

**Zeitschrift:** Dissonance

**Band:** - (2002)

**Heft:** 76

**Nachruf:** Earle Brown (26.12.1926-2.7.2002)

**Autor:** Ryan, David

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

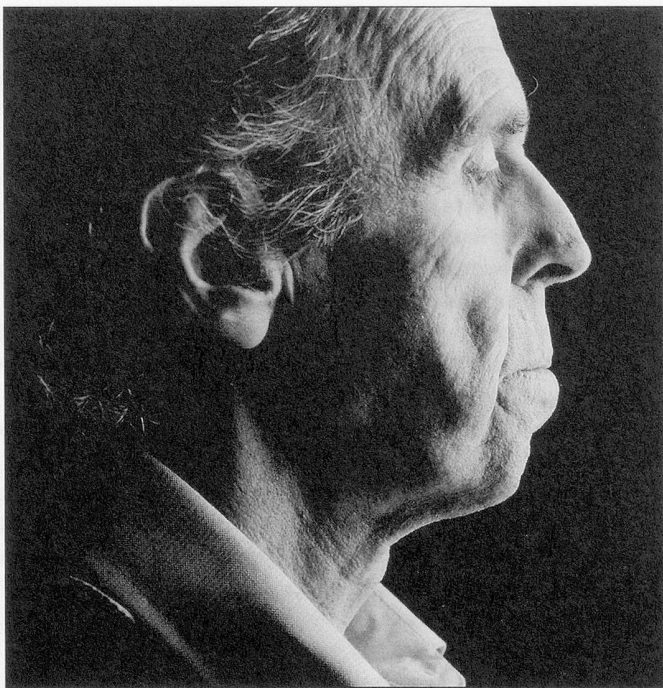
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## EARLE BROWN

(26.12.1926-2.7.2002)



© Philippe Gontier

Earle Brown, qui vient de nous quitter à l'âge de 75 ans, fut l'un des principaux compositeurs de l'avant-garde américaine. Pendant les années 1950, il se lie avec des créateurs expérimentaux tels que John Cage, Morton Feldman et Christian Wolff, ainsi qu'avec de nombreux protagonistes de l'avant-garde européenne.

Brown, né en 1926 à Lunenburg (Massachusetts), suit, pendant sa jeunesse, en tant que trompettiste, la tradition des fanfares typiques de la Nouvelle-Angleterre. Très tôt, il admire Charles Ives ; son affection pour cet autre compositeur non-conformiste se révèle dans cette anecdote : durant son adolescence, le jeune Earle se précipitait si souvent chez le disquaire local pour écouter l'enregistrement de John Kirkpatrick de la fameuse *Concord Sonata*, que le disquaire finit par lui offrir le disque avant qu'il ne soit plus écoutable ! Il est aussi actif que possible sur la scène musicale de son petit village natal, fréquentant les quelques concerts de *big bands* en tournée, ce qui nourrit son amour de toujours de l'improvisation, du jazz. Il poursuit des études de mathématiques et d'ingénierie à la Northeastern University, et se produit dans des *big bands* les fins de semaine. Espérant monter dans un aéronef, il s'engage dans la division aéronautique de l'Armée ; mais sa date d'engagement, entre la victoire en Europe et celle au Japon, le voit plutôt trompettiste dans des fanfares militaires, en Louisiane, et au Texas à Randolph Field, aux côtés du légendaire saxophoniste de jazz Zoot Sims, qui devient l'un de ses proches. C'est également là

qu'il découvre, grâce un autre collègue new-yorkais, le système de composition et les écrits du compositeur et mathématicien d'origine russe, Joseph Schillinger. Alors qu'il étudie la théorie musicale avec la compositrice sérielle Roslyn Brogue Henning à Boston, Brown s'inscrit à l'école de musique « Schillinger House », afin de perfectionner les méthodes de composition du mathématicien qui influença, parmi beaucoup d'autres, George Gershwin. C'est alors que Brown dispense, à Denver en 1951, un cours sur l'orchestration et l'arrangement en jazz selon les techniques de Schillinger, que la rencontre marquante avec John Cage a lieu ; ce dernier s'y trouvait en tournée avec Merce Cunningham. La première épouse de Brown, la danseuse Carolyn Brown, fait une très forte impression sur Cunningham pendant l'une de ses classes de maître. Plus tard, lors de ce séjour, après la représentation d'une œuvre de Cage, Earle lui demande : « Quel est le rapport entre votre musique et celle de Webern ? » Cage est surpris par sa connaissance de cette musique, ainsi que d'autres aspects de l'avant-garde – surtout à cette époque, à Denver – et, suite à cette première rencontre avec les Brown, Cage et Cunningham les invitent à venir les rejoindre à New York.

Carolyn devient une des étoiles de la troupe de Cunningham, tandis qu'Earle collabore avec Cage sur le Projet de Musique sur bande magnétique, une entreprise pionnière qui les occupe tous deux, à temps plein, à l'assemblage de bandes pour œuvres électro-acoustiques. *L'Octet I* pour 8 bandes magnétiques dirigées dans l'espace (1952), de Brown, est construit à partir de chutes d'autres œuvres. À cette époque, Brown devient membre du groupe informel de compositeurs, connu plus tard sous le nom d'« École de New York », avec Morton Feldman, le pianiste David Tudor, Christian Wolff et Cage lui-même. La musique de Brown d'alors, voire d'avant sa rencontre avec Cage, reflète son intérêt pour nombre d'activités culturelles : la poésie, avec Gertrude Stein, Kenneth Patchen ou Lawrence Ferlinghetti ; les travaux d'Alexander Calder ainsi que ceux de peintres expressionnistes abstraits, en particulier Pollock, puis Johns et Rauschenberg ; la science, même, pour ce qui est des probabilités, du hasard et de l'indétermination.

Une œuvre majeure de cette période, *Folio* (1952-1953), que Brown décrit comme des « expérimentations en notation et en procédés d'exécution », est une série séquentielle de partitions expérimentales, chacune d'une seule page, où les paramètres de l'espace et du temps sont explorés d'une manière variable et souple. *December 1952*, une série abstraite et dépouillée de rectangles flottant, est conçue comme une équivalence musicale des *Mobiles* de Calder ; c'est la première partition entièrement graphique, et certainement l'un des exemples les plus audacieux et les mieux connus en son genre. Comme les *4'33''* de Cage, ce fut une étape que le compositeur franchit, sans avoir besoin d'y revenir ultérieurement. Néanmoins, cette œuvre ouvre le champ des interrogations sur l'interprétation et la mobilité de l'exécution musicale. L'influence des innovations de Brown fut énorme, car elle offrait de nouvelles possibilités sonores à la musique d'alors, et entraîna l'utilisation quasi générale de la notation proportionnelle parmi la plupart des compositeurs. *December 1952* inspire toujours d'intenses discussions, tant sur sa faisabilité comme partition, que sur ses relations à la composition et à l'improvisation, surtout en ce qui concerne les réalisations de Brown lui-même qui, souvent et étrangement, semblait mal à l'aise devant l'impression visuelle de sa partition.

Earle Brown s'attache ensuite à la réalisation d'un mode de composition qui autorisait à la fois des événements de hauteur

déterminée et une souplesse spontanée. En résulte son « Open form » (« Forme ouverte »), illustrée par exemple dans ses *Twentyfive Pages* (1953) pour un nombre de pianos indéterminé, ne dépassant pas 25, le tout précisément noté ; mais chaque page pouvait être jouée dans n'importe quel ordre, et était dessinée de telle manière qu'elle puisse être jouée de droite à gauche et à l'endroit comme à l'envers [envers, dans le sens où la bas de la page devient le haut de la page ; NDT]. Avec un sourire un peu grimaçant, Brown avoua qu'il y eut peu de représentations avec le nombre total de pianos suggéré par la partition. Ajoutons que Brown apporta au groupe de Cage une sensibilité bien particulière – parfois agressive, virtuose et leste, parfois austère, hiératique, comme suspendue dans l'immobile –, toujours très loin de la ténuité de la musique de Feldman et de Wolff à la même époque.

Au milieu des années 1950, suite à l'exécution, à Darmstadt, de *Twentyfive Pages* par David Tudor, après la première à New York, la musique de Brown commence d'être connue en Europe. Plusieurs compositeurs se mettent dès lors à créer des structures mobiles, des partitions graphiques, à inclure des éléments aléatoires ; Brown se trouve donc au cœur même de l'avant-garde européenne parmi les Boulez, Stockhausen, Donatoni, Ligeti et tant d'autres. À l'aube des années 1960, Brown se considère plus proche – intellectuellement et musicalement – du compositeur et chef d'orchestre italien Bruno Maderna que de Cage, avec qui il entretient toujours une amitié chaleureuse, malgré leurs différences esthétiques. Maderna fait connaître des œuvres telles *Available Forms I & II*, respectivement pour 18 musiciens (1961) et pour 98 musiciens et 2 chefs d'orchestre (1962). Brown refuse le titre collectif de « Chance Music » (musique de hasard), proposé pour le concert-portrait du groupe à New York en 1964, où il dirige, avec Leonard Bernstein, son *Available Forms II* avec le Philharmonique de New York. Toute la musique présentée alors ne pouvait, selon lui, tomber sous la rubrique cagienne, évacuant toute subjectivité de goût. Certes, l'approche de Brown encourage les décisions et les choix intuitifs et subjectifs des interprètes pendant l'exécution de ses œuvres. Après tout, c'est sous l'influence de l'improvisation jazzistique – en un mot, la spontanéité – qu'il fut amené à créer le concept de forme ouverte. Pendant cette période, Brown compose quelques-unes de ses œuvres les plus impressionnantes et les plus explosives : *Corroboree* (1964) pour 3 et 2 pianos, écrit pour les frères Kontarsky ; son *String Quartett* (1965), composé pour le Quatuor LaSalle ; et *Calder Piece* (1963-1966), pour un Mobile Calder et 4 percussionnistes (100 instruments).

Il entreprend alors un programme ambitieux d'enregistrements pour Time Mainstream Records : plusieurs œuvres d'importance historique de l'avant-garde et de la musique expérimentale sont enfin disponibles en disques. Il avait d'ailleurs déjà collaboré avec la maison de disques Capitol en tant qu'ingénieur du son, pour plusieurs enregistrements de jazz, où l'on reconnaît parfois des traces de sa propre écriture : le son-souffle de Jimmy Giuffrè, pour ne citer que cet exemple. L'influence est réciproque et, avec l'arrivée de l'avant-garde dans le jazz, des structures post-sérielles telles son *Open Form* suscitent un intérêt grandissant. Brown se souvenait volontiers de ses conversations avec des géants de l'innovation, comme Eric Dolphy, qu'intéressaient ces techniques. Quelques pages de Brown font alors un retour à des matériaux plus simples pour des ensembles plus grands ; ainsi, *Cross Section and Color Fields* (1972-1975), *Modules 1 and 2* (1966), *Module 3* (1968-1969), et *Time Spans* (1972), tous pour orchestre. Des blocs orchestraux, monumentaux et désarrimés, sont ici en mouvement, d'où l'importance donnée à la couleur et à la densité harmonique.

*Time Spans*, originellement commandée par le Kiel Rundfunk pour les jeux Olympiques de Munich en 1972, est une œuvre magnifiquement austère, rocailleuse, qui avance en grondant, avec ses deux pianos au sein de l'orchestre. *Centering* (1973), pour violon solo et ensemble, commandé par le London Sinfonietta, mérite d'être mieux connu aussi.

Malgré la diversité de ses œuvres, Brown a toujours exploré un langage « difficile », aussi proche du modernisme formel européen que de celui des Américains. Certaines de ses œuvres des années 1950 annoncent déjà le mouvement de la « New Complexity », sa *Music for Cello and Piano* de 1954-1955, par exemple. Puis sa musique s'imprègne d'une chaleur grandissante ; un soupçon de lyrisme se mêle désormais à ses gestes typiquement rapides et à ses préoccupations timbriques de toujours. *Tracking Pierrot* (1992) pour petit ensemble, et *Special Events* (1999) pour violoncelle et piano, composés lors de cette dernière période, consolident techniques, gestes spécifiques et variés avec des passages en forme ouverte. Malgré une santé de plus en plus chancelante depuis 1995, Brown continue de participer à des concerts, tant aux États-Unis qu'en Europe, à Vienne, Leipzig, Londres, Brême, Düsseldorf, Stuttgart, au Festival international de Musique à Prague, au Lincoln Center, à New York avec l'orchestre SEM de Petr Kotik et à un concert-hommage donné par l'Ensemble Modern de Francfort.

En tant que chef d'orchestre, Brown pouvait se transformer en un prodige d'énergie, façonnant et sculptant un espace musical à partir de couleurs instrumentales, sur place ou même des coulisses quand la maladie l'empêcha d'être sur le devant de la scène. Pendant les concerts, il appréciait ce que les musiciens apportaient d'eux-mêmes. Si, par exemple, le rythme indiqué sur la partition était libre, il acceptait ce que le musicien lui proposait, en tant que sa contribution spécifique à l'œuvre ; selon Earle Brown, l'histoire personnelle de chaque musicien faisait partie de l'événement musical. Comme le précise Morton Feldman : « Le résultat est une sorte de haute spontanéité que seule le concert peut transmettre. En fait, la notation de Brown vise à supprimer la discrepancy entre la page écrite et le concert. » Brown lui-même s'en explique avec le producteur de disques John Yaffe en 1995 : « [...] Ce qui m'intéresse, c'est de provoquer une interaction de plus en plus grande entre les compositeurs et les interprètes, de faire de la musique un monde plus coopératif. [...] » On oublie trop facilement combien l'improvisation était étrangère aux musiciens classiques, en 1951, quand Brown commence à travailler dans ce sens. Pour lui, un concert n'était pas seulement une collaboration, mais aussi un acte de joie de vivre, un espace de passion ou encore, typique de Brown, le sens de l'humour. Il fut honoré de nombreux prix, commandes et résidences : un prix Guggenheim, un doctorat *honoris causa* du Conservatoire de Peabody en 1970, le Brandeis Creative Arts Award, le prix John-Cage de la Fondation des Contemporary Performance Arts, une Lettre de Distinction de l'American Music Center, etc. En tant que président de la Fondation Fromm, Brown a passé commande d'œuvres à plusieurs compositeurs comme Henry Brant, Ornette Coleman ou Steve Reich.

Earle Brown a partagé les trente dernières années de sa vie avec sa deuxième épouse, la conservatrice d'art Susan Sollins ; ils vécurent dans leurs maisons à Rye, New York, et à Manhattan, tout en voyageant souvent, entre Tanglewood et Aspen pour les festivals d'été, aux Conservatoires de Bâle et de Fribourg, parmi d'autres, et, plus récemment, à Düsseldorf en automne 2001, pour une résidence au Musik Fabrik. **DAVID RYAN**

(Earle Appleton Brown, né le 26 décembre 1926, est mort le 2 juillet 2002.)