

Anna G. Piotrowska

Kształtowanie idei narodowej muzyki amerykańskiej w Stanach Zjednoczonych

Ars inter Culturas nr 1, 133-144

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna G. Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

KSZTAŁTOWANIE IDEI NARODOWEJ MUZYKI AMERYKAŃSKIEJ W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Kultura muzyczna Stanów Zjednoczonych: wypadkowa różnych kultur, mieszanka stylów i tendencji, uważana jest za twór niezwykle zróżnicowany, wręcz eklektyczny¹. Paradoksalnie jej unikatowość polega jednak na obecności wielu elementów klasyfikowanych pod wspólnym szyldem muzyki amerykańskiej. Określenie „muzyka amerykańska” zawiera w sobie potencjał wielorakiej definicji, rozciągającej się na przedstawicieli różnych środowisk, niekiedy o niezwykle skomplikowanym pochodzeniu etnicznym, reprezentujących odmienne orientacje polityczne czy opcje kulturowe.

W latach trzydziestych XX wieku Albert Einstein wyraził wątpliwość co do zasadności operowania terminem muzyka amerykańska, pisząc: „Nie wiem, czy muzyka amerykańska już istnieje”². Przeczuwając jednak jej pojawienie się³, Einstein borykał się z doprecyzowaniem samego pojęcia. Inni muzykolodzy, mniej sceptyczni wobec używania omawianego terminu, uważali, iż amerykańskość na terenie muzycznym w pełni rozwinęła się dopiero w wieku XX. R.F. Goldman twierdził, iż „muzyka amerykańska [...] nie mogła rozwinąć się wcześniej niż w wieku XX”⁴.

Krytyczne spojrzenia na proces rozwoju idei narodowej w omawianym rodzaju muzyki ujawnia trzy zasadnicze okresy jej kształtowania:

- wiek XIX, kiedy deklaracje amerykańskości czynione były przez emigrantów, niejednokrotnie po kilku miesiącach pobytu w Stanach Zjednoczonych. Utrzy-

¹ Por. L. Starr, *Ives, Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art Music*, „American Music”, vol. 12, nr 2, summer 1994, s. 167.

² A. Einstein, *Modern Music*, vol. XII, 2. Heft, 1935, przedruk, [w:] tegoż, *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich-Stuttgart 1958, s. 256 („Ich weiss nicht, ob es schon eine amerikanische Musik gibt“; tłum. „Nie wiem, czy istnieje już coś takiego, jak muzyka amerykańska”).

³ Tamże, s. 256 „wäre ich für eine präzise Definition dankbar, welches die Merkmale amerikanischer Musik eigentlich sind”, tłum. „byłbym wdzięczny za dokładną definicję, jakie są właściwie cechy amerykańskiej muzyki”.

⁴ R.F. Goldman, *American Music: 1918-1960*, [w:] *The Modern Age 1890-1960*, red. M. Cooper, Oxford 1974, s. 569 („It is evident that [...] an American music [...] could not have evolved earlier than the twentieth century“).

mywała się także nieufność wobec inkorporowania rodzimej muzyki do twórczości elitarnej;

- przełom wieku XIX i XX – charakteryzujący się wzrostem zainteresowania muzyką Indian oraz czarnych obywateli Stanów, przekładający się na wzmożone prace badawcze pod względem zbierania i badania folkloru amerykańskiego;
- lata 20. i 30. XX wieku – łączone z ekspansją świadomości własnej odrębności kompozytorów amerykańskich i licznymi próbami stworzenia idiomu muzyki narodowej.

Wczesna faza kształtowania idei muzyki amerykańskiej

Początkowo, za narodowych kompozytorów amerykańskich uznawali się emigranci z Europy. Anthony Heinrich (1781-1861) z Kentucky, urodzony na terenach czeskich, dumnie określał się mianem kompozytora amerykańskiego i komponował utwory programowe związane z tradycjami amerykańskimi⁵. Potomni docenili jego intencje, a niektórzy krytycy nazywali go „Beethovenem Ameryki”. Wiek XIX reprezentowany jest w kulturze muzycznej Stanów Zjednoczonych przez W.H. Fry’ą (1813-1864), M. Gottschalka (1829-1869), G.W. Chadwicka (1854-1931) czy J.K. Paine’ą (1839-1906), H. Parker (1863-1919) oraz E. MacDowella (1861-1908). W dobie romantyzmu kompozytorzy amerykańscy nie starali się jednak stworzyć odrębnego idiomu muzyki amerykańskiej, wybierając opcję wtórnego przetwarzania osiągnięć kontynentu europejskiego. Postawę taką przyjął najwybitniejszy przedstawiciel tego okresu w Stanach Zjednoczonych – Edward MacDowell. Studiował on nie tylko w Niemczech, ale pobierał nauki w Paryżu, powracając do Stanów w 1888 roku. Na użytek własny E. MacDowell stworzył typologię pieśni ludowych, klasyfikując muzykę Indian z Ameryki Zachodniej jako pokrewną pieśniom orientalnym⁶. W poszukiwaniu oryginalnego materiału muzycznego kompozytor niejednokrotnie odwoływał się do folkloru amerykańskiego, skłaniając się do pieśni szkockich emigrantów. Słynne suites fortepianowe *New England Idylls* czy *Woodland Sketches* nawiązują do miejsc w New Hampshire. Jednak E. MacDowell uważał, podobnie jak A. Einstein, że „najważniejszy element w muzyce – osobowość – wystarcza”⁷. W 1894 roku powstała *Indian Suite* op. 48, wpisująca się w europejską tradycję wykorzystywania egzotycznego materiału dźwiękowego mającego uatrakcyjnić dzieło. E. MacDowell sięgnął do melodii indiańskich, ale – jak na ironię – natrafił na materiał z traktatu T. Bakera, który pomyłkowo w swoim dziele – jako oryginalną – zamieścił melodię skomponowaną przez Thomasa Commucka⁸.

E. MacDowell odcinał się od prób wykorzystania materiału rodzimego w celu stworzenia stylu narodowego, dobitnie formułując swoje poglądy na ten temat podczas wykładów wygłaszanych na Columbia University. Twierdził, iż:

⁵ M. Broyles, *Art Music from 1860 to 1920*, [w:] *The Cambridge history of American music*, red. D. Nicholls, Cambridge 1998, s. 250.

⁶ Por. tamże, s. 253.

⁷ Por. L. Gilman, *Edward MacDowell*, New York 1908, s. 17, 18 („the vital element in music – personality – stands alone“).

⁸ V.L. Levine, *American Indian musics, Past and Present*, [w:] *The Cambridge history of American...*, s. 28.

Muzyka narodowa nie ma racji bytu w sztuce, ponieważ jej cechy charakterystyczne mogą być powielane przez każdego, kto ma taką ochotę [...]. Muzyka, która może być stworzona na receptę, nie jest muzyką, ale „krawiectwem”⁹.

Z materiału muzycznego, jaki oferowały Stany Zjednoczone, chętnie korzystali europejscy kompozytorzy przebywający w tym kraju. O zainteresowaniu np. kulturą indiańską świadczy IX Symfonia e-moll „Z Nowego Świata” op. 95 A. Dworzaka, napisana w maju 1893 roku, czyli niecały rok po przyjeździe kompozytora do Stanów. Podczas swego pobytu za oceanem, w latach 1892-1896, Dworzak sprawował funkcję dyrektora National Conservatory of Music w Nowym Jorku i oddawał się studiowaniu rodzimego folkloru, aranżując m.in. pieśń S. Fostera *Old Folks at Home*. Fascynacja muzyką amerykańską znalazła odbicie w tytułach dzieł, m.in. XII Kwartecie F-dur op. 66, zwanym „Amerykańskim”. W IX Symfonii rzekomo indiańskiego pochodzenia zawarte są melodie wykorzystane w budowie lirycznego tematu części pierwszej *Adagio*, oraz tematu środkowego odcinka z *Largo*. Według tradycji, część ta inspirowana miała być sceną indiańskiego pogrzebu w lesie, zawartą w eposie indiańskim autorstwa H.W. Longfellowa. Również *Scherzo* odwołuje się do sceny wesela z tego poematu. Chociaż recepcja dzieła była w Stanach entuzjastyczna, nie oznaczała automatycznej akceptacji wykorzystywania w muzyce poważnej motywów muzyki Indian. Pomysł oparcia narodowej muzyki amerykańskiej na melodiach Indian był w owym czasie odczytywany przez klasę średnią jako oburzający¹⁰. W utworze Dworzaka minimalizowano rolę wpływów indiańskich, dostrzegając jedynie dzieło geniusza. Jeden z krytyków – H.T. Finck – pisał:

Nic nie jest bardziej śmieszne niż próby, by odnaleźć coś czarnego czy czerwonego w uduchowionej melodii, która otwiera część [...]. Nie ma nic bardziej białego [...]. Tylko geniusz mógł to napisać¹¹.

Pojawiały się też złośliwe uwagi, że koncerty A. Dworzaka stanowić mogły większą atrakcję dla antropologów niż dla muzyków¹².

Zaistnienie na amerykańskiej scenie muzycznej A. Dworzaka sprawiło, że wzmożło się wykorzystywanie wątków narodowych, gdyż – jak zauważa Z. Skowron – „możliwość i sposób wykorzystania elementów narodowych uświadomił kompozytorom amerykańskim Antonin Dworzak”¹³. Sposoby kreowania narodowej muzyki amerykańskiej poczynione przez Antoniego Dworzaka były lustrzanym odbiciem zabiegów podjętych podczas tworzenia narodowej muzyki czeskiej. Kompozytorowi towarzyszyło poczucie misji:

⁹ Por. L. Gilman, *Edward MacDowell...*, s. 17-18 („National music has no place in art for its characteristics may be duplicated by anyone who takes the fancy to do so [...]. Music that can be made by »recipe« is not music, but »tailoring«”).

¹⁰ A.H. Levy, *Musical Nationalism. American Composers' Search for Identity*, Westport, Connecticut-London 1983, s.18, 19.

¹¹ H.T. Finck, *My Adventures in the Golden Age of Music*, New York 1926, s. 280 („Nothing could be more ridiculous than the attempts that have been made to find anything black or red in the glorious soulful melody which opens the movement [...] Nothing could be more white [...] Only a genius could have written it“).

¹² *New York Herald*, 23 stycznia 1894, s. 10, 11.

¹³ Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Kraków 1995, s. 22.

Amerykanie oczekują ode mnie wielkich rzeczy [...]. Najważniejszą rzeczą jest pokazać im ziemię obiecaną i królestwo nowej i niezależnej sztuki, w skrócie – stworzyć muzykę narodową¹⁴.

A. Dvorzak zaszczepił potrzebę sięgania do korzeni własnej muzyki wśród swoich uczniów, do których należeli m.in. W.A. Fisher (1861-1948), H.W. Loomis (1865-1930), czy ciemnoskóry H.T. Burleigh (1866-1949). Myśl mistrza pośrednio zaważyła także na twórczości późniejszych twórców muzyki narodowej w Stanach Zjednoczonych, np. Rubina Goldmarka (1872-1936), autora uwertury z 1896 roku *Hiawatha, Requiem Suggested by Lincoln's Gettysburg Address* z 1918 roku czy w *Negro Rhapsody* z 1922 roku oraz A. Coplanda.

Faza przejściowa: odkrywanie własnych źródeł muzycznych

Drugi etap kształtowania idei muzyki narodowej w Stanach Zjednoczonych na przełomie wieków XIX i XX charakteryzuje się wzrostem zainteresowania muzyką Indian. Jednak już wcześniej kultura amerykańska była inspirowana tradycjami indiańskimi, o czym świadczy przykład opery, skomponowanej w Stanach Zjednoczonych przez kompozytora polskiego pochodzenia – Edwarda Sobolewskiego (1804-1872), który po osiedleniu się za oceanem stworzył *Mohegę*, reklamowaną jako pierwsza amerykańska opera narodowa¹⁵. Urodzony w Królewcu kompozytor i muzykolog, w wyniku nieporozumień z władzami miasta Bremen, gdzie był zatrudniony na stanowisku dyrektora muzycznego, postanowił około 1859 roku emigrować do Stanów. Za główną postać pierwszej – w jego mniemaniu – narodowej opery amerykańskiej obrał bohatera zarazem polskiego i amerykańskiego: Kazimierza Puławskiego (w operze nazwisko księcia pisane jest właśnie z literą „w”, mimo istniejącej amerykańskiej wersji „Pułaski”). Pięć miesięcy po przybyciu do Nowego Świata, 11 października 1859 roku kompozytor przedstawił w Milwaukee swoje dzieło *Mohega, the Flower of the Forest, A Great Dramatic Opera in Three Acta*, w którym oprócz wspomnianego generała, pojawiły się także postaci angielskiego kapitana Butlera, Ellen Mason, oraz wódz plemienia Pequod i tytułowa Mohega, indiańska dziewczyna. Opera, aczkolwiek dobrze przyjęta przez ówczesną krytykę muzyczną, nie cieszyła się popularnością, z czasem wytknięto jej wiele błędów (zwłaszcza w warstwie libretta napisanego po niemiecku).

Początek zaawansowanych badań nad muzyką Indian datuje się od roku 1882, kiedy w Lipsku ukazał się traktat zatytułowany *Über die Musik der nordamerikanischen Wilden* Theodore'a Bakera¹⁶. Jedenaście lat później, w 1893 roku, podczas Chicago World's Columbian Exposition wśród zaprezentowanych wiosek (m.in. celtyckiej, azjatyckiej i afrykańskiej) znalazła się również wioska indiańska. Muzyka rdzennych Amerykanów stała się sensacją na wystawie, co dało asumpt dalszym badaniom muzy-

¹⁴ M.R. Aborn, *The Influence on American Musical Culture of Dvorzak's Sojourn in America*, Indiana University School of Music, 1965, s. 118 („The Americans expect great things from me. [...] The main thing is to show them to the promised land and kingdom of a new and independent art, in short, to create a national music“).

¹⁵ A. Janta, *A History of Nineteenth Century America – Polish Music*, New York 1982, s. 11-21.

¹⁶ M. Broyles, *Art Music from...*, s. 251.

kologicznym nad muzyką Indian. A.C. Fletcher opublikowała *A Study of Omaha Indian Music* w 1893 roku. W jej ślady poszła F. Densmore. Rozpoczęła ona drukowanie swych książek w 1906 roku i jest autorką m.in.: *Teton Sioux Music* (1918), *The American Indians and their music* (1926), *Peculiarities in the singing of the American Indians* (1930) czy *The music of the American Indians* (1954). H. Roberts zajęła się następnie opracowaniem pieśni Indian Nootka z zachodniej części wyspy Vancouver¹⁷.

J. Walter Fawkes, dyrektor Bureau of American Ethnology w Waszyngtonie, zarejestrował w 1890 roku pieśni indiańskie na fonografie, rozpoczynając ich kolekcjonowanie od zarejestrowania muzyki Indian z Maine, następnie pracował z Indianami z plemienia Zuni w Nowym Meksyku. W 1895 roku Franz Boas dołączył do zespołu etnomuzykologów nagrywających fonografem, a w 1898 roku Livingstone Farrand zarejestrował pieśni plemion Quileute i Quinault. W kolejnych latach, 1905-1908, Franck Speck i Joseph K. Dixon dokonali nagrań plemion Creek i Crow. Zarejestrowany materiał przetrzymywany był w American Museum of Natural History w Nowym Jorku, a następnie przeniesiony do Bureau of American Ethnology History w Waszyngtonie. Około roku 1933 liczbę nagrań szacowano na 33 tysiące. Inne instytucje, jak Field Museum on Natural History z Chicago, Peabody Museum z Harvard University i Pennsylvania Museum z Filadelfii również przyczyniły się do rozwoju badań nad muzyką Indian, promując dokonywanie dalszych nagrań.

Fascynacja muzyką Indian wpłynęła także na kompozytorów amerykańskich, manifestujących swą odrębność i niezależność od muzyki europejskiej. W muzyce indiańskiej upatrywali oni źródeł inspiracji i stąd w literaturze muzykologicznej określa się ich niekiedy mianem „Indianistów” („Indianists” lub „Indianists movement”¹⁸). Najślynniejszym przedstawicielem tego ruchu był Arthur Farwell (1872-1951(52?)), który po powrocie z Europy w 1899 roku natknął się na jedną z książek A. Fletcher. Wywarła ona na nim tak duże wrażenie, że wkrótce sam zgromadził i wydał melodie indiańskie w zbiorze pt. *American Indian Melodies*. Przekonał się też o nikłym zainteresowaniu wydawców tego typu publikacjami. W zaistniałej sytuacji Farwell otworzył (wraz z H.F. Gilbertem) własne przedsiębiorstwo Wa-Wan Press, specjalizujące się w wydawaniu dzieł opartych na folklorze amerykańskim, głównie indiańskim. Wa-Wan Press działało w Newton Center, Massachusetts, w latach od 1901 do 1912 roku, kiedy zastało odsprzedane firmie G. Schirmera z Nowego Jorku. Swoje dzieła publikowali tam, m.in.: Henry Franklin Gilbert, posługujący się pseudonimem Frank Belknap (1868-1928), Carlos Troyer (1837-1920), Harvey Worthington Loomis (1865-1930) i Edgar Stillman Kelley (1857-1944). A. Farwell jako jeden z pierwszych kompozytorów świadomy był roli folkloru amerykańskiego w tworzeniu narodowej muzyki tego kraju, stał się pionierem wykorzystania oryginalnych pieśni indiańskich, murzyńskich i kowbojskich. Skomponował m.in. *Navajo War Dance* w 1905 roku, *Impressions of the Wa-Wan Ceremony of the Omahas* w 1906 roku na fortepian oraz *The Domain of the Hurakan* na orkiestrę w 1902 roku. Wyrosła z podłoża ludowego muzyka A. Farwella, przewyciężająca idiom niemiecki, inkorporowała tradycję ludową z jej obrzędami, tradycjami i rytuałami. Natomiast do dokonań H.F. Gilberta należą m.in. *American Dances* z 1906 roku, *Indian Sketches* z 1911 roku na duet fortepianowy, *Negro Rhap-*

¹⁷ Por. S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze*, Warszawa 1995, s. 94.

¹⁸ M. Broyles, *Art Music from...*, s. 252.

sody z 1912 roku, oraz dzieła kameralne, takie jak *Indian Scenes* z tego samego roku, *Negro Dances* z 1914 roku. H.F. Gilbert pisał też prace teoretyczne na temat folkloru i jego wykorzystania w muzyce artystycznej. Artykuł *Indian Music* zamieszczony został w *New Music Review* w 1912 roku, *Folk Music in Art Music: a Discussion and a Theory* drukowany był w *Music Quarterly* w 1917 roku. Próby A. Farwella i H.F. Gilberta jako pierwsze prowadziły do wypracowania świadomego stylu narodowego opartego na poczuciu odrębności własnych tradycji muzycznych.

Melodie indiańskie wykorzystywali nie tylko kompozytorzy związani z Wa-Wan Press. Charles Wakefield Cadman (1881-1946) chociaż nie publikował pod auspicjami Wa-Wan Press, stał się bardzo popularnym kompozytorem po sukcesie pieśni *From the Land of the Sky-Blue Water* i *At Dawning*. Był on również autorem oper czerpiących obficie z motywów indiańskich: *Shanewis or The Robin Woman* (nie schodziła ze scen przez dwa sezony) oraz *The Sunset Trail*¹⁹. Na początku XX wieku pojawiły się kolejne opery pisane w duchu indiańskim: w 1910 roku *Poja* Arthura Nevina została wystawiona w Berlinie. Dzieło to oparte jest na pieśni plemienia Blackfoot (Czarne Stopy). Francesco DeLeone jest autorem opery w dwóch aktach *Oglala*, zaprezentowanej w Cleveland i Chicago w 1926 roku. Utwór opowiada legendę plemienia Dakotów, ale wykorzystuje melodie plemienia Chippewa. Dzieło Alberto Bimboni *Winona* obejrzało dziewięć tysięcy osób podczas premiery w Minneapolis w 1926 roku²⁰.

Do stworzenia amerykańskiej muzyki narodowej przyczyniło się także zainteresowanie muzyką tworzoną w Stanach Zjednoczonych przez Afroamerykanów. Początek XX wieku to czas narodzin jazzu – stylu typowo amerykańskiego, którego elementy występują w twórczości większości amerykańskich kompozytorów tego okresu, mających świadomość własnej narodowości.

Wyróżnia się dwa okresy w dziejach wzajemnych kontaktów i oddziaływanie na siebie muzyki czarnych i białych obywateli²¹. W pierwszym – od 1600 do 1800 roku – niewolnicy przywożeni z Afryki kontynuowali w Nowym Świecie dawne przyzwyczajenia i tradycje muzyczne, co wywierało silny wpływ na muzykę amerykańską. W wieku XIX nastąpiło natomiast odwrócenie ról i zaistniało zjawisko zwane amerykanizacją muzyki afrykańskiej. To właśnie poprzez wzajemne oddziaływanie tej muzyki i muzyki białych emigrantów możliwe było wytworzenie tak odrębnego w wyrazie stylu, jakim jest jazz.

Poprzez ciągłą konfrontację różnych ideologii Afroamerykanie stworzyli bogatą, różnorodną muzyczną tradycję – korzenie i fundament wszystkich typów muzyki Stanów Zjednoczonych²².

Już na terenie USA kultywowano oryginalne formy, takie jak blues i spirituals. Pieśni pracy, z których powstał blues, uznaje się za przejaw folkloru wytworzonego przez

¹⁹ Por. tamże, s. 252.

²⁰ Por. A.M. Dobrowolska, *Muzyka Indian Ameryki Północnej: charakterystyka*, Atlantic City-New Jersey 1996, s. 20.

²¹ J. Djedje, *African American music to 1900*, [w:] *The Cambridge History of American...*, s. 134.

²² Tamże („Through the constant negotiation of different ideologies, African Americans created a rich, diverse musical tradition that has served as the roots and foundation for all types of music in the United States“).

niewolników dostosowujących się do nowych warunków życia i pracy na kontynencie amerykańskim. Zarówno motywy, jak i forma bluesa stanowią przykłady adaptacji czarnego folkloru do języka angielskiego oraz zastanej kultury²³.

Blues jest doskonałym przykładem amerykanizacji muzyki afrykańskiej, ponieważ odbija wysoki stopień akulturacji w zindywidualizowanym etosie ogromnego społeczeństwa²⁴.

W latach 90. XIX wieku wyłonił się ragtime, stając się symbolem sprzeciwu wobec wiktoriańskiej Ameryki, a tym samym przez niektórych utożsamiany był z niższymi standardami moralnymi, reprezentowanymi przez czarnych obywateli²⁵. Ragtime uważano za muzykę diabelską, podkreślano jego obecność w saloonach i domach publicznych, sugerując jego niegodną proveniencję. Mistrzem ragtime'u stał się Scott Joplin (1868-1917), autor, m.in. *Maple Leaf Rag*, *Sun Flower Slow Drag*, *Weeping Willow*, *The Chrysanthemum*, czy *Fig Leaf Rag*.

Ragtime był tak popularną formą, że z czasem przeniesiono go na orkiestrę. Dokonał tego James Reese Europe (1880-1919), stwarzając w 1917 roku *Original Dixieland Jazz Band* – zespół, który odcisnął piętno na tworzącym się stylu. Niektórzy muzycy wywodzili się z Nowego Orleanu – miasta uchodzącego za kolebkę jazzu. Muzyka Nowego Orleanu była mieszanką stylów reprezentowanych przez Kreolów, czarnych i białych. Określenie „styl nowoorleański” odnosi się do twórczości takich tużów, jak Jelly Rolla Mortona (1890-1941), Josepha „Kinga” Olivera (1885-1938) czy Louisa Armstronga (1901-1971). Wielki Kryzys zagroził istnieniu jazzu, ale w latach trzydziestych XX wieku odrodził się on pod nową nazwą *swing* ze zdwojoną siłą.

Na początku XX wieku doszło do pierwszego poważnego wpływu muzyki Afroamerykanów na muzykę amerykańską. W efekcie powstał jazz – traktowany jako prawdziwie amerykański, narodowy styl.

Instytucjonalne propagowanie idei amerykańskiej muzyki narodowej

A. Copland zauważył w wywiadzie z 1967 roku, iż „okres lat 20. XX wieku został zabarwiony myślą, że Amerykanie potrzebowali takiej muzyki, którą rozpoznawali by jako swoją własną”²⁶. Faktycznie, „w latach dwudziestych i trzydziestych kompozytorzy próbowali ustanowić tożsamość amerykańską poprzez różnorodne wybory stylistyczne; co ważniejsze, wsparcie instytucji zarówno starych, jak i nowych przyczyniło się do upowszechnienia ich pracy”²⁷. W latach dwudziestych XX wieku po-

²³ M. Świącicki, *Jazz – rytm XX wieku*, Warszawa 1972.

²⁴ J. Djedje, *African American music...*, s. 125 („The blues is an excellent example of the Americanization of African music because it reflects a major degree of acculturation to the individualized ethos of the larger society”).

²⁵ J. Magee, *Ragtime and early jazz*, [w:] *The Cambridge History of American...*, s. 390.

²⁶ E.T. Cone, *Conversation with Aaron Copland*, [w:] *Perspectives on American Composers. A Symposium by leading composers*, red. B. Boretz i E.T. Cone, New York 1971, s. 138 („The period of the 20s had been definitely colored by the notion that Americans needed a kind of music they could recognize as their own”).

²⁷ R. Haskins, *Orchestral and Chamber Music in the Twentieth Century*, [w:] *The Garland Encyclo-*

wstało wiele organizacji, których celem było propagowanie muzyki amerykańskiej. Były to, m.in.:

1. Edgar Varese's International Composers' Guild, działający w latach 1921-1927,
2. League of Composers, operująca w latach 1923-1935,
3. Henry Cowell's New Music Society, powołane w 1925 roku,
4. Copland – Sessions Concerts, odbywające się w latach 1928-1931,
5. Tin Pan Alley Association, działające w latach 1928-1934,
6. Yaddo Festivals of Contemporary American Music, zapoczątkowane w 1932 roku²⁸.

Nadal utrzymywały swą wysoką rangę organizacje powstałe dużo wcześniej, np. American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) założona w 1914 roku, American Federation of Musicians założona w 1896 roku, skupiająca zarówno Amerykanów, jak i Kanadyjczyków. Na fali wzmożonej popularyzacji muzyki amerykańskiej powstawały też, w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku, instytucje i organizacje promujące muzykę rodzimą: New York Musicological Society w 1931 roku, a trzy lata później w 1934 roku American Musicological Society; American Composers Alliance powstała w Nowym Jorku w 1938 roku i zrzeszała m.in. A. Coplanda, V. Thomsona i W. Rieggera (ich pismo „The Bulletin” wydawane było do roku 1965); w 1940 roku powołano American Music Center, skupiające Aarona Coplanda, Marion Bauer, Howarda Hanson, Otto Lueninga, Quincy'ego Portera; American Symphony League powstało w 1942 roku, dwa lata później zaś American Institute of Musicology. Korporacje te wyznaczały sobie szczytne cele wspierania muzyków i rodzimej muzyki, jak na przykład założone w 1919 roku i działające do roku 1969 Society for Publication of American Music. W wytycznych Composers' Music Corporation z 1920 roku czytamy:

Wraz z ożywieniem świadomości narodowej większą uwagę przywiązuje się obecnie do rodzimych produktów i ich producentów [...]; reklama muzyki amerykańskiej zbiera teraz swe żniwo²⁹.

Kompozytorzy – J.A. Carpenter (1876-1951) czy F. Converse (1871-1939) zdawali sobie sprawę, że stworzenie stylu prawdziwie amerykańskiego było zadaniem wymagającym wielu nakładów oraz – przede wszystkim – procesem długotrwałym³⁰. Rozumiano potrzebę propagowania własnej muzyki narodowej w kraju i na świecie. W sukurs przyszli sponsorzy, tacy jak Alma Wertheim, która w 1929 roku założyła wydaw-

pedia of World Music, vol. 3, red. E. Koskoff, New York-London 2001, s. 174 („In the 1920' and 1930' composers attempted to establish an American identity through ever more diverse stylistic choices; more important, support from institutions both old and new gave their work increased visibility“).

²⁸ Powstające instytucje swym zasięgiem objęły również Europę: w 1921 roku w Fontainebleau pod Paryżem powstało Konserwatorium Amerykańskie, w którym nauki pobierało wielu młodych kompozytorów amerykańskich (m.in. A. Copland) pod okiem N. Boulanger.

²⁹ R. Haskins, *Orchestral and Chamber Music...* s. 233 („With the enlivening of national consciousness [...] greater recognition is being accorded native products and their producers [...] propaganda for American music is now reaping its harvest“).

³⁰ R.J. Garofalo, F. Converse, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 6, London 2001, s. 377-378.

nictwo Cos Cob Press promujące muzyką młodych Amerykanów. Podzielała ona opinię, że współczesna muzyka amerykańska nabrała unikatowych cech i uważała za swój cel jej wspieranie na miarę dysponowanych przez siebie środków. Przypisuje się jej nawet słowa:

Istnieje rosnące przekonanie, że kompozycje amerykańskie stają się niezależne, autentyczne, i naprawdę charakterystyczne dla tego kontynentu, i że kompozytorzy amerykańscy, a w szczególności ci, którzy piszą dłuższe formy, napotykać trudności w drukowaniu swoich dzieł, jak również mają problemy z ich publiczną prezentacją³¹.

Dojrzała faza kształtowania idei amerykańskiej muzyki narodowej charakteryzowała się zintensyfikowaniem poszukiwań własnych korzeni muzycznych. W 1904 roku ukazała się publikacja Louisa C. Elsona pt. *The History of American Music*³². Niedługo potem, w 1915 roku, A. Farwell wraz z W. Dermontem Darbym opublikowali kolejną pracę na ten temat³³. W latach trzydziestych XX wieku wydano książkę o muzyce amerykańskiej *Our American Music* J.T. Howarda, która doczekała się szybko kolejnych wznowień w latach 1939, 1946 oraz 1965³⁴. Młodzi kompozytorzy zadawali sobie pytanie, co to znaczy pisać muzykę amerykańską? Czy należało podążać drogą wyznaczoną przez poprzedników usiłujących stworzyć styl narodowy, a posługujących się w głównej mierze folklorem amerykańskim, tj. melodiami indiańskimi, kowbojskimi i negro spirituals? Takie podejście prezentował np. A. Farwell – jeden z pionierów myślenia „narodowego” w muzyce amerykańskiej. Jego zdaniem zdecydowany sprzeciw wobec muzyki niemieckiej wraz z wyeksponowaniem walorów muzyki rodzimej gwarantowały sukces.

Zwiastuny naszej narodowej sztuki muzycznej tkwią w tych dziełach naszych kompozytorów, które są wystarczająco niegermańskie, a więc w tych, w których niemiecki idiom nie jest czynnikiem dominującym. [...] Tylko przez uwydatnienie wspólnych inspiracji życia amerykańskiego możemy stać się muzycznie wielcy³⁵.

Najprostszą receptę znalazł Virgil Thomson:

Pisać muzykę amerykańską jest prosto. Wszystko, co trzeba zrobić, to być Amerykaninem i pisać taką muzykę, jaką się chce³⁶.

³¹ Cyt. za: C.J. Oja, *Cos Cob Press and the American Composer*, [w:] *Notes*, 2nd Ser., vol. 45, No. 2, December 1988, s. 229 („There is a growing conviction that American composition is becoming independent, authentic, and truly of this continent, and that American composers, particularly those who are writing music on longer forms, find it difficult to have their works published and almost equally difficult to have them performed“).

³² L.C. Elson, *The History of American Music*, New York 1904.

³³ A. Farwell, W.D. Darby, *Music in America*, New York 1915.

³⁴ Por. Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska...*, s. 166.

³⁵ Cyt. za: Ch. Hamm, *Music in the New World*, New York 1983, s. 417.

³⁶ V. Thomson, *On Being American*, 1948, [w:] tegoż, *A Virgil Thompson Reader*, Boston 1981, s. 305 („The way to write American music is simple. All you have to do is to be American, and then to write any kind of music you wish“).

Pogląd ten podzielali także inni, jak Quincy Porter, który w 1945 roku napisał:

Nie musimy koniecznie oczekiwać echa jazzu, muzyki kowbojskiej, czarnej, południowej czy melodii Indian. Prawdziwy kompozytor nie jest aranżerem³⁷.

W podobnym tonie utrzymane są wypowiedzi Charlesa Ivesa. Dla niego drugorzędna pozostawała kwestia cytowania muzyki ludowej wobec prób uchwycenia w muzyce narodowego charakteru amerykańskiego. Poglądy Ivesa podsumował wybitny znawca jego twórczości – Peter Burkholder:

Ives sądził, że muzyka [amerykańska dop. A.G.P.] nie musiała być oparta na melodiach amerykańskich, ale wspierać się na amerykańskich ideałach i doświadczeniach [...] muzyka pisana przez Amerykanina będzie amerykańska na wskroś, nawet jeśli będzie pełna melodii szkockich, bo to duch, zaangażowanie i charakter współbrzmia i aktywnie współgrają z tematem³⁸.

Joseph Machlis rozróżnił dwa sposoby funkcjonowania amerykańskości w muzyce XX wieku³⁹. Z jednej strony, zwracając się bezpośrednio do folkloru Stanów Zjednoczonych, bardzo szeroko rozumianego, kompozytorzy cytowali pieśni pierwszych osadników, które zachowały się w południowych stanach, wykorzystywali hymny i melodie religijne oraz pieśni patriotyczne z czasów rewolucji i wojny secesyjnej. Nieobce były im też melodie z minstreli, czy folklor mieszczański w postaci komedii muzycznych czy skomercjalizowanych ballad i pieśni pracy. Również jazz, blues, ragtime, a także muzyka Indian wykorzystywana była w tych kompozycjach.

Część kompozytorów odczuwała potrzebę inkorporowania w swych pracach współczesnych zdobyczy języka muzycznego, np. R. Sessions – dostrzegając istotę poszukiwań amerykańskiego idiomu narodowego – czuł silny związek z kulturą europejską („kompozytor amerykański musi nauczyć się rezygnować w swoich pracach z wykorzystania łatwych i tak bardzo ‘amerykańskich’ z definicji cech”⁴⁰). Edward T. Cone twierdzi, że dla R. Sessionsa „przeszłość amerykańska jest przeszłością europejską”, a „poszukiwanie stylu narodowego poprzez odwołanie się do samouświadomionego amerykanizmu zbyt często ignorowało nasze głębokie korzenie w kulturze Zachodu”⁴¹.

³⁷ Q. Porter, *The Education of the American Composer*, [w:] *Musicology 1*, 1945 („We should not necessarily expect echoes of jazz, negro, cowboy, southern or Indian folk tunes. A real composer is not an arranger“).

³⁸ P. Burkholder, *Charles Ives. The Ideas Behind the Music*, New Haven, London 1985, s. 14 („Ives felt strongly that music wouldn’t have to be based on American tunes but rather on American experience and ideals [...] music written by an American will be „American to the core” even if chock-full of Scotch tunes because interest, spirit and character sympathize with, or actively coincide with that of the subject“).

³⁹ J. Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, New York 1961, s. 452-453.

⁴⁰ R. Sessions, *America Moves to the Avant – Scene*, [w:] *American Musicological Society Papers*, 1937, s. 119 („the American composer must learn to renounce the facile exploitation of specially and all too definably ‘American’ traits in his work“).

⁴¹ E.T. Cone, *In Defence of Song: The Contribution of Roger Sessions*, [w:] *Music: A view from Delft*, red. R.P. Morgan, Chicago, London 1989, s. 307 („American past is the European past, the search for a national style by an appeal to a self – conscious Americanism has all too often ignored our deep roots in Western culture“).

Zaakcentowanie własnej twórczości, stworzenie odrębnego, nieopartego na europejskich wzorcach modelu konsumpcji kultury, powoli stawało się wiadomym znakiem potwierdzającym istnienie narodowej muzyki amerykańskiej. Amerykańscy muzykolodzy w połowie wieku XX chętnie podkreślali niezależność i odrębność swojej muzyki w stosunku do dziedzictwa europejskiego:

Jest to ogromną zasługą naszego narodu, że z elementów odziedziczonych po Europie stworzył coś zupełnie nowego i świeżego, coś szczególnie nieeuropejskiego. Wszyscy rozpoznajemy, co jest amerykańskie w muzyce, chociaż trudno byłoby dokładnie zdefiniować tę jakość. Wartość amerykańska, która powstała z szerokiej różnorodności czynników nie jest jednorodna⁴².

Osiągnięty został – zdaniem Josepha Machlisa – swoisty kompromis owocujący nowym rozumieniem amerykańizmu w muzyce:

Amerykanizm w muzyce był koncepcją znacznie szerszą niż się początkowo wydawało. [...] W pracy nie musiały być cytowane negro spirituals, indiańskie pieśni żniwne czy lamentsy prerii, by świadczyły o obywatelstwie⁴³.

Różnorodność postaw kompozytorskich i wielotorowość rozwoju muzyki amerykańskiej w wieku XX zaprzecza istnieniu ujednoczonego oblicza muzyki amerykańskiej, a stwierdzenie, iż np. Ch. Ives, A. Copland czy G. Gershwin manifestowali swoją amerykańskość w tworzonej przez siebie muzyce, jest „trywialną obserwacją”⁴⁴. Wspólny dla kompozytorów amerykańskich pozostaje jednak akt intencjonalny, kierunkujący ich twórczość na – rozumianą indywidualnie amerykańskość i warunkujący potrzebę pisania amerykańskiej muzyki narodowej⁴⁵.

Zusammenfassung

FORMEN DER IDEE DER NATIONALEN AMERIKANISCHEN MUSIK IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

Der Artikel stellt den Prozess der Kristallisation der Idee von nationaler Musik in den Vereinigten Staaten dar. Der Autor präsentierte drei Phasen in der Entwicklung des Idioms der nationalen amerikanischen Musik:

⁴² J. Machlis, *Introduction to Contemporary Music...*, s. 447 („It is our nation’s great achievement to have created, out of elements inherited from Europe, something completely new and fresh; something specially un-European. We all recognize what is American in music, although we should be hard put it to define exactly what that quality is. Having been shaped by a wide variety of factors, the American quality is not any one thing“).

⁴³ Tamże, s. 453 („Americanism in music was a much broader concept than had at first been supposed. [...] A work did not have to quote a Negro spiritual, an Indian harvest song, or a dirge of prairie in order to qualify for citizenship“).

⁴⁴ L. Starr, *Ives, Gershwin, and Copland...*, s. 168 („trivial observation“).

⁴⁵ Por. A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń 2003.

- die erste Phase (19. Jahrhundert) als Amerikanismus in der Musik nur mündlich von den Komponisten proklamiert wurde, häufig Immigranten, nicht wirklich interessiert an dem Verursachen der nationalen Art;
- die zweite Phase an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts mit dem Ausbruch des Interesses an der Folklore, besonders an der indischen Musik und an der Musik der Afro-amerikaner (die sogenannte Indianistbewegung in den musikalischen Kreisen der US zur Folge habend);
- die dritte Phase, abschließende Stadium in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet von den Komponisten' Bewusstsein des Problems und der institutionalisierten Förderung der amerikanischen Musik. Komponisten besitzen Reflexionen auf dem Thema, sowie das Hervortreten einiger Organisationen, welche die Produktion stützen und die Leistung von Musik bestanden von den amerikanischen Komponisten das Wachstum des Verstehens unter der amerikanischen Gesellschaft der Notwendigkeit, die amerikanische nationale Musik herzustellen bezeugen.

Der Autor umreißt das Zeichnen auf die Beispiele von der amerikanischen musikalischen Literatur und das Zitieren der Preisangabe von den Komponisten selbst, nicht nur die Chronologie des Prozesses aber veranschaulicht auch die Windungen des Verstehens der Bezeichnung nationaler amerikanischer Musik in den unterschiedlichen Phasen seiner Entwicklungen.