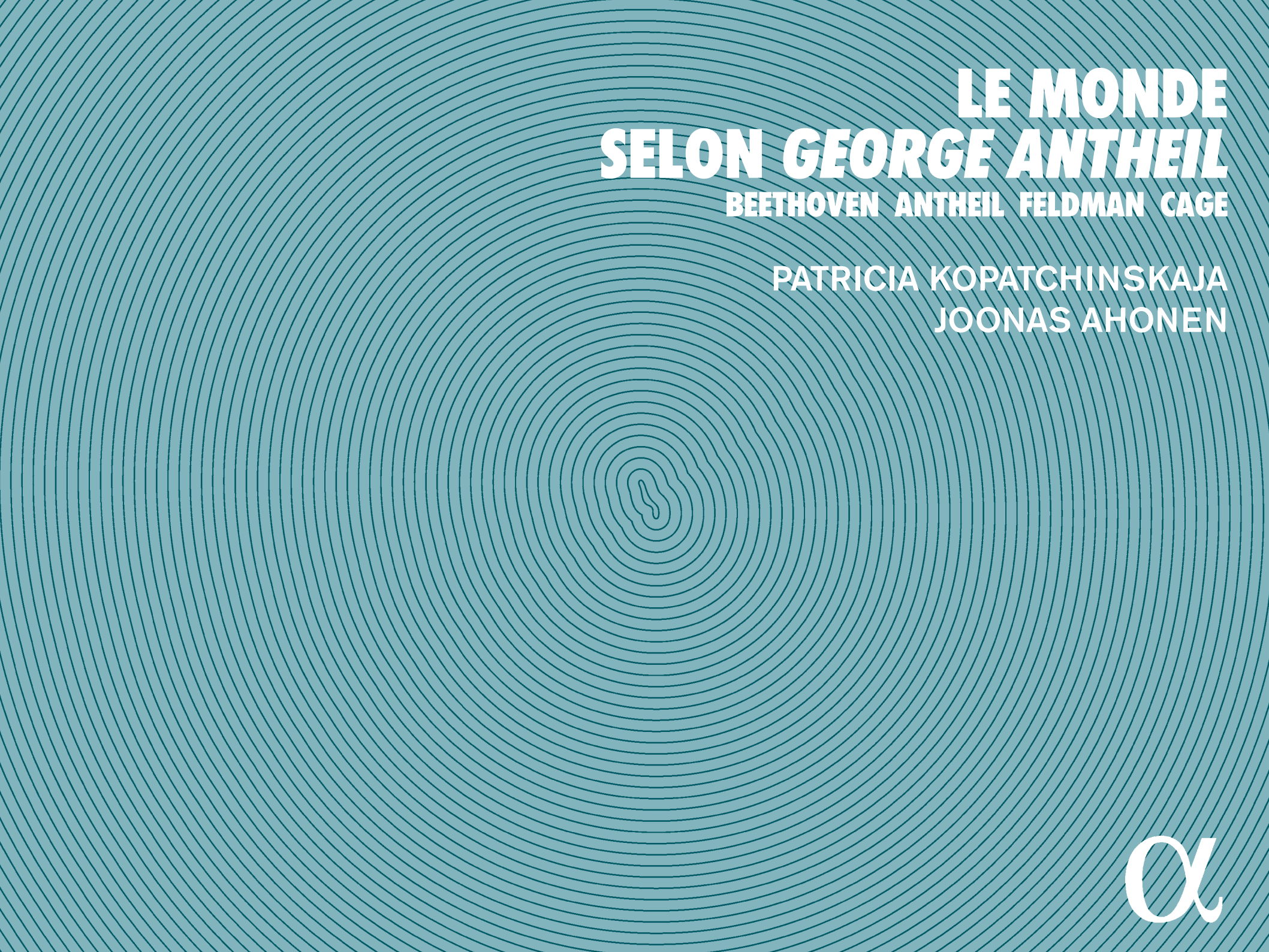


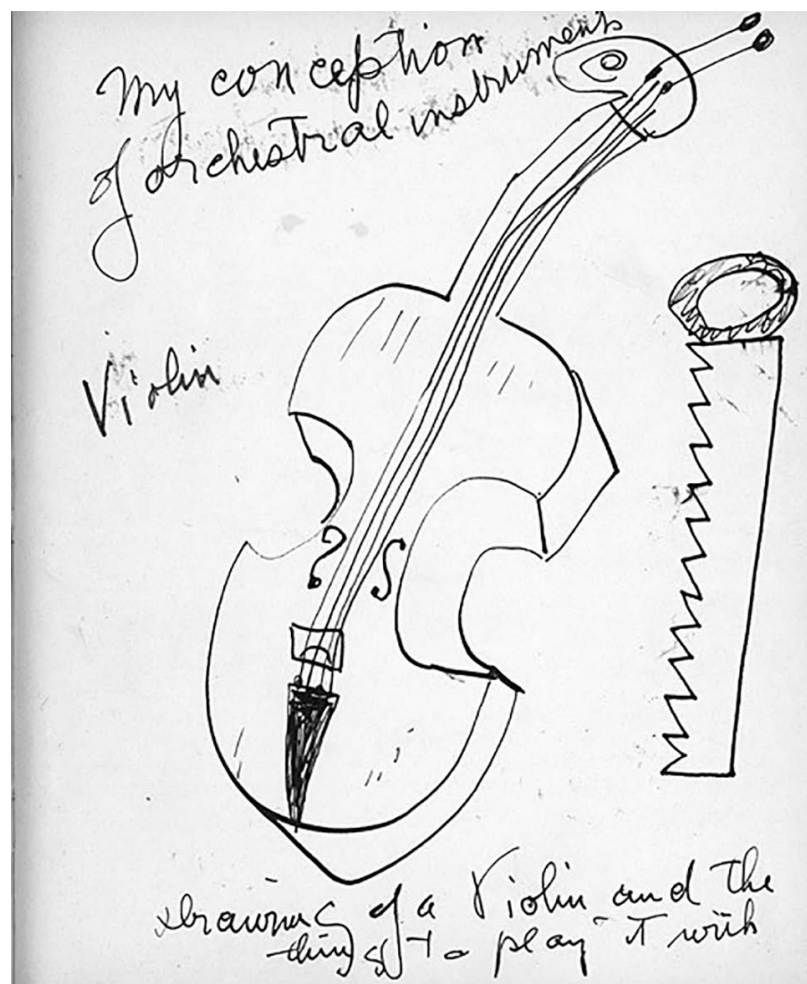
The background of the entire image is a pattern of concentric circles in a light teal color, centered around a small, irregular white shape in the middle. The circles are thin and closely spaced, creating a ripple effect.

LE MONDE **SELON *GEORGE ANTHEIL***

BEETHOVEN ANTHEIL FELDMAN CAGE

**PATRICIA KOPATCHINSKAJA
JOONAS AHONEN**

α



DRAWING BY GEORGE ANTHEIL © ESTATE OF GEORGE ANTHEIL

**LE MONDE
SELON *GEORGE ANTHEIL***

PATRICIA KOPATCHINSKAJA VIOLIN
JOONAS AHONEN PIANO



BERENICE ABBOTT, *PORTRAIT OF GEORGE ANTHEIL*, 1927, PRINTED 1982, GELATIN SILVER PRINT.
(GIFT OF A&M PENN PHOTOGRAPHY FOUNDATION BY ARTHUR STEPHEN PENN AND PAUL KATZ, 2007.
THE CLARK ART INSTITUTE)

MORTON FELDMAN (1926-1987)

- 1 *Piece for violin and piano* (1950) 1'57

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)**Violin sonata No.7, Op.30 No.2 (1802)**

- 2 I. Allegro con brio 7'33
3 II. Adagio cantabile 8'19
4 III. Scherzo. Allegro – Trio 3'33
5 IV. Finale. Allegro 5'07

JOHN CAGE (1912-1992)

- 6 *Nocturne for violin and piano* (1947) 3'48

GEORGE ANTHEIL (1900-1959)**Sonata No.1 for violin and piano (1923)**

- 7 I. Movement I 9'54
8 II. Movement II 3'02
9 III. Movement III 5'05
10 IV. Movement IV 6'50

MORTON FELDMAN

- 11 *Extensions 1 for violin and piano* (1951) 7'31

TOTAL TIME: 62'43

THE WORLD ACCORDING TO GEORGE ANTHEIL

BY LUKAS FIERZ

The American virtuoso pianist **George Antheil** (1900-1959) descended like a brilliant comet into the depression of post WWI-Germany, advertising himself as “Pianist - Futurist”. The Futurists emerged primarily in Italy and Russia before and after WWI; they praised speed, youth, danger, violence, the industrial city and the miracles of technology. Futurism inspired many innovations in the arts as well as the *vivere pericolosamente* of Mussolini’s nascent Fascism. Antheil’s love of airplanes, fast cars, and fast things mechanical is well documented, although he never was a Fascist — very much the opposite.

Antheil began his recitals with standard repertoire like Bach and Chopin, but would then continue with his own machine-like and explosive piano works. He defined a pianist’s fingers as “both his ammunition and his machine guns”. According to his autobiography, his piano pieces *Sonate Sauvage*, *Airplane Sonata*, *Death of Machines* and *Jazz Sonata* caused such riots that in Budapest he once asked, having returned to the stage after the interval, for the doors to be locked; he then took a loaded Chicago-gangster style 0.32 automatic Colt revolver from its silken holster under his left armpit and laid it on the piano: respectful silence and attention were thus imposed.

After his marriage to Böski Markus, the Hungarian niece of Arthur Schnitzler, they moved to the Paris of the *années folles*: Paris welcomed such American influences as jazz, the blues (Ravel!) and the charleston, Sidney Bechet, Josephine Baker and even American whiskey after WWI. Antheil’s Paris debut caused yet another riot, although Erik Satie’s exclamation “*quelle précision ! Bravo ! Bravo !*” caused Antheil to become accepted in the ranks of the French avantgarde; the young French composers of Les Six and their godfather Satie preferred *précision* to the diffuseness of impressionism. Antheil met everybody from Cocteau to Fernand

Léger, as well as Joyce, Hemingway, Man Ray and Picasso. Stravinsky even took him to the Pleyel piano factory to demonstrate a player-piano version of *Les noces*, an inspiration that Antheil would not fail to miss.

Antheil was praised to the skies by the Ezra Pound, who also introduced him to the violinist Olga Rudge, the poet's lifelong love. Here we present the first of the violin sonatas Antheil wrote for her: its outer movements consist of percussive and repetitive machine music with allusions to Satie, earlier works by Antheil and Stravinsky. The two more tranquil middle movements contain Arabic elements and — in Antheil's words — “all the strangeness of Africa” that he had encountered on a recent journey to Tunis; the short second sonata even features an Arabic drum part that was sometimes played by Ezra Pound in concerts. Both sonatas consist of heterogeneous and juxtaposed blocks; a program note to the second sonata by Antheil is therefore applicable to both works: “A composite composition somewhat relative to the Picasso 1918 cubist period in which Picasso assembled into one picture such banal commonplaces as café tables, mandolins, bits of actual newspaper, etc.” — musical collage, in other words.

Antheil and Olga Rudge performed these sonatas frequently and always — as he proudly reported in his autobiography — to sold-out houses and with a *succès du scandale*. A concert that did not cause a scandal in Paris at that time was considered a failure.

Antheil's lifelong hero was Beethoven; he gives an idiosyncratic analysis of the first movement — marked *Allegro* — of a Beethoven sonata in his autobiography: “The first theme, a noble theme it is, as noble as a man's true love, the woman he marries... Now comes the second theme. In the dominant, a brighter key. It is the mistress. The mistress always comes a little while after the wife, and she is in a brighter key. Don't worry, though, for the mistress theme will be as

dull as the wife's in the recapitulation, in the same key. Isn't that like life?... And here is the development. Here is where the wife gets to know about the mistress and raises hell. Here they are together; left hand is the wife, right hand the mistress. They call it counterpoint. I call it a cat fight! What a wonderful master Beethoven is."

Antheil's initial fascination with Stravinsky later gave way to scepticism: Stravinsky and Arnold Schönberg to him were "not composers of ideas, but they wrote solely to illustrate and prove a system". He included Schönberg's followers, saying "the post-WWII European composer is aiming for discipline, discipline — discipline so narrow that it amounts almost to a small but utterly safe (as he thinks) prison. He finds his heaven in the atonal note sequence cell. In it he finds refuge against passion, sentimentalism, or styles — real or synthetic, against taste and even against artistic creation."

Antheil returned to the United States with the advent of Fascism. Unable to build on his European avantgarde successes, he became a prolific composer of Hollywood film music and also a well-known journalist, writing about female endocrinology (!) amongst other topics.

He met Hedy Lamarr in 1940, at the time when she was the most beautiful actress in Hollywood. She had become notorious because of her appearance in *Ecstasy* (Machaty, 1933) in which she not only appeared naked but also became the first woman to depict an orgasm on screen. Lamarr reportedly first asked Antheil how she might increase her bust size to compete with other actresses. Antheil and Lamarr found another common interest, however, when the U-boat war in the Atlantic reached its height: a torpedo remote control that could not be jammed. Lamarr had learned about torpedoes during her first marriage (one of many) to a rich Viennese arms manufacturer, whilst Antheil had acquired some useful although at the time unsuccessful experience in programming mechanical devices for performances of his scandalous *Ballet mécanique* (1924-26) for 16 automatic player pianos, percussion, a siren and three aircraft propellers. Lamarr and Antheil filed a US patent application after weeks of frantic collaboration

which was accepted in 1942. It used the then innovatory technique of frequency hopping; it was not adopted at the time but has since become part of mobile phone, Bluetooth and WiFi technology. Lamarr signed the patent forms at that time with her true name: Hedy Kiesler Markey.

Antheil said with regard to his later works that he desired “to disassociate myself from the passé modern schools of the last half-century, and to create a music for myself and those around me which has no fear of developed melody, real development itself, tonality, or other understandable forms.”

Whilst Antheil’s *Serenade No.1* (1948) remains popular, his symphonies are performed only rarely; his accomplished violin concerto (1946) was performed just once in Dallas.

Morton Feldman first studied composition with pupils of Schönberg and Webern but in 1950 in New York he became a friend of **John Cage**, who encouraged him to abandon any relation to compositional systems of the past. He also introduced him to George Antheil who appreciated Feldman’s work and entered into a friendly exchange of letters about composition, Boulez and Dallapiccola.

To illustrate these connections we have included Cage’s *Nocturne* and two pieces by Feldman from 1950 and 1951.

We must of course recommend Antheil’s extremely entertaining autobiography *Bad Boy of Music*. Although some musicologists deplore a few factual errors, they have ample reason to be jealous of Antheil’s terrific writing skills.

Come and join us on our journey through George Antheil’s musical world!

We thank Dr. Mauro Piccinini for generous and expert advice.



GEORGE AND BOSKI ANTHEIL, c.1930. © HENRI MARTINIE / ROGER-VIOLLET

WIE GEORGE ANTHEIL DIE WELT SAH

VON LUKAS FIERZ

Wie ein leuchtender Komet fuhr der amerikanische Pianist George Antheil (1900-1959) in die Depression Deutschlands nach dem ersten Weltkrieg ein und zwar als „Pianist - Futurist“. Futuristen traten vor und nach dem ersten Weltkrieg erstmals auf, vor allem in Italien und Russland. Sie vergötterten Geschwindigkeit, Gefahr, Gewalt, die industrielle Stadt und den Triumph der Technik. Der Futurismus inspirierte viele Künste und auch das „*vivere pericolosamente*“ von Mussolinis aufkeimendem Faschismus. Antheils Liebe zu Flugzeugen, raschen Automobilen und mechanischen Konstruktionen ist gut dokumentiert, aber ein Faschist war er nie, im Gegenteil.

George Antheil begann seine Klavierabende mit Standardrepertoire wie Bach und Chopin, wechselte dann aber bald zu seinen eigenen maschinenhaften und explosiven Klavierwerken. Er definierte die Finger des Pianisten als „sowohl seine Munition als auch seine Maschinengewehre“. Seine *Sonate Sauvage*, *Airplane Sonata*, *Death of Machines* oder *Jazz Sonata* lösten derartige Tumulte aus, dass er – so seine Autobiographie – einmal in Budapest nach der Pause die Saaltüren verschliessen liess, um dann die immer getragene geladene automatische 0.32 Colt-Pistole aus dem seidenen Futteral unter seiner linken Achsel herauszuholen und auf dem Flügel zu deponieren. Daraufhin herrschte Ruhe und respektvolle Aufmerksamkeit.

Nach der Heirat mit Böski Markus, der ungarischen Nichte von Arthur Schnitzler zogen die beiden in das Paris der „*années folles*“, wo nach dem ersten Weltkrieg amerikanische Einflüsse willkommen waren: Sei es Jazz, Blues (Ravel!), Charleston, Sidney Bechet oder Josephine Baker bis zum amerikanischen Whiskey. Antheils Pariser Debut verursachte wiederum einen Tumult. Aber als der hochangesehene Erik Satie ausrief „*Quelle précision ! Bravo ! Bravo !*“ war Antheil in den Rängen der Französischen Avantgarde aufgenommen (die jungen französischen Komponisten von „Les Six“ mit ihrer Vaterfigur Satie bevorzugten „Präzision“ vor der Unbestimmtheit des

Impressionismus). Antheil traf tout Paris von Cocteau zu Fernand Léger, Joyce, Hemingway, Man Ray oder Picasso. Stravinsky nahm ihn sogar in die Pleyel Flügelfabrik, um ihm eine Player-Piano-Version von *Les noces* vorzuführen, eine Inspiration, die Antheil später nicht ungenützt liess.

Antheil wurde von seinem Dichterfreund Ezra Pound hymnisch angepriesen, der ihn auch mit der Liebe seines Lebens zusammenbrachte, der Geigerin Olga Rudge. Von den Geigensonaten, die Antheil für sie schrieb hören wir die erste: Die beiden äusseren Sätze bestehen aus perkussiver und repetitiver Maschinenmusik mit Anklängen an Satie, früheren Antheil und Stravinsky. Die beiden mildereren Mittelsätze enthalten Arabische Elemente – in Antheils Worten – „all die Fremdheit Afrikas“, die er auf einer neulichen Reise nach Tunis begegnet hatte (die kurze zweite Sonate setzt neben dem Klavier sogar eine arabische Trommel ein, die im Konzert manchmal von Ezra Pound gespielt wurde). Beide Sonaten bestehen aus nebeneinandergestellten und heterogenen Blöcken und auf beide trifft somit zu, was Antheil in einer Programmnotiz zur zweiten Sonate schrieb: „Eine zusammengesetzte Komposition, etwas ähnlich zur kubistischen Episode Picassos von 1918, wo dieser in einem Bild verschiedene banale Objekte versammelte, wie Kaffeetische, Mandolinen, Zeitungsausschnitte etc.“ – eine musikalische Collage also. Antheil und Rudge spielten diese Sonaten oft und – wie die Autobiographie stolz berichtet – immer vor ausverkauften Häusern und mit „*succès du scandale*“. Immerhin war ein Konzert ohne Skandal im damaligen Paris ein Misserfolg.

Beethoven war immer Antheils Held und in seiner Autobiographie gibt er seine eigene Analyse des ersten Satzes *Allegro* einer Beethoven-Sonate: „Das erste Thema, was für ein nobles Thema, so nobel wie die wahre Liebe eines Mannes, zur Frau, die er heiratet. . . Jetzt kommt das zweite Thema, in der Dominante, eine hellere Tonart. Das ist die Geliebte. Die Geliebte tritt immer erst eine Weile nach der Gemahlin auf und sie ist in einer helleren Tonart. Aber keine Angst, in der Wiederholung wird das Thema der Geliebten genau so langweilig sein wie dasjenige der Gemahlin, in der gleichen Tonart. Ist das nicht wie im Leben?... Aber jetzt kommt die Durchführung. Hier

erfährt die Gemahlin von der Existenz der Geliebten und sie lässt die Hölle losbrechen. Hier sind sie: Linke Hand Gemahlin, rechte Hand Geliebte. Dem sagen sie Kontrapunkt. Ich nenne es eine Rauferei unter Katzen. Was ist doch Beethoven für ein wunderbarer Meister.“

Antheil's anfängliche Faszination für Stravinski wich späterer Skepsis: Stravinsky und auch Arnold Schönberg waren für ihn nicht „Komponisten der Ideen, sondern sie schrieben vornehmlich, um ein System zu illustrieren und zu beweisen“. Er schloss dabei die Schönberg-Schüler ein mit der Aussage: „Der Europäische Komponist nach dem zweiten Weltkrieg zielt vor allem auf Disziplin, Disziplin – eine so enge Disziplin, dass sie fast auf ein kleines aber sehr sicheres (so denkt er wenigstens) Gefängnis herauskommt. Er findet seine Seligkeit in der atonalen Zwölftonreihe. Dort findet er Sicherheit vor Leidenschaft, Sentimentalität, vor Stilen – seien sie real oder synthetisch –, vor Geschmack und sogar vor künstlerischer Kreativität.“

Mit dem Aufkommen des Faschismus kehrte Antheil in die Vereinigten Staaten zurück. Zwar konnte er nicht an seine Europäischen Avantgarde-Erfolge anknüpfen aber er wurde ein produktiver Filmkomponist in Hollywood und erlangte Popularität als Journalist, z.B. mit Kolumnen über weibliche Endokrinologie (!). 1940 traf er Hedy Lamarr, die damals schönste Hollywood-Diva, berüchtigt für ihren Film *Ekstase* (Machaty, 1933), wo sie nicht nur nackt zu sehen war, sondern die erste Frau wurde, die einen Orgasmus auf die Filmleinwand brachte. Lamarr erkundigte sich angeblich bei Antheil zuerst über Methoden, um ihren Brustumfang auf die Masse der Konkurrenz zu vergrößern. Aber als der U-Bootkrieg im Atlantik seinen Höhepunkt erreichte fanden die beiden ein anderes gemeinsames Interesse: Die störungssichere Fernsteuerung von Torpedos. Lamarr hatte darüber in ihrer ersten von zahlreichen Ehen mit einem reichen Wiener Waffenproduzenten erfahren, während Antheil gewisse, meist erfolglose Erfahrungen im Programmieren von mechanischen Vorrichtungen hatte, und zwar bei den Aufführungen seines skandalerregenden *Ballet mécanique* (1924-1926), in dem er 16 automatische Player-Pianos, Perkussion, eine Sirene und drei Flugzeugpropeller einsetzen wollte. Nach Wochen fieberhafter

Zusammenarbeit reichten die beiden ein US-Patent ein, welches 1942 angenommen wurde. Es benutzte das neuartige Frequenzsprungverfahren. Zwar kam dieses damals nicht zum Einsatz ist aber heute Teil von Mobilfunk, WiFi und Bluetooth. Lamarr unterzeichnete mit ihrem damaligen Zivilnamen Hedy Kiesler Markey.

Bezüglich seiner späteren musikalischen Produktion sprach Antheil von einem Wunsch „sich von den veralteten modernen Schulen des letzten halben Jahrhunderts zu lösen, und dafür Musik für mich selber und diejenigen, die mich umgeben zu schaffen, eine Musik ohne Scheu vor entwickelter Melodie, vor Entwicklung überhaupt, vor Tonalität und anderen verständlichen Formen“. Während Antheils heitere erste Serenade von 1948 ihre Popularität behalten hat werden seine Sinfonien selten gespielt und sein hörenswertes Geigenkonzert wurde nur gerade einmal in Dallas aufgeführt im Jahr 1946.

Morton Feldman studierte Komposition mit Schülern von Schönberg and Webern. Aber in 1950 in New York freundete er sich mit John Cage an, der ihn ermutigte, die Kompositionssysteme der Vergangenheit zu verlassen. Er machte ihn auch mit Antheil bekannt, der Feldmans Werke schätzte und mit ihm eine freundliche Korrespondenz über Komposition, Boulez und Dallapiccola hatte. Um diese Beziehungen zu illustrieren spielen wir das Nocturne von Cage sowie zwei Stücke von Feldman aus den Jahren 1950 und 1951.

Zum Schluss muss man Antheil's ausserordentlich unterhaltende und humorvolle Autobiographie *Bad Boy of Music* empfehlen. Musikologen monieren zwar einige Ungereimtheiten, aber dafür haben sie Grund, auf sein spektakuläres Schreibvermögen neidisch zu sein.

Und jetzt begleiten Sie uns bitte auf unsere Reise in George Antheils musikalische Welt.

Wir danken Dr. Mauro Piccinini, Jens, Schweiz für seine kenntnisreiche Beratung.



GEORGE AND BOSKI ANTHEIL, HEDY LAMARR, & TWO UNIDENTIFIED AT MANHATTAN BEACH, CA 1942.
COURTESY OF OTHER MINDS ARCHIVE



HEDY LAMARR, «CASBAH», FILM BY JOHN CROMWELL. UNITED STATES, 1938. © ULLSTEIN BILD / ROGER-VIOLETT

LE MONDE SELON GEORGE ANTHEIL

PAR LUKAS FIERZ

« Pianiste-futuriste » américain, George Antheil (1900-1959) est apparu comme une comète lumineuse dans une Allemagne en pleine dépression après la Première Guerre mondiale. Le mouvement futuriste est né et s'est développé avant la Grande Guerre, surtout en Italie et en Russie. Ses partisans idolâtraient la vitesse, le danger, la violence, la ville industrielle et le triomphe de la technique. Le futurisme a influencé de nombreux arts, mais aussi l'idée de « *vivere pericolosamente* », « vivre dangereusement », du fascisme mussolinien. On a de nombreux témoignages de l'amour que portait Antheil aux avions, aux voitures rapides et aux constructions mécaniques, mais il n'a jamais été fasciste, bien au contraire.

George Antheil commençait ses récitals de piano en interprétant des œuvres du répertoire classique, Bach ou Chopin par exemple, avant de passer assez vite à ses propres œuvres pour piano, mécaniques et explosives. Pour lui, les doigts du pianiste étaient « à la fois ses munitions et ses mitraillettes ». Ses sonates pour piano, *Sonate Sauvage*, *Airplane Sonata*, *Death of Machines* ou *Jazz Sonata*, déclenchaient fréquemment des tumultes, à tel point qu'un soir, à Budapest – à en croire son autobiographie –, il fit fermer à clef les portes de la salle après l'entracte, sortit de son étui en soie le Colt calibre 32 chargé qu'il portait toujours sous son aisselle gauche et le déposa sur le piano – obtenant ainsi du public un silence complet et une attention respectueuse.

Après son mariage avec Böski Markus, nièce hongroise d'Arthur Schnitzler, Antheil s'installa avec sa femme dans le Paris des « années folles », très ouvert aux influences américaines depuis la fin de la Première Guerre mondiale, qu'il s'agisse du jazz, du blues (Ravel !) ou du charleston, de Sidney Bechet ou de Joséphine Baker – voire du whisky américain. Les débuts

parisiens d'Antheil provoquèrent à nouveau un tumulte, mais lorsque le très respecté Erik Satie s'exclama : « Quelle précision ! Bravo ! Bravo ! », Antheil fut admis dans les rangs de l'avant-garde française (les jeunes compositeurs français du « groupe des Six », dont Satie était la figure tutélaire, préféraient la « précision » au flou de l'impressionnisme). Antheil rencontra le Tout-Paris artistique et littéraire de l'époque, de Cocteau à Fernand Léger, Joyce, Hemingway, Man Ray ou Picasso. Stravinsky l'a même invité à la manufacture de pianos Pleyel pour lui faire entendre une version pour piano mécanique des *Noces*, dont Antheil n'a pas manqué de s'inspirer par la suite.

Son ami poète Ezra Pound a fait un éloge dithyrambique d'Antheil et l'a également mis en contact avec celle qui fut le grand amour de sa vie, la violoniste Olga Rudge. Antheil écrivit pour elle plusieurs sonates pour violon, dont nous entendons ici la première : le mouvement initial et le dernier mouvement consistent en une musique mécanique, percussive et répétitive, avec quelques réminiscences de Satie et de Stravinsky ainsi que d'œuvres antérieures d'Antheil. Les deux mouvements médians, plus doux, contiennent des éléments de musique arabe et, selon Antheil lui-même, « toute l'étrangeté de l'Afrique », qu'il avait découverte lors d'un récent voyage à Tunis (sa courte deuxième sonate pour violon comprend même, en plus du piano, un tambour arabe, parfois joué en concert par Ezra Pound). Les deux sonates sont composées de blocs juxtaposés et hétérogènes, et on peut leur appliquer à toutes deux ce qu'Antheil écrivait à propos de la deuxième dans une notice de programme : « Une composition faites d'éléments divers, qui rappelle un peu la phase cubiste de Picasso de 1918, où celui-ci rassemblait dans un tableau différents objets banals, comme des tables à café, des mandolines, des extraits de journaux, etc. » – un collage musical, donc. Antheil et Rudge jouèrent souvent ces sonates, toujours devant des salles combles et avec un « succès de scandale » – comme il le rapporte fièrement dans son autobiographie. Après tout, un concert sans scandale était considéré comme un échec dans le Paris de l'époque.

Beethoven a toujours été le grand héros d'Antheil, et l'on peut lire dans son autobiographie l'analyse suivante du premier mouvement, « Allegro », d'une sonate pour piano de Beethoven : « Le premier thème, quel thème noble, aussi noble que le véritable amour d'un homme pour la femme qu'il épouse... Voici que vient le deuxième thème, à la dominante, une tonalité plus claire. C'est la maîtresse. La maîtresse apparaît toujours un certain temps seulement après l'épouse et elle est dans une tonalité plus claire. Mais n'ayez crainte, dans la reprise, le thème de la maîtresse sera tout aussi ennuyeux que celui de l'épouse, dans la même tonalité. N'est-ce pas comme dans la vie ?... Mais voici maintenant le développement. C'est là que l'épouse apprend l'existence de la bien-aimée et lui fait une scène de tous les diables. Les voici : à la main gauche, l'épouse, à la main droite, la maîtresse. On dit que c'est du contrepoint. Moi, j'appelle ça se crêper le chignon. Quel merveilleux maître, ce Beethoven ! »

La fascination initiale d'Antheil pour Stravinsky fit place au fil du temps à un certain scepticisme : à ses yeux, Stravinsky comme Schoenberg n'étaient pas « des compositeurs d'idées, ils écrivaient avant tout pour illustrer et démontrer un système ». Il incluait dans son propos les successeurs de Schoenberg, déclarant : « Le compositeur européen d'après la Seconde Guerre mondiale vise avant tout la discipline – une discipline tellement étroite qu'elle le conduit presque à une prison toute petite mais très sûre (du moins selon lui). Il trouve sa béatitude dans le dodécaphonisme atonal. Il y trouve une sécurité contre la passion, la sentimentalité, les styles – qu'ils soient réels ou synthétiques –, contre le goût et même contre la créativité artistique. »

Face à la montée du fascisme, Antheil retourna aux États-Unis. Bien qu'il n'ait pas pu y renouer avec ses succès européens d'avant-garde, il devint un compositeur de musiques de film fécond à Hollywood et un journaliste assez connu, auteur, entre autres, de chroniques sur l'endocrinologie féminine (!). En 1940, il fit la connaissance de Hedy Lamarr, la plus belle diva hollywoodienne de l'époque, célèbre pour son film *Extase* (Machaty, 1933), dans lequel non seulement elle apparaissait nue, mais était aussi la première femme à montrer un orgasme

sur un écran de cinéma. Lamarr aurait d'abord pris contact avec Antheil pour se renseigner sur les méthodes permettant d'augmenter son tour de poitrine afin d'atteindre le volume de ses concurrentes. Mais tous deux se découvrirent un autre intérêt commun lorsque la guerre sous-marine atteignit son apogée dans l'Atlantique : ils inventèrent ensemble un procédé de radioguidage indétectable des torpilles. Les connaissances de Lamarr à ce sujet lui venaient de son premier mariage – le premier d'une longue série – avec un riche producteur d'armes viennois, tandis qu'Antheil avait acquis une certaine expérience – généralement sans succès – de la programmation de dispositifs mécaniques à l'occasion des représentations de son *Ballet mécanique* (1924-1926), qui fit scandale et dans lequel il voulait faire intervenir seize pianos mécaniques automatiques, des percussions, une sirène et trois hélices d'avion. Après des semaines d'intense collaboration, Lamarr et lui déposèrent une demande de brevet américain qui fut validée en 1942. Leur invention tirait parti du nouveau procédé de l'étalement de spectre par saut de fréquence : bien qu'il n'ait pas été utilisé à l'époque, on s'en sert aujourd'hui dans la téléphonie mobile, le Wi-Fi et le Bluetooth. Lamarr a signé le brevet de son nom civil de l'époque, Hedy Kiesler Markey.

À propos de ses œuvres musicales ultérieures, Antheil déclara qu'il voulait « se détacher des écoles modernes dépassées du demi-siècle écoulé et créer de la musique pour [lui]-même et pour ceux qui [l]'entourent, une musique qui n'a pas peur de développer des mélodies, du développement en général, de la tonalité et d'autres formes compréhensibles ». Alors que sa joyeuse première *Sérénade* (1948) a conservé sa popularité, ses symphonies sont rarement jouées et son remarquable concerto pour violon n'a été exécuté qu'une seule fois, à Dallas, en 1946.

Morton Feldman a étudié la composition avec des disciples de Schoenberg et de Webern, avant de se lier d'amitié dès 1950 avec John Cage à New York, qui l'a encouragé à abandonner les systèmes de composition du passé. Il lui a également présenté Antheil, qui appréciait les œuvres

de Feldman et entretint avec lui une correspondance amicale sur la composition, Boulez et Dallapiccola. Pour illustrer ces relations, nous avons enregistré le *Nocturne* pour violon et piano de Cage ainsi que deux pièces de Feldman de 1950 et 1951.

Pour finir, on ne peut que recommander la lecture de l'autobiographie d'Antheil, *Bad Boy of Music*, extraordinairement divertissante et pleine d'humour. Les musicologues lui reprochent certes quelques inexactitudes, mais ils auraient bien des raisons d'être jaloux de son formidable talent d'écrivain.

Accompagnez-nous à présent dans ce voyage d'exploration de l'univers musical de George Antheil !

Nous remercions Mauro Piccinini de Jens, en Suisse, pour ses conseils éclairés.





CARICATURE OF GEORGE ANTHEIL. MIGUEL COVARRUBIAS IN THE *NEW YORK SUN*, APRIL 10TH, 1927, COURTESY OF OTHER MINDS ARCHIVE.

Recorded in December 2020 at Radio Studio Zürich (Switzerland)

MARION SCHWEBEL RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ARTWORK

COVER IMAGE: PHOTOMONTAGE BASED ON A PHOTO © ULLSTEIN BILD / ROGER-VIOLETTE

John Cage *Nocturne* © Edition C. F. Peters Leipzig London New York

George Antheil *Sonata No.1* © Hal Leonard Schirmer

Morton Feldman *Piece & Extensions 1* © C.F. Peters

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 797 © Radio SRF 2 Kulture & Alpha Classics / Outhere Music France 2022

© Alpha Classics / Outhere Music France 2022

Co-production with



