschiedenis.

² Peter Dickinson, (ed.), *Copland Connotations*, 198, transcriptie van een interview met Aaron Copland op 20 oktober 1976.

³ Copland en Perlis, *Copland 1900 through 1942*, 112.

both at home and abroad should have been Aaron Copland ... a left-leaning homosexual Jew thus triply marginalized from the majority culture of the land.⁴

Ironisch of niet, Copland is er blijkbaar niet alleen volgens Taruskin, maar ook volgens talloze andere auteurs en luisteraars in geslaagd een authentieke Amerikaanse muziek te creëren en zo als het ware de rol van ‘Founding Father’ van de Amerikaanse kunstmuziek op zich te nemen. Over een nationale stijl in Amerikaanse kunstmuziek is al veel geschreven, ook met betrekking tot Coplands rol daarin. Maar wat was de betekenis van Europa voor Copland? Speelde Europa een rol in Coplands streven naar het creëren van een authentiek Amerikaanse muziek en zo ja, op welke manier? Copland wortels lagen in Europa. Zijn ouders, Joden uit Litouwen, emigreerden naar de Verenigde Staten waar Aaron op 14 november 1900 in de New Yorkse wijk Brooklyn werd geboren. Een belangrijk deel van zijn muzikale opleiding volgde hij ook in Europa, bij Nadia Boulanger in Parijs. Volgens Copland was dit de meest voor de hand liggende optie:

It was a foregone conclusion twenty years ago that anyone who had serious pretensions as a composer would have to go abroad to finish his studies. Before the war [de Eerste Wereldoorlog, E.S.] it was taken for granted that “abroad” for composers meant Germany. But I belonged to the postwar generation, and so for me “abroad” inevitably meant Paris.⁵

Tijdens zijn studie reisde Copland door heel Europa om concerten, nieuwe muziekfestivals en componisten te bezoeken en om originele partituren van ‘grote meesters’ te bekijken. Eén van zijn eerste opstellen had de treffende titel ‘What Europe means to the aspiring composer’. Copland was dus zeker beïnvloed door de Europese traditie van klassieke muziek en kunst en hij stond daar niet onsympathiek tegenover. Toch omschreef hij zijn eigen vroege werk als ‘too European’ en streefde hij vanaf de jaren twintig naar het scheppen van een nationale Amerikaanse

⁴ Taruskin, ‘Nationalism’. In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846> (geraadpleegd 9 mei 2012).

⁵ Copland, *Our New Music*, 217.

kunstmuziek. Europa was voor Copland het continent van de traditie, een visie die hij onder andere uitte in de vroege jaren vijftig toen hij de Charles Eliot Norton Lectures verzorgde aan Harvard University. Amerika en de Amerikaanse kunstmuziek van de twintigste eeuw dienden zich te ontworstelen aan de greep van het Europese kolonialisme dat volgens Copland hardnekkiger aanwezig bleef in de kunsten dan in de rest van de samenleving. Kortom, Europa en vooral de Europese muzikale traditie speelde op verschillende manieren een grote rol in Coplands leven en streven naar een authentiek Amerikaanse muziek. Copland was niet de enige Amerikaan die zich op Europa richtte en het zelfs als tegenpool gebruikte om zijn eigen Amerikaanse identiteit te bepalen. De manier waarop de Amerikanen door de jaren heen naar Europa hebben gekeken, en specifiek, de manier waarop Amerikaanse kunstenaars zich hebben gepositioneerd ten opzichte van hun Europese collega's wordt bijvoorbeeld beschreven door Cushing Strout in zijn *The American Image of the Old World*.

For much of their history Americans have defined themselves through a deeply felt sense of conflict with Europe. In the American imagination the New World has stood in symbolic antithesis to the Old. Whether they condemned Europe's vice or yearned for its virtues, Americans agreed that it was a polar opposite of the New World.⁶

Onderzoeksvraag en deelonderwerpen

Welke rol speelde Europa in Coplands leven en werk, met name in zijn streven naar het creëren van een authentiek Amerikaanse muziek? Dat is de hoofdvraag waarop ik mij in dit werkstuk richt. Ondanks de omvangrijke stroom aan publicaties die van en over Copland verschenen is, heeft geen enkele auteur tot nog toe deze vraag expliciet aan de orde gesteld. Howard Pollock, die met zijn zeer gedetailleerde biografie over Copland een behoorlijk volledig werk lijkt te hebben afgeleverd, wijdt slechts één hoofdstuk aan 'Copland and the Music of Europe'. Copland zelf maakt bijvoorbeeld

⁶ Strout, *The American Image of the Old World*, 1.

in zijn inleiding op de hedendaagse muziek, *Our New Music*, wel een duidelijk onderscheid tussen ‘contemporary European composers’ en ‘composers in America’. Ook in zijn autobiografie, die hij in samenwerking met Vivian Perlis schreef, komt de rol van Europa in Coplands leven terloops aan de orde, maar een overkoepelende analyse ontbreekt tot nog toe. In deze scriptie wil ik daartoe een aanzet geven. Met ‘Europa’ bedoel ik de invloed van het continent Europa in de breedste zin des woords, niet slechts het fysieke continent of personen afkomstig van dat continent maar ook het idee van Europa, het beeld dat over Europa bestond in Amerika en in het onder Amerikaanse componisten van kunstmuziek.

De hoofdvraag is onderverdeeld in vier deelonderwerpen die de hoofdvraag afbakenen binnen een bepaalde periode van Coplands carrière en die tevens nader ingaan op de verschillende gebieden waar Copland actief was. In het eerste hoofdstuk ga ik in op de rol die Europa speelde in Coplands jeugd en opleiding tot 1924, het jaar waarin hij terugkeerde naar Amerika. Dat is ook het moment dat Coplands eerste publicaties verschenen over (hedendaagse) muziek. Daarna schets ik kort de achtergrond bij Coplands bewering dat hij en zijn tijdgenoten de Amerikaanse kunstmuziek voor het eerst een eigen identiteit gegeven hebben, onafhankelijk van Europa. Wat was de stand van zaken op dit gebied vóór Copland op het toneel verscheen? Het derde deelonderwerp betreft de rol van Europa in Coplands publicaties, waarbij ik me beperk tot *Our New Music* en *Music and Imagination*. De luistergids *What to Listen for in Music* (1957) en de verzamelbundel met eerder werk, *Copland on Music* (1960) laat ik voor het bestek van deze scriptie buiten beschouwing. In het vierde hoofdstuk ga ik meer in detail in op Coplands composities. Wat maakt zijn muziek typisch Amerikaans en wat was de rol van Europese muziek hierin? In dit hoofdstuk behandel ik ook kort de kritiek die Copland kreeg in zijn streven naar een authentieke Amerikaanse stijl. Niet iedereen vond de tegenstelling tussen Amerika en Europa die Copland regelmatig schiep een zinnige tegenstelling.

Hoofdstuk 1. De rol van Europa in Coplands jeugd en opleiding

Coplands achtergrond

Het is een bewuste keuze voor Coplands ideeën over Europa juist naar zijn autobiografie te kijken. Copland zelf schreef dat voor hem de musicus en mens een onlosmakelijke eenheid vormen: ‘I have no answer to the question of whether knowledge of an artist’s life is necessary for the enjoyment and understanding of his art; it has always seemed to me impossible to separate the two.’⁷ Dat is niet de enige reden waarom zijn autobiografie een interessante bron is. Voor Copland dient het vertellen van zijn levensverhaal een hoger doel: ‘[m]y idea was not to present a personal memoir so much as to tell the story of American music as I experienced it in my lifetime.’⁸ Omdat Coplands leven en persoon volgens zijn eigen zeggen onlosmakelijk met ‘the story of American music’ verbonden is, wil ik hier eerst kort kijken naar zijn voorgeschiedenis, die in Europa begint, met Coplands grootouders.

Aaron Copland is vernoemd naar zijn grootvader van moeders kant, Aaron Mittenthal. Aaron Mittenthal was in 1875 met zijn broer Ephraim vanuit Rusland naar Amerika geëmigreerd. Uiteindelijk hadden beiden zich gevestigd in Texas waar ze een ‘wholesale & retail dry-goods store’ runden. Sarah Mittenthal, Coplands moeder, was Aaron Mitthenthals dochter en groeide op in Texas. Toen ze negentien was verhuisde ze met haar familie naar New York.⁹ De familie uit het zuiden kwam met enige regelmaat op bezoek bij Sarah, die inmiddels getrouwd was met Harris Copland. Op zeventienjarige leeftijd was Harris, wiens achternaam toen nog Kapland was, gevlucht uit Litouwen, deels voor het toenemende antisemitisme, deels op zoek naar geld en geluk in de Nieuwe Wereld.¹⁰ Hoewel Copland in zijn autobiografische schets ‘A composer from Brooklyn’ wil doen geloven dat hij in een ‘drab’ geboren is,

⁷ Copland en Perlis 1984, x.

⁸ Ibid., ix.

⁹ Ibid., 3.

¹⁰ Ibid., 5.

tussen onmuzikale mensen in een gettoachtige omgeving, schetste hij later samen met Perlis een heel ander beeld, van ‘luxurious living’.¹¹

De Coplands hadden in Brooklyn een goedlopende winkel. Daarboven was een woonhuis met een kamer voor de bediende, aparte slaapkamers voor de kinderen, een eetkamer en een salon én een piano waar Aarons moeder en zus regelmatig op speelde. Ook Aarons broer was muzikaal en speelde niet onverdienstelijk viool. Aaron zelf volgde pianolessen en zong bij een Glee Club in de buurt. Binnen de buurtgenoten genoten de Coplands als leden van de gegoede middenklasse enig aanzien. Hoewel Coplands vader geen muzikale achtergrond had, was hij wel degelijk trots op zijn zoon en moedigde hij hem aan in zijn studie. Toen de Coplands 52 jaar getrouwd waren schreef the *Brooklyn Daily Eagle* zelfs: ‘Climax of happiness in their wedded life is acclaim their son has won as a composer.’¹² Voor Copland was zijn Europese achtergrond reden te meer om te zoeken naar een specifiek Amerikaanse muziek want ‘[e]ven a child could sort them [zijn familie, E.S.] out, if only because of the way they spoke – with or without a foreign accent. (I mention this detail because it may have had something to do with my later stressing the need for a specifically American speech in our serious music.)’¹³

Muzikale invloed kwam ook mee in Aarons religieuze opvoeding. Hoewel de familie niet strikt orthodox-joods was, hielden ze zich wel aan de meeste rituelen en feesten zoals Chanoeka en Bar Mitzvah. Een zingende en componerende rabbi, dansbandjes op joodse bruiloften en muziek in de synagoge waren van blijvende indruk op Copland.¹⁴ Al met al nam Copland al jong het besluit dat hij professioneel musicus wilde worden, hoewel hij zich nog niet realiseerde wat hij dan precies wilde zijn, pianist of componist. Naast pianoles volgde hij ook theorielessen in harmonie en contrapunt bij Rubin Goldmark. Hoewel zijn docent niet erg gecharmeerd was van hedendaagse muziek en Aarons ontwikkelingen op dat gebied met enig wantrouwen bezag, moedigde hij hem toch aan. ‘The next thing you know we will be collaborating

¹¹ Copland, *Our New Music*, 212 en Copland en Perlis, 1984, 14.

¹² Ibid., 11.

¹³ Ibid., 16.

¹⁴ Ibid., 19.

on an epoch-making American opera. You are blessed with a rare gift.’¹⁵ Ondanks de nadruk op het spelen en beluisteren van Europese componisten, was Copland niet onbekend met hedendaagse Amerikaanse componisten als Leo Ornstein, John Alden Carpenter en Charles Griffes.¹⁶ Het werk van Charles Ives ontdekte hij pas op latere leeftijd.

‘The European experience’: Coplands opleiding

Amerika bleek te klein, Frankrijk lokte, want ‘any well-educated musician had to have the European experience.’¹⁷ Europa, en met name Parijs was de ‘place to be’ voor talloze kunstzinnige Amerikanen in de jaren tien en twintig van de vorige eeuw. Copland vormde geen uitzondering in zijn keuze naar Parijs te vertrekken en zo in Europa het echte werk te leren. Hoewel ook in de Verenigde Staten diverse muziekvakopleidingen bestonden zoals aan Yale (sinds het einde van de negentiende eeuw) en aan de Juilliard School of Music (sinds 1905), besloot Copland toch te vertrekken en zijn studie voort te zetten in Europa.

Als dank voor de Amerikaanse steun in de Eerste Wereldoorlog had de Franse regering een zomerschool voor Amerikaanse musici opgericht in Fontainebleau. Copland meldde zich als eerste student aan en kwam terecht bij een Franse harmonie- en compositiedocente, Nadia Boulanger. Zij was al redelijk ervaren met Amerikaanse studenten en ook na Copland zouden nog talloze bekende Amerikaanse componisten deel uitmaken van haar ‘Boulangerie’.¹⁸ Copland bleef zijn leven lang vol bewondering en lof voor zijn docente. Zij was duidelijk zijn leidsvrouw geweest in zijn zoektocht naar een eigen muziek. Ook na het afronden van zijn opleiding hield hij door middel van briefwisseling contact met haar en in 1950, vijftig jaar nadat hij was teruggekeerd uit Parijs schreef hij haar nog:

¹⁵ Ibid., 32

¹⁶ Ibid., 32, Dickinson, 4-5.

¹⁷ Copland en Perlis 1984, 35.

¹⁸ Dickinson, 3.

I shall count our meeting the most important of my musical life. ... Whatever I have accomplished is intimately associated in my mind with those early years, and with what you have since been as inspiration and example. All my gratitude and thanks go to you, dear Nadia.¹⁹

Roger Sessions schetste een minder rooskleurig beeld. '[Nadia Boulanger] had some strange ideas about the U.S. She thought it was a young, inexperienced country that did not know its way around and should have a guardian, and that France should be its guide. I soon discovered there were other countries in the world.'²⁰

Hoe langer Copland in Europa bleef, hoe duidelijker hij de verschillen zag met Amerika: 'It's curious that one can sometimes see America more clearly from across the ocean than when living right inside it. I became sentimental about Brooklyn while in Paris in a way that I could never have done while living there.'²¹ Echt ingeburgerd was hij niet dat eerste jaar, 'I was the typical American tourist, impressed at how foreign everything seemed.'²²

Op muzikaal gebied had Europa Copland veel te bieden. Niet alleen in Parijs, maar ook in Brugge, Brussel, Londen ('too much like New York, only without skyscrapers'), Berlijn en Wenen zocht en vond Copland hedendaagse muziek en ontmoette hij de componisten van die muziek in levenden lijve.²³ Het tweede festival van de International Society for Contemporary Music (ISCM) dat Copland bezocht in de zomer van 1923 was een openbaring vanwege de geringe hoeveelheid Amerikaanse hedendaagse muziek op de programma's. Voor Copland bleek het 'one of the checkpoints in time when the place of my own country's music on the international scene became clear to me. I knew then that I wanted to see American music represented with more important offerings than the modest Emerson Whithorne piece that alone was American.'²⁴

¹⁹ Pollack, *Aaron Copland*, 49.

²⁰ Copland en Perlis 1984, Perlis interviewt Roger Sessions 149-150.

²¹ Copland en Perlis 1984, 82.

²² *Ibid.*, 44

²³ *Ibid.*, 24, in een brief aan zijn ouders, 23 december 1921.

²⁴ Copland en Perlis, 90. Copland refereert zelf aan dit bezoek als aan het eerste festival, maar dat was al in 1922 gehouden, (volgens Oja, *Making Music Modern*, 290).

Kort daarna, toen Copland in Wenen diverse jazzbars bezocht, rijpte het plan om met behulp van jazzritmes zijn muziek meer Amerikaans te laten lijken. Door weg te gaan uit de Verenigde Staten en er van een afstand naar te kijken, kreeg Copland uiteindelijk door Amerikaanse jazz te beluisteren in een eeuwenoude Europese stad het idee om jazzinvloeden te gebruiken om een authentiek Amerikaanse muziek te maken. Europa vormde op deze manier niet enkel de leermeester, het continent van de grote componisten en van de vernieuwende avant-garde met componisten als Stravinsky en Schönberg, maar vooral een spiegel waarin Copland steeds duidelijker waarnam wat volgens hem ontbrak in Amerika. Boulanger steunde hem en andere Amerikaanse leerlingen in het streven naar een Amerikaanse muziek aldus één van hen, Virgil Thomson:

What endeared [Nadia Boulanger] most to Americans was her conviction that American music was about to ‘take off’, just as Russian music had done eighty years before. Here she differed with the other French musicians, who though friendly enough towards Americans (we were popular then), lacked faith in us as artists.²⁵

De blijvende invloed van Europa

Zelfs zestig jaar na dato was de Parijse periode doorslaggevend voor Copland.

Perhaps my three student years in France are so vivid in my memory because they had such enormous influence on my future career. Man has not yet devised a method for measuring influences on an artist – influences can be direct or indirect, positive or negative, sharp or subtle. All this notwithstanding, it was in France in the early twenties that I reached my majority, that my ideas came of age, and it was there I came to know those who were to be major and continuing influences in my life. I speak of Nadia Boulanger, my teacher, and Serge

²⁵ Butterworth, *The Music of Aaron Copland*, 19.

Koussevitzky, the great Russian conductor. I cannot imagine what my career would have been without them.²⁶

Voor Copland vormden de jaren in Parijs het begin van een decennium dat in het teken stond van vernieuwing en verandering, niet alleen tijdens zijn studiejaren, maar ook daarna, toen hij was teruggekeerd naar New York.

If there was anything wrong with being twenty in the twenties, it is being eighty in the eighties. ... In exploring the artistic climate of our times, it would be difficult to exaggerate the importance of the decade 1920 to 1929, ... I had what might be called a front seat. ... Tradition was nothing; innovation everything. ... Nothing really new, with the possible exception of electronic and computer music, has happened since.²⁷

Bovendien kreeg Copland erkenning in de vorm van publicaties. Durand, de Franse uitgever van Debussy, was de uitgeverij die als eerste werk van Copland uitgaf. Het was grootste uitgeverij in Parijs, dus van de wereld, aldus Copland: '[it] means more to me than any debut in Carnegie Hall ever could.'²⁸ Zijn goede vriend en huisgenoot Harold Clurman was iets bescheidener over de 'front seat'-positie zoals Copland die (zie citaat hierboven) beschreef: 'We were pretty well read and knew what was happening, but we didn't know anybody. We kept comparing French culture to what we didn't have at home, wondering why Americans were not as interested in the arts.'²⁹ Dat vergelijken leverde wel een uitgesproken ambitie op, 'when we returned from Europe in 1924 ... we wanted to be spokesmen of our generation in American arts.'³⁰

Vlak voor Copland in 1924 definitief terugkeerde naar de Verenigde Staten kreeg hij een grote kans om die 'spokesman' te zijn. Serge Koussevitzky, een gevierd Russisch dirigent die in Parijs menig modern werk in première had laten gaan, kreeg

²⁶ Copland en Perlis, (1984) 56.

²⁷ Copland en Perlis, (1984) 55.

²⁸ Christ en Wayne, *The Selected Correspondence of Aaron Copland*, brief aan zijn ouders, 27 september 1921, 20.

²⁹ Copland en Perlis (1984), 58.

³⁰ Interview met Harold Clurman in Copland en Perlis (1984), 60.

een aanbod van de Boston Symphony Orchestra. Boulanger was tevens een begaafd organiste en werd door Koussevitsky uitgenodigd mee te gaan naar Amerika. Copland moest voor die gelegenheid een orgelconcert schrijven dat meteen zowel door de New York Symphony als door de Boston Symphony zou worden uitgevoerd. Een ongekende kans, ‘very tempting, but very scary.’³¹ Bovendien had Copland nogal een hekel aan het orgel als instrument. Boulanger duldde echter geen tegenspraak: ‘You can do it.’ Koussevitsky bleek niet alleen van vitaal belang voor Coplands carrière, maar voor de ontwikkeling van Amerikaanse symfonische muziek als geheel. Copland schreef hier later over:

It is not by chance that during the twenty-five years of Koussevitsky’s leadership, from 1924 to 1949, American symphonic music came of age. During that time he gave the first performance of sixty-six American pieces. Moreover, once a work was performed, it was often repeated several times, even on the heels of adverse comment.³²

Europa speelde op meer manieren een bepalende rol in Coplands jeugd en opleiding. Door zijn Europese afkomst waar hij binnen zijn familie voortdurend aan herinnerd werd door hun accent en hun verhalen van het leven voor de emigratie had hij sterk de neiging om juist een authentiek Amerikaanse muziek te creëren. De middelen om dat doel te bereiken vond Copland ook vooral in Europa. Frankrijk was het land waar Copland naar eigen zeggen tot volle wasdom kwam, het land dat hem waardeerde en zijn talent herkende voordat dit in Amerika het geval was. In Coplands jeugd en opleiding fungeerde Europa in negatieve zin als tegenpool, datgene wat hij juist niet wilde zijn, maar ook in positieve zin, als leidsman, met name door zijn vormende jaren in Parijs.

³¹ Copland en Perlis (1984),92.

³² Ibid., 109.

Hoofdstuk 2. De zoektocht naar een nationale Amerikaanse muziek

‘Struggling and expanding’

Copland ontdekte Amerika pas echt in Europa, toen hij er van een afstand naar kon kijken. Daar ontstond ook zijn drang om authentiek Amerikaanse muziek te schrijven. Enigszins ironisch is dit wel te noemen, zoals ook Richard Taruskin opmerkt in het hoofdstuk over de zoektocht naar een nationale Amerikaanse stijl, uit *Music in the Early Twentieth Century*:

‘They [Coplands generatiegenoten, E.S] formed their musical tastes in the period of anti-Germanic backlash that followed World War I, which made them susceptible to the neoclassical and Dada/surrealist currents that dominated in the French capital. But the Parisian atmosphere in which they were coming of age was already seething with “Americanism,” and it was this Americanized Paris that brought the new generation of American composers their vision of America. It was one of the characteristic ironies of the time that it should have taken a Parisian apprenticeship to create a viable “American school.”’³³

Maar wat is Amerikaanse muziek? Was het werk dat Copland tot dan tot had gecomponeerd in Amerika en in Frankrijk niet ‘echt’ Amerikaans? Copland was van mening dat zijn vroege werk inderdaad niet authentiek Amerikaans was. Het eerste grote orkestwerk dat hij voltooide, de *Symphony* in opdracht van Nadia Boulanger was weliswaar geschreven en uitgevoerd in Amerika, door Amerikaanse musici, maar Copland omschreef het als ‘too European in inspiration.’³⁴ Hij schetst een weinig positief beeld over Amerika wat betreft het bestaan van een nationale stijl en was naar eigen zeggen, ‘anxious to write a work that would immediately be recognized as American in character.’³⁵ Ook op latere leeftijd herinnert hij zich deze drang naar een nationale muziek nog levendig. Op de vraag

³³ Taruskin. *Music in the Early Twentieth Century*.

³⁴ Copland, *Our New Music*, 225.

³⁵ *ibid.*

‘... what is it that makes American music so distinctive?’ geeft hij als antwoord geen stijlkenmerken of opvallende eigenschappen die Amerikaanse muziek anders maken dan Europese muziek, maar beschrijft hij vooral zijn eigen zoektocht daarin: ‘I was ... very concerned with that very problem of writing a serious music – since obviously our popular composers have done it very successfully – that anyone must recognise as coming from America, that must be written by an American composer. That was a prime preoccupation of mine.’³⁶ Copland was naar eigen zeggen niet de enige persoon met die drang naar een authentiek Amerikaanse stijl, ‘[t]his desire to be “American” was symptomatic of the period.’³⁷

Nationalisme en muziek

Waar komt het idee van een nationale muziek vandaan en welke rol heeft dit gespeeld in de Verenigde Staten? De verhouding tussen muziek, nationalisme en identiteit heeft een lange voorgeschiedenis en komt tot grote bloei vanaf het einde van de achttiende eeuw.³⁸ Vóór de Franse Revolutie was binding tussen verschillende groepen gebaseerd op klasse, na de Franse Revolutie viel het klassenverschil ten dele weg en was er niet langer één monarch als bindende factor. De burgerlijke cultuur die ontstond, zocht een samenbindende factor en vond deze in het nationalisme.³⁹ In eerste instantie was nationalisme een nivellerende, inclusieve ideologie: ongeacht afkomst of status konden mensen bij een groep horen op basis van gedeelde taal, ideeën en cultuur. Hierin zat echter al het gevaar van uitsluiting: het behoren bij een groep is gebaseerd op het benoemen van de mensen en kenmerken die *niet* tot die groep behoren.⁴⁰ Muziek werd echter nog als de universele taal bij uitstek gezien. Uiteindelijk verwerd het nationalisme helaas in veel gevallen toch tot een raciale en exclusieve stroming, in ieder geval op politiek gebied.⁴¹

Het idee van een eigen, nationale stijl in muziek was dus een door en door Europees concept en bovendien een concept dat rond 1920 geen openlijk doorslaggevende rol meer

³⁶ Dickinson, *Copland Connotations*, 198.

³⁷ Copland, *Our New Music*, 225.

³⁸ Taruskin. ‘Nationalism’, In *Grove Music Online*.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

speelde in het Europese muziekleven. Onderhuids speelde het echter, zeker in de rivaliteit tussen Frankrijk en Duitsland, op muzikaal gebied (en op politiek gebied) een grote rol. Taruskin spreekt in dit verband over ‘a battlefield in which two national discourses (Frankrijk en Duitsland) vied for supremacy under cover of universalism.’⁴² Copland mengde zich in dit Europese slagveld met zijn roep een Amerikaanse muziek. Ook Roger Sessions doorzag het streven naar een universele stijl als een strijd tussen Frankrijk en Duitsland waarbij hij (natuurlijk) zijn voorkeur uitsprak voor de Franse muziek. Duitse muziek was volgens hem gedegenerend en representeerde al lang niet meer ‘the voice of Europe’s soul’. Franse muziek daarentegen, was van een ‘more direct, more impersonal, and more positive fashion’.⁴³

Copland lijkt in zijn streven naar een nationale stijl zo op drie manieren ‘achter de muziek’ aan te lopen: hij neemt een Europees idee over dat bovendien ook al verouderd was én dat men al eerder in de Verenigde Staten had getracht te implementeren. Taruskin wijst erop dat ook in de pogingen een nationale Amerikaanse literatuur te creëren, ‘invented traditions’ werden geleend vanuit Europa, bijvoorbeeld in het geval van ‘Longfellow’s *Song of Hiawatha* (1855), which purported to provide the USA, a country of mixed ethnicity and less than a century old, with a sort of *borrowed national epic* that would lend it sense of *cultural autochthony, independent from Europe* (cursivering E.S.).’⁴⁴

Amerikaanse kunstmuziek in de negentiende eeuw

Als we Copland zelf en de invloedrijke en overwegend pro-Europese kunstkriticus uit zijn tijd, Paul Rosenfeld (1890-1946), moeten geloven, was het droevig gesteld met klassieke muziek vanaf de negentiende eeuw.⁴⁵ Na Beethoven waren de meeste componisten hun creatieve vrijheid kwijtgeraakt en maakten ze vooral te romantische muziek. Dat was voor Europa al onwenselijk; voor Amerika was het ‘doubly injurious’ vanwege ‘the added circumstance that the life whose way and style they (Europese componisten als Chopin,

⁴² Taruskin, ‘Nationalism’.

⁴³ Taruskin citeert Roger Sessions in ‘Nationalism’.

⁴⁴ Taruskin, ‘Nationalism’.

⁴⁵ Rosenfeld hielp Copland ook met het verkrijgen van de Guggenheim Memorial Foundation beurs in 1926, Copland, *Our New Music*, 225.

Franck en Brahms E.S.) reflected not only superficially but essentially differed from the American.⁴⁶ In welk opzicht was Amerika dan zo anders, dat het na ruim anderhalve eeuw onafhankelijkheid van Europa nog niet zelfstandig was op muzikaal gebied?

Europa, zo schetst Rosenfeld het beeld, was een gearriveerd continent, dat op zijn lauweren rustte, ‘a continent of rentiers’. Europese muziek was daardoor ook ‘unaggressive, deliberate and leisurely.’⁴⁷ Amerika daarentegen was wél actief, ‘still struggling and expanding’.⁴⁸ Copland beaamt dit wanneer hij schrijft over de muziek van Debussy, ‘cushioned and protected, ... overcomfortable ... It reflects a span of life when Europe thought itself most secure, between ... 1870 and 1914.’⁴⁹ Daarnaast had Amerika een praktisch probleem, ‘[y]ou can’t have maturity in music until you have produced the whole mechanical impedimenta of the musical world: orchestras ... piano manufacturers ... and so forth.’⁵⁰ Het allergrootste probleem was het ontbreken van componisten, ‘the crux of a mature musical situation is the composer – for it is he who must create the music on which the entire superstructure of the musical world is founded.’⁵¹ De Verenigde Staten ontbeerden componisten, althans, componisten die geen ‘Europese’ maar ‘Amerikaanse’ muziek schreven.

Een kwestie van smaak: ‘Americana’ en Dvořák

Nicholas Tawa laat enkele decennia later een heel ander geluid horen in *The Coming of Age of American Art Music* (1991). Ruim vijftig jaar nadat Copland en Rosenfeld hun beklag deden over het gebrek aan Amerikaanse componisten, beschrijft hij een reeks van ‘most important art composers ... before the twentieth century of composers represented by Copland, Sessions and Thomson. They won national and international reputations owing to the high quality of their masterly compositions.’⁵² Hoe kan het dat vervolgens tot de jaren twintig of zelfs dertig van de twintigste eeuw de ‘echt Amerikaanse muziek’ blijkbaar met een lantarentje te zoeken is? Ligt dit aan een overheersend Europese smaak, of aan een

⁴⁶ Paul Rosenfeld, ‘The Advent of American Music’, in *The Kenyon Review*, (1939), 46-56, 47.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Copland, *Our New Music*, 28.

⁵⁰ Ibid., 130.

⁵¹ Ibid., 131.

⁵² Tawa, *The Coming of Age*, vi.

minderwaardigheidscomplex bij Amerikaanse muzikliefhebbers zelf? ‘To read anything friendly to and supportive of these composers I had to go back to publications around the turn of the century. After the vast changes that took place in the 1920’s, not so much among the general music public as among composers, music critics, and music historians, publications either refused to take notice of these composers or dismiss them as mediocre or worse.’⁵³

Tawa lijkt hiermee de vinger op de zere plek te leggen. Er was wel degelijk Amerikaanse kunstmuziek geschreven, vóór Copland en zijn tijdgenoten ten tonele verschenen, die werd uitgevoerd door Amerikaanse musici, maar door de veranderende smaak werd dit geschaard onder dezelfde historistische neigingen om enkel Schubert en Beethoven te spelen. De ‘Americian sound’ die Copland zocht bestond al wel, maar klonk niet zoals Copland dat wilde, niet modern genoeg, niet voldoende opgewassen tegen Europese componisten als Ravel, Debussy, Stravinsky en Milhaud.

Rosenfeld schreef in de jaren veertig van de twintigste eeuw over die zoektocht naar een Amerikaanse muziek en wees erop dat de zoektocht naar ‘red, white and blue pigmentation’ niet nieuw was, maar veel oudere papieren had. Binnen zestien jaar na de onafhankelijkheid claimden meerdere componisten dat ze ‘American music’ schreven.⁵⁴ Hij ziet de roep om een eigen geluid al in Ralph Waldo Emersons oproep voor een individualistische, Amerikaanse kunst in *The American Scholar*: ‘We will walk on our own feet... we will speak our own mind!’⁵⁵ Dat het hele idee dat muziek beïnvloed wordt door nationaliteit, dat ieder volk zijn eigen geluid heeft, afkomstig is vanuit Europa, voornamelijk van Herder, noemt Rosenfeld wel in het voorbijgaan, maar hij verbindt daar geen verdere conclusies aan. Ook Copland heeft nooit bewust uitgesproken dat de drang naar een nationale muzikale stijl eigenlijk een Europees concept was.

Eén van de Amerikanen die zich vóór Copland al nadrukkelijk inzette voor het bevorderen van een Amerikaanse muziek, was Jeanette Thurber, de directrice van het conservatorium van New York. Zij was het die er in 1892 voor zorgde dat Antonin Dvořák naar de Verenigde Staten kwam, met als doel Amerikaanse componisten te leren een

⁵³ *ibid.*, ix.

⁵⁴ Paul Rosenfeld, ‘“Americanism” in American music’, 17 nr.4 *Modern Music*, (1940) 226- 232.

⁵⁵ Rosenfeld, ‘“Americanism” in American music’.

nationale muziek te ontwikkelen. Daarvoor was blijkbaar een Europese componist nodig. In één van de toespraken die de muzikweldoener Thomas Wentworth Higginson hield ter gelegenheid van Dvořák's komst, sprak hij de hoop uit dat Dvořák 'may help add the new world of music to the continent which Columbus found'. Na al die jaren waarin het continent Amerika was ontdekt door Columbus en na alle jaren dat op dat continent de Verenigde Staten van Amerika waren gevestigd, was er nog steeds geen Amerikaanse muziek geschreven.

Dvořák nam zijn taak zeer serieus: 'The Americans expect great things of me! I am to show them the way into the Promised Land, the realm of a new, independent art, in short a national style of music.'⁵⁶ Hij adviseerde Amerikaanse componisten dezelfde techniek te gebruiken die hem bekendheid had gebracht als nationale componist van Tsjechië. Het gebruik van *folk songs*, van *negro spirituals* en van muziek van indianen, kortom, het gebruik van 'authentieke', volkse elementen toepassen in kunstmuziek zou vanzelf leiden tot een Amerikaanse kunstmuziek. Niet iedereen was overtuigd van de noodzaak om een Europese componist als leermeester te importeren in de Verenigde Staten. Gevestigde Amerikaanse componisten als Horatio Parker en Edward MacDowell vroegen zich af of er wel zoiets bestond als authentiek Amerikaanse muziek in een smeltkroes van nationaliteiten zoals de Verenigde Staten die was, en of een componist, om zich Amerikaans te mogen noemen, ook in een nationale stijl diende te schrijven.⁵⁷ MacDowell suggereerde dat het typisch Amerikaanse van Amerikaanse muziek in heel andere, complexere elementen terug te vinden was, dan in het gebruik van *folk songs* en *negro spirituals*, namelijk in de 'youthful optimistic vitality and the undaunted tenacity of spirit that characterizes the American man. This is what I hope to see echoed in American music.'⁵⁸ De kenmerken zoals MacDowell die beschrijft, echoën een 'frontier'-mentaliteit, (zie hoofdstuk 4) waar Copland later ook op zou terugvallen bij het benoemen van de stijlkenmerken die Amerikaanse muziek authentiek Amerikaans maakten. Coplands docent, de componist Rubin Goldmark, was één van Dvořák's leerlingen. Hij schreef volgens diens advies wél in een 'Amerikaanse' stijl, gebruik makend van *negro spirituals* en 'indiaanse'

⁵⁶ Klaus Döge. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online*.

⁵⁷ Tawa, *The Coming of Age*, 66.

⁵⁸ *Ibid.*, 68.

thema's, zoals in zijn ouverture *Hiawatha* uit 1900.⁵⁹ Voor Copland was dit, in ieder geval op papier, een niet voldoende bevredigende weg:

We can see now that the occasional introduction of native musical materials - rhythmic, melodic, or even harmonic - even with the addition of a local color sense was not by itself sufficient to free music from the clichés of German musical procedure. ... The way out was found by those few composers who, taking their native songs as the basis for their work, were able to construct a music on formal and emotional lines independent of the German tradition. This meant abandonment of most of the structural refinements of Western music: sonata form, fugal treatments, development sections, and so forth.⁶⁰

De generatie van componisten vóór Copland, met namen zoals Amy Beach, Horatio Parker en Edward MacDowell, werd omschreven als kundig, 'forming the first "real school" of American composers – talented, professionally trained, energetic, and idealistic.'⁶¹ Dan wordt ook duidelijk waarom mensen als Copland en Rosenfeld niet tevreden zijn, want '[t]hese composers received their musical education in Germany or in Boston, which had given itself over to German music and German ideas on music.'⁶² Het probleem lijkt dus niet zozeer te liggen in het ontbreken van Amerikaanse componisten, maar in de veranderde smaak, zowel in Europa als in Amerika. Copland zelf doet hier een vergaande uitspraak over:

Few music lovers realize to what an extent we are dominated in music by the romantic tradition of the nineteenth century. A large proportion of the music heard nowadays was created in that century, and most of it came from German speaking countries. Nothing really new was possible in music until a reaction had set in against that tradition. The entire history of modern music, therefore, may be said to be a history of the gradual pull-away from the Germanic musical tradition of the past century.⁶³

⁵⁹ Taruskin 'In Search of the "Real" America' in *Music in the Early Twentieth Century*, via The Oxford History of Western Music Online, (geraadpleegd 15 mei 2012).

⁶⁰ Copland, *Our new music*, 14-15.

⁶¹ Tawa citeert Steve Ledbetter een musicoloog uit de jaren '80 (van de twintigste eeuw), 3.

⁶² Tawa citeert Ledbetter, 3.

⁶³ Copland, *Our New Music*, 3.

Die ‘Germanic musical tradition’ was inderdaad sterk. Was het nationalisme begonnen als een stroming waarin juist plaats was voor diversiteit, uiteindelijk eindigde het in hegemonie. ‘The program of German nationalism quickly metamorphosed, for music, into one of German universalism. In the history of no other modern art has nationalism been so pervasive – yet so covert – an issue.’⁶⁴ Copland volgt in zijn zoektocht naar een authentiek Amerikaanse stijl de heersende Europese trends, door aan te sluiten bij de Franse kunstmuziek in plaats van de Duitse.

‘Myth and symbol’: Amerikaans nationalisme vanaf de jaren twintig

Copland voelde in het opzicht van een eigen nationale stijl een sterke band met Zuid-Amerika, alsof de beide Amerika’s dezelfde ontwikkeling van dekolonisatie doormaakten:

‘In many ways we found our situation and problems to be similar, especially vis-à-vis Europe: our slow development toward musical independence created a strong bond between us – a bond we both sensed, and one that still attaches me to my South American composer friends.’⁶⁵

Met deze uitspraak bevestigde hij zijn idee en dat van zijn tijdgenoten dat Amerika een trage ontwikkeling doormaakte op muzikaal gebied, dat het een onvolwassen natie was. Achteraf gezien zijn dat een ‘myth and symbol’ die vanaf de jaren dertig terechtkwam in diverse boeken over Amerikaanse muziek.⁶⁶ Dat beeld strookte niet geheel met de werkelijkheid, zoals onder andere Tawa en Oja aantonen. Belangrijker was de veranderde smaak op muzikaal gebied en de sterke drang onafhankelijk te zijn van Europa. Ondanks de uitstekende componisten en musici die de Verenigde Staten voor de twintigste eeuw hadden voortgebracht, was er nog steeds een diepgevoeld minderwaardigheidscomplex ten opzichte van Europa en Europese kunstenaars. Dat bracht een nationalistische, zelfs patriottistische tendens met zich mee, die niet alleen zichtbaar was in de Amerikaanse kunstmuziek, maar onderdeel van een bredere nationalistische stroming die een belangrijke

⁶⁴ Taruskin, ‘Nationalism’.

⁶⁵ Copland, *Our New Music*, 225

⁶⁶ Oja, *Making Music Modern*, 6.

voedingsbodem bleek voor de ‘myth and symbol’-stroming van Amerikaanse geschiedschrijving. In deze stroming, waarvan Henry Nash Smith als de grondlegger wordt beschouwd, wordt veel belang gehecht aan mythen en symbolen die staan voor iets groters in de Amerikaanse geschiedenis, zonder dat deze mythen en symbolen empirisch kunnen worden vastgelegd.⁶⁷ De ‘myth and symbol’-stroming hecht vooral aandacht aan de ideeën en mentaliteit die gevolg zijn van de mythen en symbolen binnen de Amerikaanse geschiedenis. In de muziekgeschiedenis kregen componisten als Copland en Cowell een plaats ‘as part of a posse of lone innovators storming the musical fortress that refused them entrance.’⁶⁸ Copland en zijn generatiegenoten droegen er actief aan bij dat ze gezien werden als ‘America-first patriots, intensely driven to forge a native school of composition.’⁶⁹ In dit opzicht trekt Oja een parallel met patriotistische tendensen in Amerikaanse literatuur, die de ontwikkeling van Copland weerspiegelt:

... American patriotism, [was] first us[ed] ... to confront economic crisis, then to thwart Hitler, and later to stop the spread of communism. Culturally, however, the motivation remained constant: *to oppose the ingrained bias that assumed American creative art works to be inferior to those of Europe*. In an understandable effort to gain credibility for their subject, historians and critics, as well as the composers themselves, often took part in a kind of compensatory boosterism. Much like the “Made in America” labels used late in the century to combat manufacturing imports, *heart-on-sleeve nationalism made it clear that American composers were not simply clones of European models*. “Listen to American music!” was the cry, and often it needed to be shouted from the rooftops. (cursivering E.S.)⁷⁰

Copland wilde nadrukkelijk geen kloon zijn van Europese muziek of van zijn Europese docente en riep onder andere in zijn publicaties voor *Modern Music* op om Amerikaanse componisten die Amerikaanse muziek schreven te ondersteunen.

Wat in deze nationalistische tendens binnen de cultuur een grote rol speelde, en deze tendens wellicht zelfs initieerde, was de veranderde plaats van de Verenigde Staten op het

⁶⁷ Kuklick, ‘Myth and Symbol in American Studies’, *American Quarterly* 24,4 (oktober 1972) pp. 435-450, 437.

⁶⁸ Ibid., 6-7.

⁶⁹ Ibid., 6-7.

⁷⁰ Ibid., 6-7.

wereldtoneel. Door de inzet van het Amerikaanse leger had de Eerste Wereldoorlog een beslissende wending genomen. Bovendien had president Wilson grote bemoeienis met de vredesonderhandelingen. De Verenigde Staten lieten in eerste instantie hun isolationistische positie enigszins varen en realiseerden zich dat ze een wereldmacht waren geworden waar men in Europa rekening mee hield. Carol J. Oja heeft het in *Making Music Modern* over de jaren twintig als een doorslaggevende periode:

Riding a wave of postwar confidence, these young Americans (Copland en zijn generatiegenoten in de scheppende kunsten, E.S.) staged a rebellion, challenging just about everything around them. Women gained the vote, African Americans asserted creative leadership, and Americans suddenly realized *that the world was paying serious attention to what they did.*⁷¹(cursivering E.S.)

De veranderde positie van de Verenigde Staten na de Eerste Wereldoorlog bleek nog maar het begin van wat Oja ‘the chest-thumping nationalism of the late Depressions, World War II, and the Cold War’ noemt.⁷² Dat nationalisme was nadrukkelijk een poging om de Verenigde Staten te profileren als zelfstandig (en zelfs als een sterkere en betere staat) ten opzichte van Europa.

⁷¹ Oja, 6-7.

⁷² Ibid.

Hoofdstuk 3. Europa in Coplands publicaties

Welke beeld schetste Copland van Europa in twee van zijn drie boeken, *Our New Music* en *Music and Imagination*? Zijn publicaties hadden een duidelijk doel: Copland zag het als zijn taak het Amerikaanse publiek op te voeden tot muzikale volwassenheid. Vrijwel meteen na zijn terugkeer uit Europa vatte hij deze taak serieus op met een concertserie, de zogenaamde ‘Copland-Sessions’-serie, die hij organiseerde met collega-componist Roger Sessions en door middel van publicaties in het tijdschrift *Modern Music*. Daarnaast was hij actief in de League of Composers, de tegenhanger van de International Composers’ Guild (ICG). Laatstgenoemde had de oudste papieren, maar omdat de League als eerste Coplands muziek had uitgevoerd in New York, voelde hij zich moreel verplicht zich daarbij aan te sluiten. Bovendien was de ICG hem niet Amerikaans genoeg. ‘Varèse led his small group of supporters, ... These three seemed incongruous to me – Varèse and Salzedo so very French and Ruggles a salty New Englander. Ruggles was suspicious of audiences, fearing popularity might compromise the innovative nature of the group’s activities. On the other hand, the League was aiming for larger audiences and more financial support.’⁷³ Ook Copland wilde een groter publiek bereiken en schreef daartoe als eerste het boek *What to Listen for in Music*, waarin hij stap voor stap elementen uit de klassieke muziek toelicht en de luisteraar bij de hand neemt.

Achtergronden bij *Our New Music*

Our New Music, Coplands tweede boek, bestaat voor een klein deel uit artikelen die Copland vanaf 1927 publiceerde, onder andere in *Modern Music*, en voor het grootste deel uit nieuw geschreven materiaal. Copland gaat in *Our New Music* een stap verder dan enkel uitleg geven, zoals hij in *What to Listen for in Music* deed. Het is zijn bedoeling de geschiedenis van de moderne muziek te *duiden* voor de lezer, van Europa tot Amerika. Wat hij wilde laten zien was ‘... the course of new music as it gradually emerged in Europe; the second [part of the book] fills out the picture as it was *reflected* on the North American continent (cursivering E.S.).’⁷⁴ Die opmerking is treffend voor het gehele boek: Europa

⁷³ Copland en Perlis 1984, 117.

⁷⁴ Copland, *Our new music*, viii.

komt eerst en krijgt de meeste pagina's toegedicht. Copland kan niet anders: 'the history of serious music in the United States is still too young to allow of treatment similar to that given European contemporary music. Until the end of the First World War our music represented little more than a reflection of musical currents from abroad.'⁷⁵ Copland neemt revanche door het eerste hoofdstuk over Amerikaanse muziek venijnig 'Composers without a halo' te noemen.⁷⁶ Alsof hij wil zeggen: na deze pagina's over grote Europese namen is het nu tijd voor de *down to earth* benadering van Amerikaanse muziek. Het is de juiste tijd daarvoor wat hem betreft, door de groeiende aandacht die er wereldwijd is voor Amerikaanse muziek. 'Some people who hitherto have never given more than a passing thought to American music begin to look as if they felt they had missed a bus or something.'⁷⁷ Er is de afgelopen decennia een belangrijke verandering opgetreden, niet langer eechoot Amerika de muziek van Europa, 'during the past twenty years, an indigenous school of composers have been emerging.'⁷⁸

Het is goed kort de achtergrond te schetsen waarin *Our New Music* grotendeels tot stand is gekomen. In de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw vond een grote trek plaats van Amerikaanse kunstenaars naar Europa, met name naar Parijs. Twintig jaar later had een omgekeerde trek plaats. Talloze Europese musici, kunstenaars, intellectuelen en schrijvers ontvluchtten een toenemend nazistisch, fascistisch en stalinistisch Europa en trokken naar de Verenigde Staten. De Duitse musicoloog Alfred Einstein vroeg zich in het novembernummer (1940) van *Modern Music* af wat voor gevolgen dat zou hebben: 'Some one might well ask: is this invasion by European scholars good and wholesome for a country which is proud of its independence; good, not only for the science itself, but for the ardent efforts to create an American music?'⁷⁹

De componist Roy Harris, een goede vriend van Copland, lijkt zich in hetzelfde nummer weinig zorgen te maken. In een kort artikel over de invloed van de Amerikaanse *folk song* op kunstmuziek, schrijft hij dat 'America has become a haven for expatriate musicians – one might almost say for the expatriated Muse herself.'⁸⁰ Amerika hoefde niet

⁷⁵ Ibid., 147.

⁷⁶ Ibid., inhoudsopgave.

⁷⁷ Ibid., vii.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Alfred Einstein, 'Affinities of the Age'. In *Modern Music*, 18 nr. 1, (1940), 22 -26, 24.

⁸⁰ Roy Harris, 'Folksong – American Big Business.' In *Modern Music*, 18 nr. 1, (1940), 8-11.

langer te leren van Europa, ze hoefde slechts zorg te dragen voor een erfenis uit het verleden: ‘... the music of Europe belongs to the past. I am convinced however that musical America is destined to fulfill a tremendous mission of conservation, the conservation of Europe’s great cultural values.’⁸¹ Het is nu niet het moment voor bescheidenheid over Amerika’s rol in de geschiedenis. ‘America today invites comparison with Alexandria of antiquity.’⁸² Zoals de Griekse cultuur haar heil zocht als balling in Alexandrië, zo zoekt Europa haar heil in Amerika. Op alle fronten is Amerika Europa gepasseerd, er zijn betere voorzieningen, betere bibliotheken, betere wetenschappers, er is beter (muziek)onderwijs. ‘Music here is not a matter of individual talent – as it was in modern Europe – but it is a goal of general education, as in the Middle Ages.’⁸³

Europa in *Our New Music*

Hoewel Copland zeer geschokt was door de gebeurtenissen in Europa, zag hij de situatie op muzikaal gebied als voordeel. De oorlog vormde weliswaar geen doorslaggevende factor voor de toenemende aandacht voor Amerikaanse muziek, maar was ‘undoubtedly a contributing factor.’ Daarnaast had de ‘recent influx of Europe’s leading composers’ ervoor gezorgd dat Amerika zich meer bewust werd van haar eigen kwaliteiten.⁸⁴ Copland bepleitte vurig een eigen Amerikaanse stijl, maar hij verfoeide diezelfde neiging in Europa en heeft het zelfs over de ‘bacillus spread to many countries under the name of nationalism.’⁸⁵ Voordat Duitsland met Carl Maria von Webers opera *Der Freischütz* ‘Pandora’s box of nationalism’ openden, [die sterke bewoordingen zullen geen toeval geweest zijn bij een boek dat verscheen in 1941, E.S.], was er volgens Copland sprake van een universele stijl op muzikaal gebied, ‘Pan-European ... , a style in which the composer no more felt the need of stressing his country of origin than he felt impelled to stress his own individual personality.’⁸⁶ Hoewel Copland een dergelijke universele stijl (die in werkelijkheid nooit bestaan heeft) bepleit voor Amerika (zie hoofdstuk 2), ligt het in de muziekgeschiedenis toch anders, de universele stijl was namelijk een ‘Pan-European’ stijl. Het eerste land dat er in slaagde een eigen stijl te ontwikkelen, niet universeel en ook niet

⁸¹ Paul Nettl, ‘Alexandrian America,’. In *Modern Music* 18, nr. 2, (1941), 100-106.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Copland, *Our New Music*, 129

⁸⁵ Ibid., 13

⁸⁶ Ibid.

beïnvloed door het Duitse nationalisme was Rusland, aldus Copland. Muziek van Russische componisten vormde een ‘pleasant relief from the philosophical ponderousness’ van de Duitse muziek.⁸⁷ Componisten als Borodin en Balakirev schreven ‘colorful, storybook quality ... music, steeped in the legends and landscapes of their own country.’⁸⁸ Naast Russische componisten kunnen met name Franse componisten zoals Ravel en Debussy op Coplands goedkeuring rekenen, ‘flying in the face of a century-old [German] tradition’.⁸⁹ Beter nog was de generatie later, van de Groupe des Six, voor hen was een componist niet langer ‘the high priest of art, but a regular fellow who likes to go to nightclubs like everybody else. ... down to earth as Hollywood would say.’⁹⁰ Deels volgt Copland hier slechts wat de Europese mode al voorschreef, Franse en Russische muziek was populairder dan Duitse en werd als meer avant-garde beschouwd. Deels kiest Copland ook een nieuw, niet-Europees voorbeeld voor de Verenigde Staten, namelijk Zuid-Amerikaanse componisten. In het hoofdstuk dat hij wijdt aan tijdgenoot Carlos Chávez, steekt hij zijn bewondering voor hem niet onder stoelen of banken:

[Chávez] has already written enough to place him among the very few musicians in the Western Hemisphere who we can say is more than a reflection of Europe. We in the United States, who have long desired musical autonomy, know best what that means. We cannot, like Chávez, borrow from so rich a melodic source, perhaps, or lose ourselves in an ancient civilization, but we have been stimulated and instructed, nonetheless, by his example. As for Chávez’s work itself, it is becoming more and more generally recognized that here we have one of the first authentic signs of a New World with its own new music.⁹¹

Chávez had zijn ontwikkeling, met name op het gebied van onderwijs, uiteindelijk te danken aan de Verenigde Staten. De Verenigde Staten waren tot voor kort afhankelijk van Europa voor inspiratie en onderwijs, maar nu hebben ze de functie van een Europa voor Zuid-Amerika: ‘In a sense [Chávez] belongs with the composers of the United States

⁸⁷ Ibid., 17.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., 27.

⁹⁰ Ibid., 79.

⁹¹ Ibid., 210-211.

because he is a product of our country, just as Thomson and Piston owe something to France.⁹²

Hoewel Copland veel positieve zaken te berde brengt over Europese muziek en Europese (met name Franse) componisten, is de hoofdlijn duidelijk. Europa was het land van de grote traditie, maar de toekomst voor moderne muziek lag in het continent dat voorwaarts wilde. De Verenigde Staten hadden lang genoeg de Europese tradities enkel *gereflecteerd*, zonder zelf een authentiek Amerikaanse muziek te *creëren*. Bovendien sprak de latere Europese traditie, beginnend vanaf ongeveer 1910, van expressionistische en atonale muziek van (Duitse en Oostenrijkse) componisten de ‘common man’ te weinig aan. Wat hij over Sibelius te zeggen heeft, lijkt treffend voor veel van Europa, ‘a hangover from the eighteen nineties.’⁹³ Wat er aan goeds uit Europa kwam, begon vanaf de twintigste eeuw, met de tijdgenoten van Copland. Zijn voorliefde voor Rusland en Russische componisten verbergt Copland daarbij niet:

Now, finally, we have reached the logical end of the movement that began with a small group of obscure Russians in the eighteen seventies – the desire to free music from the strangle hold of German romanticism. It is as if we had completed a circle that began with Moussorgsky and ended with Stravinsky – a circle that took some fifty years of the most varied and circuitous efforts to complete itself.⁹⁴

In *Our New Music* is Europa nog steeds ten dele een voorbeeld voor Amerika, maar niet langer een voorbeeld ter navolging. Europa was ooit groots, maar de tijden zijn veranderd. Coplands conclusie hierover is veelzeggend:

Though history never repeats itself, it is safe to predict that the end of the present conflict [de Tweede Wereldoorlog, E.S.] will see another outburst of activity on the part of new and unknown Europeans. But our situation today is somewhat different from that obtaining at the end of 1918, in that the musical scene has shifted, so to speak, to the Americas. All the older men mentioned ... are now residing and working in the United States’ ... The future history of European music is henceforth

⁹² Ibid., 203.

⁹³ Ibid., 42.

⁹⁴ Copland, *Our New music*, 106.

closely allied to whatever course music takes in the Americas. This makes it more than ever imperative for us to take stock of what America has to offer in the contemporary musical scene.⁹⁵

Amerika heeft geleerd van Europa, en de geleerde lessen zo goed toegepast dat zij nu Europa gepasseerd is in velerlei opzicht.

Music and Imagination

Tien jaar na het verschijnen van *Our New Music* publiceerde Copland de bundel *Music and Imagination*, een verzameling van zes colleges die hij had gegeven aan Harvard University in 1951 en 1952. Copland zelf omschrijft ze als ‘free improvisations on the general theme of the role imagination plays in the art of music.’⁹⁶ In de eerste drie lezingen gaat hij in op de rol van ‘the musical mind’ als luisteraar, schepper en vertolker. Verschillen tussen Europa en Amerika lijken in de eerste twee categorieën geen grote rol te spelen, Europa is geen ijkpunt als het gaat om de juiste ‘musical mind’; evenmin acht hij Amerika superieur. Wel maakt het een verschil wie de muziek interpreteert. ‘Is there such a thing [nationale kenmerken in een muzikale vertolking, E.S.]? Is there an American way of performing Schubert as distinguished from an Austrian way? It seems to me that there most definitely is.’⁹⁷ Copland is van mening dat de verschillen tussen Europa en de Verenigde Staten het duidelijkst zijn in de manier waarop orkesten van de beide continenten spelen. Amerikaanse orkesten zijn ‘energized and glamorized: they play with a golden sheen that reflects their material well-being.’⁹⁸ Europese orkesten daarentegen zijn meer ‘straightforward’ en spelen ‘in a natural way.’⁹⁹ Opvallend is dat in de termen waarmee Copland Europese orkesten beschrijft, juist de kenmerken zijn terug te vinden die hij waardeert in Amerikaanse muziek en in de Amerikaanse ‘volksgeest’. ‘There is less sense of strain, less need to make each execution the “world’s greatest.” In Europe it gives one a feeling of refreshment to come upon the frankly unglamorous playing of a solidly trained orchestra.’¹⁰⁰ Juist een nuchtere benadering zou passen bij een Amerikaans orkest, gezien

⁹⁵ Ibid., 124 - 125.

⁹⁶ Copland, *Music and Imagination*, vii.

⁹⁷ Copland, *Music and Imagination*, 55.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

Coplands uitspraken over wat muziek Amerikaans maakt, maar een Europese dirigent voor een Amerikaans orkest levert toch niet het juiste resultaat. Een Amerikaans orkest ‘that played under a conductor of European origin’ had als resultaat ‘that one felt the whole organization had just stepped out of the nineteenth century.’ Gelet op wat Copland eerder over de negentiende eeuw opmerkte, is dat bepaald geen compliment te noemen.

In het tweede deel van het boek, ‘Musical Imagination and the Contemporary Scene’ komt Europa uitgebreider ter sprake. Het eerste hoofdstuk, ‘Tradition and innovation in Recent European Music’ schetst, net als in *Our New Music*, het beeld van Europa als een continent waar weliswaar, in tegenstelling tot in de Verenigde Staten, uit bestaande tradities geput kan worden die componisten kunnen inspireren, maar vooral ook belemmeren. ‘Music, more than any other art, is born under the law of tradition. The composer’s chords are every dead or living composer’s chords, never his own. His paper is never a blank; there are so many staves on it, five prison bars in each, History and Tradition being the jail ...’ aldus de Franse auteur Frederick Goldbeck. Het is precies die uitspraak die Copland zich herinnert als hij het conservatorium in Venetië bezoekt.¹⁰¹ Niet zonder reden haalt hij Goldbeck aan, want ‘the European musician is forced into the position of acting as a caretaker and preserver of other men’s music, whether he likes it or not.’¹⁰² Dat betekent dat componisten in Europa zich in een voortdurende tweestrijd bevinden, tussen ‘the pull of tradition’ en ‘the attraction of innovation’, een positie waar Copland een ambivalente houding tegenover lijkt te hebben. Enerzijds is het ontbreken van een muzikale traditie in Amerika voor hem een groot gemis, anderzijds biedt het meer ruimte voor innovatie. Copland erkent wel dat er componisten in Europa werkzaam zijn, zoals Boulez, Messiaen en Dallapiccola, die erin geslaagd zijn zichzelf te bevrijden van de boeien van bestaande tradities. ‘Whether we like or dislike any one example of their music or condemn their works *in toto*, the fact remains that they have put into question the basic assumptions on which were founded all former ideas about the flow and organization of European music.’¹⁰³

Maar is Amerika vrijer van traditie, ‘have we exercised our own imagination as musicians and not merely reflected what we have absorbed from Europe?’ vraagt Copland

¹⁰¹ Copland, *Music and Imagination*, 61.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

zich af.¹⁰⁴ Door de kolonisatie van zowel Noord - als Zuid - Amerika door Europeanen was het vanzelfsprekend dat een groot deel van de muzikale traditie in eerste instantie werd overgenomen. Er was weinig ‘imaginative’ aan Amerikaanse muziek gedurende de achttiende en negentiende eeuw omdat het proces van dekolonisatie nog niet voltooid was, aldus Copland.¹⁰⁵ Daar kwam verandering in door een aantal zaken: jazz en improvisatie. ‘[W]hen American musicians improvise ..., the European musician is the first to agree that something has been developed here that has no duplication abroad.’¹⁰⁶ Naast die vrijheid in ritme (zie hoofdstuk 4) moest Amerikaanse muziek ‘youthful optimistic vitality and the undaunted tenacity of spirit that characterizes the American Man’ weerspiegelen.¹⁰⁷ Ook dat stadium was bereikt in de jaren vijftig.

Een volgende stap was nodig, aldus Copland, die van meer ‘imagination’, want enkel dat maakte het mogelijk te componeren in een geïndustrialiseerde maatschappij als de Verenigde Staten. Het laatste hoofdstuk van zijn bundel heeft dan ook als titel ‘The Composer in Industrial America’.¹⁰⁸ ‘We Americans who compose alternate between states of mind that make composition appear to be the most natural and ordinary pursuit and other moods when it seems completely extraneous to the primary interest of our industrial environment.’¹⁰⁹ Copland neemt, zoals wel vaker, zichzelf als voorbeeld voor de ontwikkeling van de Amerikaanse muziek, in dit geval die van de typische grootstedelijke Amerikaanse componist. Hij herinnert zich zijn jeugd in Brooklyn, zonder muziek, hetgeen enigszins overdreven is zoals te lezen was in hoofdstuk één, en ziet dat als een groot verschil met Europese componisten. Zij komen ‘entirely natural’ in contact met klassieke muziek omdat ze in Europa wonen, maar in Coplands Amerika was ‘classical music ... a foreign importation.’¹¹⁰ Blijkbaar is voor inwoners van Europa kennis van de eigen traditie iets vanzelfsprekends, zeker voor Europese componisten. Dat is een wat naïeve weergave van zaken. In Europa wonen of uit Europa afkomstig zijn is uiteraard geen garantie voor kennis van traditie, net zo min als afkomstig zijn uit de Verenigde Staten garantie is voor gebrek aan [kennis van] traditie.

¹⁰⁴ Ibid., 78.

¹⁰⁵ Ibid., 80.

¹⁰⁶ Ibid., 90.

¹⁰⁷ Ibid., 95.

¹⁰⁸ Ibid., 96.

¹⁰⁹ Ibid.,

¹¹⁰ Copland, *Music and Imagination*, 99.

Daarnaast was Europa een noodzakelijk hulpmiddel voor Amerika om zichzelf te leren kennen. Niet zoals de vorige generatie van Amerikaanse componisten, over wie Copland nogal neerbuigend opmerkt dat:

[T]heir attitude was founded upon admiration for the European art work and an identification with it that made the seeking out of any other art formula a kind of sacrilege. ... They loved the masterworks of Europe's mature culture not like creative personalities but like the schoolmasters that many of them became. They accepted an artistic authority that came from abroad, and seemed intent on conforming to that authority.¹¹¹

Copland en zijn collegae hebben dat anders aangepakt, door voorbeelden in eigen land te zoeken en door een eigen muziek te creëren in plaats van Europese voorbeelden te imiteren. Hij vergeet blijkbaar de vergaande invloed en grenzeloze bewondering die hij had voor zijn Franse docente, voor Stravinsky, voor Parijs, voor de Europese traditie. Toch is Copland nog niet tevreden. Amerika heeft een grote ontwikkeling doorgemaakt, maar pas als kunst, 'in the deepest sense' echt iets betekent voor 'the everyday citizen', 'the common man', dan is Amerika echt volwassen op muzikaal gebied.

Van voorbeeld tot vastgeroest continent

De ontwikkeling die Amerika en Copland zelf hebben doorgemaakt sinds 1920 komt tot uiting in *Music and Imagination*. Europa is duidelijk aanwezig, als het continent van traditie, maar dat is niet langer een reden om jaloers te zijn. Sterker nog, Copland buigt het gebrek aan traditie dat er volgens hem is in Amerika om tot voordeel. Hij en andere Amerikaanse componisten met hem zijn niet het slachtoffer van '[t]his tendency toward the conservation of old forms and their reinterpretation in modern terms in Europe's music.'¹¹²

Copland was een kind van zijn tijd. Europa als het oude continent heeft deels afgedaan. Na de Tweede Wereldoorlog was het Amerika die de leidende rol had. Copland voorspelde het al in *Our New Music*, en zijn voorspelling is deels uitgekomen: Amerika,

¹¹¹ Ibid., 100.

¹¹² Ibid., 65.

eens het continent zonder muziek, is het voorbeeld geworden voor een verwoest en traditioneel Europa. Toch behoudt Copland zijn nuance, ‘I must reluctantly admit that there are many disturbing factors in a situation [the creative musical scene of Europe, E.S.] that is anything but clarified. ... The surprising thing is not the variegated and rather confused picture that its many divisions create, but the fact that so much that is good and vital continues to be accomplished [in Europa E.S.]’¹¹³

¹¹³ Ibid., 62.

Hoofdstuk 4. Europa in Coplands muziek

In hoofdstuk twee is kort aandacht besteed aan het idee van een nationale, Amerikaanse muziek. Voor Copland was het ontwikkelen hiervan een absolute noodzaak. ‘When I came back from my studies in Paris, I was rather preoccupied with the idea of trying to write a music which would be recognisably American, in the sense that America has its own kind of civilisation, its own feelings about life, and we hadn’t really developed composers of general significance who were able to reflect that kind of feeling, that kind of life.’¹¹⁴ Een land als Amerika had muziek nodig ‘of real sweep and breadth, with power ... such as only a generously built country could produce. ... music that addresses itself to a big public, sure sign of the composer of a big country.’¹¹⁵ Zo omschreef Copland de muziek van zijn tijdgenoot Roy Harris (1898-1979), die erin was geslaagd Amerika in zijn muziek te laten weerklinken.

Aan de andere kant is die Amerikaanse muziek voor Copland niet te definiëren, juist vanwege de enorme afmetingen van Amerika, ‘too large and too many-sided’ in vergelijking met bijvoorbeeld Frankrijk. Voor een land als Rusland dat vele malen groter is dan de Verenigde Staten geldt dit probleem blijkbaar niet. Op welke manier gaf Aaron Copland hier praktisch uitwerking aan, wat maakt zijn muziek volgens hem en volgens anderen nu typisch Amerikaans? Wat was het verschil met Europese muziek? Was er wel een wezenlijk verschil, of is het idee van hoe Amerikaans muziek van Copland werd gehoord, vooral afhankelijk van hoe luisteraars en critici dit beoordeelden? Copland was onbetwist beïnvloed door Europese muziek door zijn verblijf in Parijs. Pollack stelt zelfs dat ‘[b]y the time [Copland] returned to New York, the breadth and depth of his knowledge of European music - especially in its more recent stages - rivaled that of other Americans.’¹¹⁶ Dat wil echter niet vanzelfsprekend zeggen dat hij zijn eigen Amerikaanse stijl bewust wilde laten beïnvloeden door Europese muziek. In de jaren dertig waarschuwde hij zelfs jonge Amerikaanse componisten tegen de invloed van de twee belangrijkste Europese

¹¹⁴ Documentaire “Copland Portrait”, 1975, via <http://www.archive.org/details/gov.ntis.ava03011vnb1>

¹¹⁵ Copland, *Our New Music*, 165.

¹¹⁶ Pollack, 58.

componisten die geëmigreerd waren, Stravinsky en Schönberg, en vreesde hij dat ‘their influence [would be] impeding the cause of a distinctive and relevant American art music.’¹¹⁷

In dit laatste hoofdstuk wil ik ingaan op de manier waarop Copland een Amerikaanse muziek maakte, aan de hand van de werken die volgens hemzelf en volgens luisteraars als typisch Amerikaans bekend staan. Coplands werk wordt vaak in vier stijlperiodes ingedeeld.¹¹⁸ De eerste stijlperiode, de jazz-periode bestrijkt de periode van 1924 tot 1928. In de late jaren twintig en vroege jaren dertig schreef Copland beduidend minder. Hij liet het jazzidioom varen en koos voor meer abstracte, seriële componeertechnieken, zoals bijvoorbeeld in zijn *Piano Variations*.¹¹⁹ Deze periode staat bekend als de abstracte periode en loopt van 1928 tot 1935. In de jaren dertig werd Copland actief binnen het ‘popular front’ dat zich als gevolg van de economische crisis in de Verenigde Staten ontwikkelde en sterke affiniteit had met het communisme. In deze periode die de ‘Americana’ periode wordt genoemd en die tot ver in de jaren veertig duurde schreef Copland veel programmatische werken met Amerikaanse thema’s als onderwerp en met gebruik van Amerikaanse folksongs.¹²⁰ Vanaf 1950 liet Copland, al dan niet onder druk van de toenemende hetze tegen mensen met communistische sympathieën, deze werkwijze los en schreef hij weer meer abstracte werken volgens de twaalftoonstechniek, zoals zijn *Piano Quartet* uit 1950.¹²¹ Deze indeling in stijlperiodes is natuurlijk slechts een hulpmiddel, maar biedt wel enig overzicht in Coplands werk. In dit hoofdstuk richt ik me op de jazzperiode en de Americanaperiode, omdat deze de werken bevatten waarvan Copland zelf of zijn publiek nadrukkelijk vonden dat het Amerikaanse muziek was.

¹¹⁷ Pollack, 69.

¹¹⁸ Howard Pollack. "Copland, Aaron." In *Grove Music Online*.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

'The most raucous modernistic fury': Copland en jazz

Copland keerde in 1924 uit Europa met het vage idee dat hij in Europa 'Amerika' gevonden had. Met jazz en ragtime als hoofdingrediënt, had hij eindelijk de troef in handen waarin hij als Amerikaans componist 'van nature' beter zou zijn dan zijn collega-componisten in Europa.¹²² Europeanen als Debussy, Stravinsky, Ravel en Milhaud hadden weliswaar eerder dan Amerikaanse componisten jazzinvloeden in hun muziek verwerkt, maar dat was invloed 'to a limited extent', en de werken waren eerder 'cubistic caricatures out of the crudities of jazz, ... much inferior as such to the homegrown variety.'¹²³

Copland was dus niet de eerste om jazzelementen te verwerken in zijn muziek, maar hij zette het wel als eerste Amerikaanse componist expliciet in als een manier om een Amerikaanse muziek te creëren. Hij leek hierin het advies op te volgen van Ravel, die had voorspeld dat jazz 'will prove to be an effective factor in the founding of an American school of music.'¹²⁴ Die 'national American music diende een mix te zijn van 'the rich and diverting rhythm of your jazz, ... the emotional expression of your blues, and ... the sentiment and spirit of your popular melodies and songs, ... contributing to, a noble national heritage in music.'¹²⁵ Blijkbaar was jazz in zijn 'pure' vorm niet 'echt' Amerikaans, maar werd het dat pas als een blanke componist het integreerde in kunstmuziek.¹²⁶ Copland lijkt zich nergens bewust van het feit dat hij hiermee de jazz van de 'gewone man' in de jazzclubs, vaak zwarten die geen noten konden lezen en 'dus' geen echte muzikant konden zijn in de ogen van veel mensen, beschouwt als niet echt Amerikaans. Hij was ervan overtuigd dat hij als 'echte' Amerikaan jazz beter begreep en gebruikte dan de Europese componisten die jazz al veel eerder inzetten als inspiratiebron, zoals Milhaud. 'European composers thought of jazz as an exotic novelty; it was no surprise when Milhaud announced in 1927 that there was not a single young composer that was interested in jazz anymore. I was intrigued with jazz rhythms, not for superficial effects, but for use in larger forms, with

¹²² Copland en Perlis 1984, 95.

¹²³ Ibid., 94 en 99.

¹²⁴ Taruskin, 'In Search of the "Real" America', in *Music in the Early Twentieth Century*, online geraadpleegd.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Copland en Perlis 1984, 95.

unconventional harmonies. Jazz offered American composers a native product from which to explore rhythm¹²⁷

Bijkomend onderscheidend voordeel was dat veel Europeanen (vooral de Duitse musici) de muziek niet goed konden uitvoeren, volgens Copland, ... a German orchestra, for example, presented with a work such as I might write – I think it would be difficult for them – most of them – to give off the particular atmosphere of an American piece of music. Either it would be too heavy, too German, or rhythmically stodgy – from our standpoint stodgy, although they'd be playing the right notes in the right tempo and all. It's a question of national temperament. I would think the French would do better with our music than the Germans. Germans are a little too serious, perhaps.¹²⁸ Zijn grootste triomf vierde hij toen tijdens de pauze van een repetitie Duitse musici hem 'first-hand advice' vroegen over 'the new American rhythms. ... Imagine – a young American teaching the Germans anything about music!' Copland had zijn doel bereikt, composities die *Amerikaans* klonken, 'they could not have been written by a European.'¹²⁹

Welke muzikale middelen zette Copland in om zijn muziek zo Amerikaans te laten klinken? Als voorbeeld is hier het *Piano Concerto* gekozen dat Copland schreef in de tweede helft van 1926.¹³⁰ Het is één van de laatste werken waarvoor Copland expliciet jazz als inspiratiebron gebruikte, nadat gedaan te hebben in zijn *Organ Symphony* (1923), *Music for the Theatre* (1925) en *Two Pieces* (1926). De bezetting van het orkest is die van een typische bigband of jazzband, met veel koper, slagwerk en aangevuld met wat strijkers:

- 1 Piccolo
- 2 Fluiten
- 2 hobo's
- 1 althobo
- 1 Esklarinet
- 2 Besklarinetten
- 1 Basklarinet
- 1 Altsaxofoon in Es
- 1 Sopraansaxofoon in Bes
- 2 Fagotten
- 1 Contrafagot
- 4 Hoorns
- 3 Trompetten in C
- 3 Trombones

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Dickinson, *Copland connotations*, 194, Copland in een interview uit 1976.

¹²⁹ Copland en Perlis, (1984), 124

¹³⁰ Butterworth, *The Music of Aaron Copland*, 38.

1 Tuba

Pauken

Slagwerk: Base drum, cymbalen, tam-tam, tamboerijn, Chinese trommel, triangel, wood-blocks, xylofoon

Piano en Celesta

Strijkers: viool, altviool, cello en contrabas (aantal niet voorgeschreven)

De bezetting, met opvallend veel koper en slagwerk, is er één die Copland gedurende zijn hele componerende leven bleef gebruiken en die mede geïnspireerd lijkt te zijn op Stravinsky, bijvoorbeeld diens bezetting van *Histoire du soldat*. Ook andere kenmerken, zoals veel gebruik van open kwinten en kwarten, gesyncopeerde ritmes, veelvuldig inzetten van koperinstrumenten voor soli zijn al aanwezig in *The Piano Concerto*. Dat begint met signaaltonen door de trompetten (voorbeeld 1), vervolgd door een pianosolo die quasi geïmproviseerd overkomt, onder andere door de vele overgebonde noten en ongewone indeling van de achtsten in driekwarts - en vierkwartsmaat(voorbeeld 2). Verderop in het eerste deel wordt de piano tegelijkertijd een eenvoudig begeidingsinstrument, als een contrabas in een jazzensemble, dominant en tonica gevend en een slagwerkinstrument samen met de trom, terwijl de saxofoon een solo inzet, gevolgd door een swingend, gepunteerd motief van fluit en klarinet (voorbeeld 3) dat wordt overgenomen door de beide trombones (met demper, voorbeeld 4). Het effect is meer dat van een improviserende jazzband, met een vorm van call-en-response, dan van een klassiek pianoconcert.

Het publiek in Boston, waar het werk in première ging en vele recensenten waren niet erg enthousiast: ‘The jazz there was a pretty poor pick, as those things go. But Mr. Copland surrounded it with all the machinery of sound and fury, and the most raucous modernistic fury at that.’¹³¹ Wat vonden luisteraars van Coplands andere werken waarin hij jazzelementen gebruikte? In Groot-Brittannië was de pers niet direct gecharmeerd van Coplands pogingen een eigen Amerikaanse muziek te ontwikkelen. Een recensent van de *Monthly Musical Record* merkte op dat ‘the rest [van de Dance Symphony, E.S.] consisted mainly of the clap-trap of the jazz-band, with the usual hideous distortions of trumpet tone. The ingenuity of the rhythmic combinations could not compensate for the poverty of the material and the lack of any genuine melodic invention.’¹³² Reacties in de Amerikaans pers waren gemengd: de concerten in Boston waar de *Music for the Theatre* werd uitgevoerd

¹³¹ Butterworth, *The Music of Aaron Copland*, citeert recensent Samuel Chotzinoff van *The New York World*, 4 februari 1927, 40.

¹³² Dickinson, *Copland Connotations*, 166.

vonden een welwillend publiek, het concert in New York was minder succesvol. Een recensent van *The Times* merkte fijntjes op dat ‘we do not care if a long time elapses before we listen again to *Music for the Theatre*.’¹³³ Copland was te modern in de oren van velen. Copland zelf leek hier niet onder te lijden, ‘there was a lot of fun in bucking in the tide and feeling part of the avant-garde out there fighting new battles.’¹³⁴

Toch zou Copland jazz uiteindelijk loslaten als voornaamste Amerikaanse inspiratiebron, ook hij kreeg, net als Milhaud, het idee dat jazz als inspiratiebron te beperkt was en dat hij alle mogelijkheden had uitgeput om met jazz een Amerikaanse muziek te maken, mede omdat hij (of kunstmuziek meer in het algemeen) niet geschikt was voor improvisatie. ‘I had been observing the scene around me and sensed it was about to change. Moreover, I realized that jazz might have its best treatment from those who had a talent for improvisation. I sensed its limitations, intended to make a change, and made no secret of the fact.’¹³⁵ In de jaren dertig en veertig vond hij een vervanger in programmatische muziek over Amerikaanse onderwerpen.

Het (Wilde) Westen

Eén van de redenen dat Copland als Amerikaans componist pur sang wordt gezien, is zijn onderwerpkeuze voor zijn programmatische muziek. De werken die vooral in het oog springen, zijn *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942) en *The Red Pony* (1948). Cowboys en bandieten vormen de hoofdpersonen in dit ‘Wilde Westen’. Het ballet *Appalachian Spring* (1944), later door Copland bewerkt tot orkestsuite en tot een versie voor volledig symfonieorkest, speelt zich weliswaar niet af in het Westen, maar heeft wel ‘frontier connotations’, bijvoorbeeld doordat één van de hoofdpersonen in het ballet consequent wordt aangeduid als ‘Frontier Woman’.¹³⁶ Voor dit werk ontving Copland de erkenning

¹³³ Copland en Perlis 1984, 118-121.

¹³⁴ Ibid., 123.

¹³⁵ Copland en Perlis 1984, 134.

¹³⁶ Dickinson, *Copland Connotations*, 22.

waarnaar hij zo verlangde in de vorm van twee prijzen: de Pulitzer Prize en de New York Music Critic's Circle Award.¹³⁷

Wat was Coplands band met het Westen? Coplands moeder was zoals hierboven beschreven afkomstig uit het Westen, Copland had er familie wonen en was daarnaast zelf op reis geweest naar New Mexico en Californië. Wat hij daar aantrof, leek wat hem betreft meer op de slagvelden van Frankrijk dan op het ideaalbeeld van Amerika. ‘Whatever it was I expected, reality proved different – very. I am still trying to acquire a taste for the landscape – it still seems frightfully austere. I can’t get used to these barren hills – they remind me of the war-scarred battlefields I saw in France.’¹³⁸ In de hierboven genoemde werken is echter weinig slagveld terug te horen, maar juist optimisme, heroïsche cowboys en de weidse vlaktes van de prairie. Door te kiezen voor cowboys en bandieten, de onderlaag in de Amerikaanse maatschappij, sluit Copland aan bij een oude tendens die door Webers *Der Freischütz* (1821) in gang was gezet en waarin eenvoudige boeren (of in de Amerikaanse versie, cowboys en ‘settlers’) de ware volksaard weerspiegelen.¹³⁹

Gelet op het totale oeuvre van Copland zijn de ‘Wilde Westen’ – werken gering in aantal, maar toch vormen ze het bekendste deel. Dat heeft veel te maken met hoe Amerikanen zichzelf graag wilden zien. ‘[T]he West looms so large in the national consciousness. It represents the freedom and limitless potential that Americans have always yearned for, and the attributes of vigor and self-reliance that Americans have always valued.’¹⁴⁰ Copland slaagde erin met zijn manier van componeren: open intervallen, heldere orkestratie met veel koper en slagwerk, energieke ritmes, als het ware Frederick Jackson Turners ‘frontier’, waarnaar de pionier altijd op zoek blijft, te verklanken.¹⁴¹ Jackson Turner, een toonaangevend Amerikaans historicus, had in 1893 een essay geschreven, ‘The Significance of the Frontier in American History’, waarin hij zijn beroemde ‘Frontier Thesis’ poneerde en stelde dat de ervaring van de alsmaar opschuivende grens naar het Westen de Amerikanen blijvend gevormd zou hebben als een land van pioniers.¹⁴² Europa was het continent van de (vastgeroeste) tradities en de Verenigde Staten het land van

¹³⁷ ‘The Aaron Copland Collection’, via The Library of Congress, <http://memory.loc.gov/ammem/collections/copland/actime1961.html>

¹³⁸ Dickinson, 23.

¹³⁹ Taruskin, ‘Nationalism’.

¹⁴⁰ Dickinson, 27.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid., 27, in noot 24.

ruimte, van altijd verschuivende grenzen en ongekende mogelijkheden. Copland lijkt terug te keren naar de bron van het idee van volksmuziek, naar Rousseau met diens nadruk op onbedorven natuur versus decadente cultuur.¹⁴³ De pionier is de onbedorven, authentieke Amerikaan.

Copland neemt ook in deze trend van ‘imposed simplicity’ veel van zijn voorbeeld Stravinsky over. Copland had tijdens zijn studie in Parijs kennis gemaakt met Stravinsky en diens werk. In de Verenigde Staten, waar *Le sacre du printemps* pas in 1922 officieel in première was gegaan, was Stravinsky’s populariteit groeiende. ‘... Stravinsky is the fashion. A single short piece by him on any concert program will sell out the house.’¹⁴⁴ Stravinsky gebruikt ook volksmuziek in zijn kunstmuziek. Aanvankelijk was het voor hem een manier om zijn muziek Russischer te laten lijken en daardoor aantrekkelijker als exportproduct [Richard Taruskin spreekt in dit verband van ‘export nationalism’], en later vormde het een inspiratiebron om zijn muziek los te maken van wat Taruskin ‘academic routine’ noemt. Een soortgelijk verband is te zien met Coplands hang naar ‘imposed simplicity’, door modernistische tendenzen los te laten of toegankelijker te maken door het gebruik van volkse invloeden, in dit geval cowboyliedjes.¹⁴⁵ De parallel met Rusland houdt hier niet op. Wat Taruskin opmerkt over het slotkoor uit Glinka’s opera *Een Leven voor de Tsaar* kan ook gezegd worden van Coplands werk uit de jaren dertig en veertig: ‘It’s emblematic status arose not out of its musical essence but out of its reception; for as one modern commentator has put it, ‘what is accepted as national is national, wherever its roots may be.’¹⁴⁶

Fanfare for the Common Man: Communisme of patriottisme?

In *Fanfare for the Common Man* (1942) komen veel elementen terug die ook al te horen waren in *The Piano Concerto* en *Rodeo*. Dit keer is de held geen cowboy, maar de gewone man van de straat, ‘the Common Man’. Die titel heeft inmiddels een dubbele laag gekregen: het werk is zo vaak te horen geweest, in reclames voor corned beef, bij de Olympische Spelen, als openingstune (al dan niet bewerkt) van talloze tv-programma’s, als

¹⁴³ Taruskin, ‘Nationalism’.

¹⁴⁴ Virgil Thomson, geciteerd in Oja, *Making Music Modern*, 287.

¹⁴⁵ Crist, *Music for the Common Man: Aaron Copland during the depression and War*, 133.

¹⁴⁶ Taruskin citeert Oramo, (1997) in ‘Nationalism.’

openingsmuziek bij de Republikeinse conventie van 2000 en bij vele vieringen van Onafhankelijkheidsdag op 4 juli.¹⁴⁷ De ‘common man’ die Copland bedoelde was geïnspireerd door een toespraak van vice-president Wallace, gehouden op 8 mei 1942, waarin hij een rechtstreeks verband legde tussen de Amerikaanse en Russische revolutie als gevecht ‘for the common man in terms of blood’, as een ‘long-drawn-out people’s revolution’ en de voortdurende strijd voor vrijheid: ‘[T]he century which will come out of this war – can and must be the century of the common man. Perhaps it will be America’s opportunity to suggest the freedoms and duties by which the common man must live.’¹⁴⁸ Copland sloot zich al in de jaren dertig via het links georiënteerde, communistische Popolar Front aan bij die positieve benadering van Rusland.¹⁴⁹ Al voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog had Copland zich dan ook beziggehouden met het schrijven van muziek die meer aansloot bij de ‘common man’.

[C]an we composers write a music that will be of interest to these hitherto untouched millions of listeners, and if so, what manner of music shall it be? ... [T]he new musical audiences will have to have music that they can comprehend. ... It must therefore be simple and direct. ... Above all, it must be fresh in feeling.¹⁵⁰

Die noodzaak voor eenvoudige muziek kwam mede voort uit de toenemende hoeveelheid radioluisteraars, waarvan Copland vreesde dat ze niet bereikt werden door de te moderne muziek van de vroege jaren dertig en die voor hem zelfs politieke implicaties had:

What the radio has done, ... has been to bring to the surface this need to communicate one’s music to the widest possible audience. This should by no means be confused with mere opportunism. On the contrary, it stems from a healthy desire in every artist to find his deepest feelings reflected in his fellowman. It is not without its political implications, also, for it takes its source partly from that same need to reaffirm the democratic ideal that already fills our literature, our stage, and our screen. It is not a time for poignantly subjective lieder but a time for large mass

¹⁴⁷ Crist, *Music for the Common Man*, 176.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 181.

¹⁴⁹ *Ibid.* 177.

¹⁵⁰ Copland, *Our New Music*, 240.

singing. We are the men who must embody new communal ideals in a new communal music. And the radio is the natural outlet for that new music.¹⁵¹

Die ‘new communal music’ in de vorm van de *Fanfare for the Common Man* was eigenlijk te danken aan een Brit, de dirigent van de Cincinnati Symphony, Eugene Goossens. Tijdens de Eerste Wereldoorlog had hij in Groot-Brittannië voorafgaand aan concerten patriotistische *Fanfaires* laten spelen om het moreel bij de bevolking hoog te houden. Hetzelfde wilde hij nu doen in de Verenigde Staten en Copland was één van de uitverkoren componisten voor de opdracht.¹⁵²

Copland grijpt terug op bekende muzikale middelen: koper en slagwerk in de bezetting, open kwarten in het slagwerk (voorbeeld 5), gevolgd door soli van het koper, declamerend in drieklanken en kwinten (voorbeeld 5). In vergelijking met het *Piano Concerto* is alles nog eenvoudiger, en bouwt de *Fanfare* binnen korte tijd op tot een climax waarin het volledige koper *fff* aan bod komt, maar nog steeds helder blijft doordat de harmonie simpelweg in parallelle kwinten en kwarten blijft bewegen (voorbeeld 6).

Kritiek op Copland

Niet iedereen was gecharmeerd van Coplands werkwijze. Zijn goede vriend, Roger Sessions, met wie hij in de jaren twintig de Copland-Sessions Concerts organiseerde, was ronduit sceptisch.

‘[Copland] wanted to create an American music. I didn’t believe in that and don’t believe it can be done like that – you create music and if it’s genuine and spontaneous music written by an American, why then it is American music. These things have to grow naturally. For me, nationalism is the wrong approach..... After all, Bach and Mozart were influenced by Italian music - they didn’t think of nationalism.’¹⁵³

¹⁵¹ Ibid., 241-242.

¹⁵² Wilentz, ‘Copland’s Paradoxical Fanfare’, *Raritan* (2006) 25, nr. 4, 130-142, 131.

¹⁵³ Ibid., interview met Roger Sessions, 149.

Ook Alfred Einstein kon zich weinig voorstellen bij een Amerikaanse muziek:

‘Blood and soil do not form the creative spirit; it is rather the spirit ... that makes blood and soil. The whole future of America’s music will stand or fall by this truth. I really do not know if there is as yet an American music; if there is, I should be grateful to have its identifying characteristics defined. What I do know is that once a few great musicians have composed great music, without worrying about their American traits, there will be an American music.’¹⁵⁴

Wat waren volgens Copland de ‘identifying characteristics’ van een Amerikaanse muziek? Did Copland practise what he preached? Wat was volgens hem een Amerikaanse muziek, zo anders dan Europese muziek, en schreef hij die? Terugkerend naar de kritiek die hij had op Amerikaanse componisten die Dvoraks advies hadden gevolgd, lijkt het antwoord grotendeels ontkennend te zijn. De ‘occasional introduction of native musical materials - rhythmic, melodic, or even harmonic’ was volgens Copland ook met toevoeging van ‘a local color sense was not by itself sufficient to free music from the clichés of German musical procedure.’ Toch is dat wat Copland zelf heeft gedaan in zijn jazzperiode en Americanaperiode. Ook hij is niet de radicale weg ingeslagen die hij anderen voorhield, ‘to construct a music on formal and emotional lines independent of the German tradition. This meant abandonment of most of the structural refinements of Western music: sonata form, fugal treatments, development sections, and so forth.’¹⁵⁵ Sterker nog, veel van zijn muzikale kenmerken die terugkomen in zijn Amerikaanse muziek, zijn juist in lijn met wat Dvorak had geadviseerd:

In many newspaper articles and interviews [Dvorak] expressed his belief that a national American style could be based on such traditional elements, among which he included pentatonism in the melodic line, a flattened leading note, plagal cadences, drone accompaniment, rhythmic ostinato and strongly syncopated rhythms (with the Scotch snap constituting a special case).¹⁵⁶

¹⁵⁴ Alfred Einstein ‘War, Nationalism and Tolerance’, *Modern Music* 1, nr. 1(1939), 3-9, 5.

¹⁵⁵ Copland, *Our new music*, 14-15.

¹⁵⁶ Klaus Döge. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online*.

Het Amerikaanse van Coplands muziek bestond dus niet zozeer in grote verschillen met Europese muziek, maar in de onderwerpkeuze van met name zijn ‘Wilde Westen’-werken en vooral in de receptie ervan. *Fanfare for the Common Man* en *Rodeo* werden gezien als de muziek die Amerika representeerde, juist in een periode dat er behoefte was aan toegankelijke, patriottistische muziek. Zonder de jaren dertig, en zonder de Tweede Wereldoorlog zou Copland wellicht nooit de ‘founding father’ van de Amerikaanse kunstmuziek zijn geworden.

Conclusie

Welke rol speelde Europa in Coplands leven en werk, met name in zijn streven naar het creëren van een authentiek Amerikaanse muziek?

Europa speelde in verschillende aspecten van Coplands leven en werk een grote rol. Europa was eerst een groot voorbeeld voor Copland persoonlijk en voor Amerika gedurende zijn jeugd en opleiding. In het verhaal dat hij vertelt over zijn leven benadrukt hij hoe zijn eigen ontwikkeling en houding tegenover Europa gelijk opgaat met hoe Amerika Europa ziet. Zoals hij zelf zegt, ‘geniuses don’t grow on little bushes. The great young American composer will not appear suddenly out of the West with an immortal masterpiece under his arm. He will come out of a long line of lesser men - half geniuses perhaps, each one of whom ... will prepare the way for our mature music.’¹⁵⁷ Maar die Amerikaanse componisten die Amerikaanse muziek schreven, bleken al lang te bestaan, voordat Copland en zijn tijdgenoten claimden dat zij de grondleggers waren van een authentiek Amerikaanse muziek. Hun streven daarnaar had vooral te maken met een veranderende smaak in Europa, die Copland volgde, mede als gevolg van de invloeden die hij tijdens zijn studie in Parijs van onder andere Stravinsky had ondergaan.

Dertig jaar na zijn terugkeer uit Parijs was een eigen Amerikaanse muziek een minder prangende kwestie dankzij de erkenning die Copland had gekregen, ‘[o]nce it’s established that you can write a music that the whole world will recognise as that of an American composer it doesn’t seem so important to do it anymore!’¹⁵⁸ Copland had met zijn technieken en onderwerpen voor muziek het gekozen doel bereikt: zijn muziek en persoon was bekend en zijn stijl werd (en wordt) gezien als typisch Amerikaans.¹⁵⁹ Hij had diverse belangrijke onderscheidingen gekregen, waaronder in 1961 de ‘MacDowell Colony Medal’ van de Edward MacDowell Association voor ‘distinguished service in the field of music’ en in 1964 van President Johnson de ‘Medal of Freedom’, de ‘highest civil honor

¹⁵⁷ Copland, *Our New Music*, 135.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 198.

¹⁵⁹ DVD: ‘Keeping Score: Copland and the American Sound’, San Francisco Symphony, 2006. Online te bekijken via <http://video.pbs.org/video/1295288125/>

conferred by the President of the United States for service in peacetime.’¹⁶⁰ Als gevolg van de erkenning die Copland kreeg, werd de rol die Europa speelde in zijn werk en leven enerzijds kleiner.

Wanneer Amerika volgens Copland in muzikaal opzicht volwassen is geworden ten opzichte van Europa, zijn de kaarten anders geschud. Dat is ook het moment dat Copland zichzelf mag beschouwen als een gevestigd componist, een man van naam, door zijn lezingen, muziek en publicaties. Uit Coplands publicaties blijkt dat wat hem betreft Amerika is meegegroeid met hem, en dat Europa tot een achterblijver verworden is. Het is nu Europa dat een voorbeeld dient te nemen aan de moderne Amerikaanse muziekcultuur. Europa is nog steeds de spiegel waarin Amerika kijkt, maar dan vooral om te concluderen dat de rollen zijn omgedraaid en dat Europa de ‘underdog’ is geworden.

Virgil Thomson, inmiddels eveneens een succesvolle Amerikaans componist, vatte de veranderde situatie treffend samen toen hij werd geïnterviewd over Copland:

‘We [Copland en Thomson E.S.] worked together on more committees and boards than I can even begin to name here, and we have had the satisfaction in our lifetimes of seeing this country change from one that imported virtually all its performing artists and exported all its students, to one that exports the greatest performers all over the world and imports students to study here.’¹⁶¹

Coplands muziek werd ook buiten Amerika, in Europa uitgevoerd en door luisteraars, critici en Copland herkend als typisch Amerikaanse muziek. Copland was in sommige van zijn werken erin geslaagd een Amerikaanse muziek te maken, juist doordat hij volgens zijn biograaf ‘a certain distance from Europe’s great composers’ hield. ‘He believed that Americans needed to go their own way, without subservience or undue reverence for Europe’s heroic achievements; and he wanted a place for American art music in a world crowded with European exports.’¹⁶² Die afstand bleek in de muzikale praktijk mee te vallen. Copland bleef, ondanks zijn reserves ten opzichte van Europa, toch steeds terugkeren naar

¹⁶⁰ ‘The Aaron Copland Collection’, The Library of Congress.
<http://memory.loc.gov/ammem/collections/copland/actime1961.html>

¹⁶¹ Copland en Perlis, 354.

¹⁶² Pollock, 75.

dat continent als ijkpunt, zowel letterlijk als figuurlijk. ‘Zijn de Verenigde Staten minder, even goed, of zelfs beter dan Europa, is er een nationale Amerikaanse muziek die zelfstandig kan bestaan ten opzichte van de nationale stijlen in Europa, of die Europa zelfs overtreft?’ Het blijven vragen waarin Europa een centrale rol speelt. Coplands zorg blijft tot ver in zijn carrière of de Verenigde Staten wel meer hebben gedaan dan ‘merely reflecting’ wat in Europa al bestond. Coplands muzikale middelen kunnen dan ook niet omschreven kunnen worden als uniek Amerikaans omdat ze in veel gevallen (jazz, koper, ritme, syncopes) geïnspireerd waren door Europese componisten als Ravel en Stravinsky.

Wel waren de omstandigheden, met name door Coplands verbintenis met het Popular Front en door zijn patriotistische werken ten tijde van de Tweede Wereldoorlog, gunstig om zijn werken erkend te krijgen als typisch Amerikaans. Diezelfde verbintenis zou zich in de jaren vijftig als een boemerang tot hem keren, toen hij beschuldigd werd van communistische sympathieën en daarvoor zelfs voor de onderzoekscommissie van Senator Joseph McCarthy.¹⁶³ Dat zal mede bijgedragen hebben aan zijn terugkeer tot een ‘neutralere’ stijl, die paradoxaal weer meer gericht was op wat er in Europa gaande was op het gebied van de kunstmuziek.¹⁶⁴ Eigenlijk zette Copland daarmee voort wat hij in het einde van de jaren twintig ook al had gedaan, componeren in een moderne stijl die zowel in Amerika als Europa werd gebruikt, en waarover Carol Oja terecht opmerkt:

‘Rather than depicting young American composers of the period as earnestly striving for national identity through their music, I believe internationalism to have been an equally compelling force ... Rather than assuming them to have arrived for study in Europe ignorant of recent modernist advances, I probe their opportunities for encountering the newest ideas back home, whether in performance, published scores, or journalistic criticism.’¹⁶⁵

De rol van Europa in Coplands leven en werk was dus een invloedrijke, maar wel één waarin zowel Europa als Copland een ontwikkeling doormaakten.

¹⁶³ Wilentz. ‘Copland's Paradoxical Fanfare’, 135.

¹⁶⁴ Taruskin. "In Search of the "Real" America." In *Music in the Early Twentieth Century*.

¹⁶⁵ Oja, 7.

Geraadpleegde literatuur

- Butterworth, Neil. *The Music of Aaron Copland*. London: Toccata Press, 1985.
- Copland, Aaron. *Our New Music: Leading Composers in Europe and America*. New York:[etc.] 1941.
- Copland, Aaron. *Music and Imagination: The Charles Eliot Norton Lectures*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- Copland, Aaron. *Copland on Music*. New York: Da Capo Press, 1976.
- Copland, Aaron en Vivian Perlis. *Copland 1900 through 1942*. New York: St. Martin's Press/Marek, 1984.
- Crist, Elizabeth B. *Music for the Common Man: Aaron Copland during the depression and War*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Crist, Elizabeth B. en Wayne Shirley (ed.). *The Selected Correspondence of Aaron Copland*. New Haven [etc.]: Yale University Press, 2006.
- Döge, Klaus. "Dvořák, Antonín." In *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51222> (geraadpleegd 27 mei 2012).
- Dickinson, Peter (ed.). *Copland Connotations, Studies and Interviews*. Woodbridge, Suffolk: Boydell, 2002.
- Kostelanetz, Richard (ed.), Steve Silverstein, (assistant ed.). *Aaron Copland, A Reader: Selected Writings 1923-1972*. New York [etc.]: Routledge, 2004.
- Einstein, Alfred. 'Affinities of the Age', *Modern Music* 18, nr. 1 (1940), 22 -26.
- Harris, Roy. 'Folksong - American Big Business', *Modern Music* 18 nr. 1 (1940), 8-11.
- Kuklick, 'Myth and Symbol in American Studies', *American Quarterly* 24, nr. 4, (oktober 1972), 435-450.
- Nettl, Paul. 'Alexandrian America', *Modern Music* 2 (1941) jaargang XVIII, 100-106.
- Oja, Carol. J. *Making Music Modern: New York in the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Pollack, Howard. *Aaron Copland: the Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Holt, 1999.

- Pollack, Howard. "Copland, Aaron." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06422> (geraadpleegd 26 juni 2012).
- Rosenfeld, Paul. 'The Advent of American Music', *The Kenyon Review* 1, nr. 1 (1939), 46-56.
- Paul Rosenfeld, "'Americanism" in American music', 17 nr.4, *Modern Music*, (1940) 226-232.
- Strout, Cushing. *The American Image of the Old World*. New York: Harper & Row, 1963.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York [etc.]: Oxford University Press. <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-chapter-011.xml> (geraadpleegd 15 mei 2012).
- Taruskin, Richard. 'Nationalism'. In *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846> (geraadpleegd 9 mei 2012).
- Tawa, Nicholas. *The Coming of Age of American Art Music: New England's Classical Romanticists*. New York: Greenwood Press, 1991.
- Wilentz, Sean. "Copland's Paradoxical Fanfare." *Raritan* 25 nr. 4, (2006) 130-142.
- DVD: 'Keeping Score: Copland and the American Sound', San Francisco Symphony, 2006. Online te bekijken via <http://video.pbs.org/video/1295288125/>
- United States Information Service. Documentaire: 'Copland Portrait', 1975, via <http://www.archive.org/details/gov.ntis.ava03011vnb1>
- The Library of Congress, 'The Aaron Copland Collection', <http://memory.loc.gov/ammem/collections/copland/actime1961.html> (geraadpleegd 26 juni 2012).

Bijlage muziekvoorbeelden

Voorbeeld 1.¹⁶⁶ *Piano Concerto*, deel 1, Andante sostenuto, maat 1-5.

The image shows the beginning of the Piano Concerto, measures 1-5. The tempo is *Andante sostenuto* (♩ = 58). The score is for a full orchestra, including:

- 1. & 2. Corni in F
- 1. & 2. Trombe in C
- 1. & 2. Tromboni & Tubi
- Timpani

The music is in 3/4 time and features a prominent melodic line in the first horn part, with the piano playing a supporting role. The tempo marking is *Andante sostenuto* (♩ = 58).

Voorbeeld 2. *Piano Concerto*, deel 1, Andante sostenuto, eerste inzet piano.

The image shows the first piano introduction of the Piano Concerto. The tempo is *Andante sostenuto*. The score is for the piano, featuring a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The tempo markings are *accel. rit. a tempo* and *accel. rit.*. The piano part is marked *liberamente*. The score is in 3/4 time and features a prominent melodic line in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The tempo marking is *Andante sostenuto*.

¹⁶⁶ Voorbeelden 1 tot en met 5: Aaron Copland, *Piano Concerto*, Boosey and Hawkes, Londen. Te raadplegen via <http://www.boosey.com/cr/perusals/score.asp?id=1022>

Voorbeeld 3.

Musical score for Example 3, measures 19-24. The score includes parts for Fl. picc., Cl. in E^b, Sax. Sopr. in B^b, Brush, and Piano. A box containing the number '20' is positioned above the Fl. picc. staff at the beginning of measure 20. The Piano part includes the instruction 'simile' in measure 21. The Fl. picc. part has a dynamic marking of *mf* in measure 20.

Voorbeeld 4.

Musical score for Example 4, measures 25-30. The score includes parts for Fl. picc., Ob. 1. & 2., Cl. in E^b, Sax. Sopr. in B^b, Trb. 1. in C, Trbne 1., Chin Drum, Brush, and Piano. The Fl. picc. part has a dynamic marking of *mf* in measure 25. The Ob. 1. & 2. part has a dynamic marking of *f* in measure 25. The Trb. 1. in C part has a dynamic marking of *mf* in measure 25 and includes the instruction 'con sord solo' in measure 26. The Trbne 1. part has a dynamic marking of *mf* in measure 25 and includes the instruction 'Solo con sord' in measure 26. The Piano part has a dynamic marking of *mf* in measure 25.

Voorbeeld 5.¹⁶⁷ *Fanfare for the Common Man*, openingsmaten.

The musical score for the opening of 'Fanfare for the Common Man' is presented in two systems. The first system shows the brass and percussion parts. The Bb Trumpets (1, 2, 3) and Trombones (1, 2) play a 'f marc. nobile' motif. The Tuba (3) plays a similar motif. The Timpani, Bass Drum, and Tam-tam provide a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Very deliberately (♩ = ca. 52)' and the dynamics are 'ff', 'f', and 'mf'. The score includes performance instructions such as 'rit.' and 'a tempo'. The second system shows the Bb Trumpets (1, 2, 3) playing a more complex melodic line.

Voorbeeld 6. *Fanfare for the Common Man*, slotmaten.

¹⁶⁷ Voorbeelden 5 en 6: Aaron Copland, *Fanfare for a Common Man*, Boosey and Hawkes, Londen. Te raadplegen via <http://www.boosey.com/cr/perusals/score.asp?id=1022>

35 (a2)

Horns in F
1 3
2 4
Bb Tpts.
1 2
3
Tbns.
1 2
Tuba
3

fff (*a2*) *pesante*
fff *pesante*
fff *pesante*
ff *pesante*
fff *pesante*
ff *pesante*
fff *pesante*