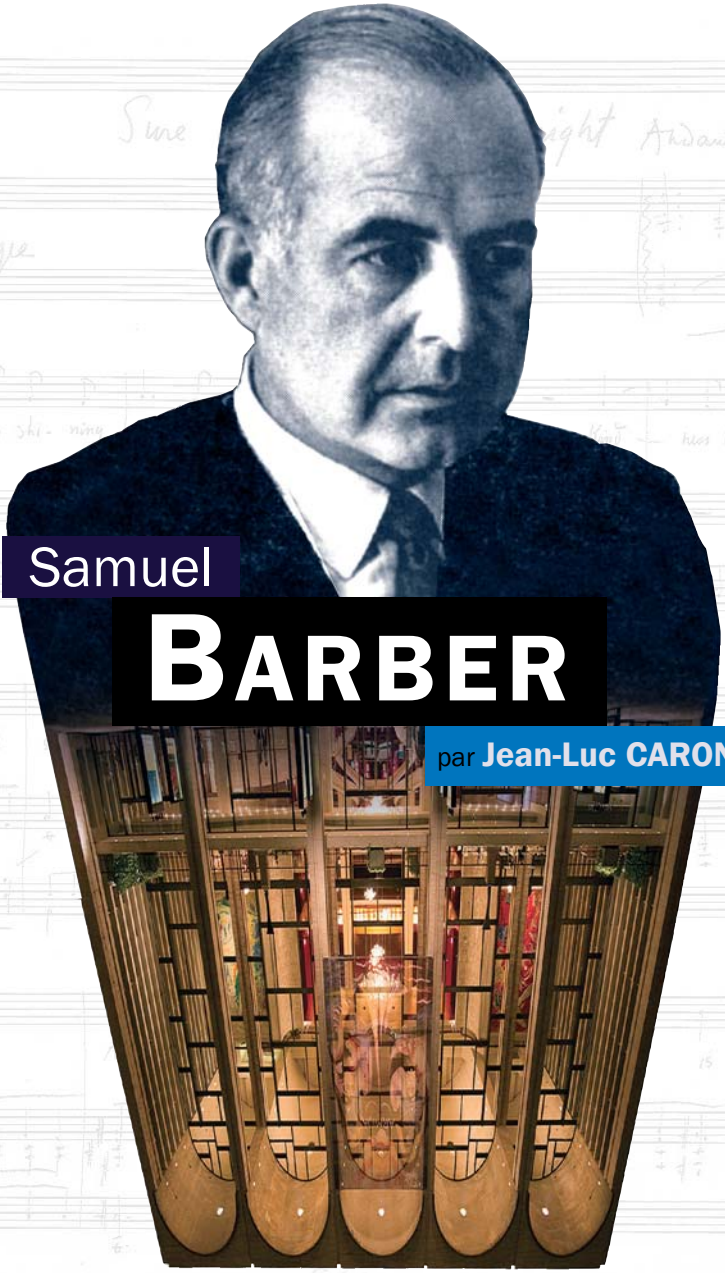
horizons



Samuel BARBER

par Jean-Luc CARON

bleu nuit éditeur

dans la même collection:

1. *Alexandre BORODINE* par André Lischké
2. *Le Clavecin des Lumières* par Jean-Patrice Brosse
3. *Leos JANACEK* par Patrice Royer
4. *Jean SIBELIUS* par Pierre Vidal
5. *Etienne Nicolas MÉHUL* par Adélaïde de Place
6. *Gaston LITAIZE* par Sébastien Durand
7. *Dietrich BUXTEHUDE* par Eric Lebrun
8. *Guillaume LEKEU* par Gilles Thieblot
9. *Jan Dismas ZELENKA* par Stéphan Perreau
10. *Maurice EMMANUEL* par Christophe Corbier
11. *André JOLIVET* par Jean-Claire Vançon
12. *Richard STRAUSS* par Christian Goubault
13. *Alexandre P. F. BOËLY* par B. François-Sappey & E. Lebrun
14. *Gaetano DONIZETTI* par Gilles de Van
15. *Gioachino ROSSINI* par Gérard Denizeau
16. *Antonio VIVALDI* par Adélaïde de Place & Fabio Biondi
17. *Edouard LALO* par Gilles Thieblot
18. *Michael HAYDN* par Marc Vignal
19. *Gustav MAHLER* par Isabelle Werck
20. *Sergueï RACHMANINOV* par Damien Top
21. *Frédéric CHOPIN* par A. de Place & Abdel Rahman El Bacha
22. *Heitor VILLA-LOBOS* par Rémi Jacobs
23. *Carlo GESUALDO* par Catherine Deutsch
24. *Le Clavecin du Roi soleil* par Jean-Patrice Brosse
25. *Franz LISZT* par Isabelle Werck
26. *Emile GOUÉ* par Damien Top
27. *Florent SCHMITT* par Catherine Lorent
28. *Louis VIERNE* par Franck Besingrand
29. *Les Véristes* par Gérard Denizeau
30. *Georges BIZET* par Gilles Thieblot
31. *Richard WAGNER* par Gérard Denizeau
32. *César FRANCK* par Eric Lebrun
33. *Giuseppe VERDI* par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin
34. *Charles-Valentin ALKAN* par B. François-Sappey & F. Luguenot
35. *Francis POULENC* par Isabelle Werck
36. *Edvard GRIEG* par Isabelle Werck
37. *Wolgang Amadeus MOZART* par Yves Jaffrès
38. ***Camille SAINT-SAËNS*** par Jean-Luc Caron & Gérard Denizeau
39. *Antonio SALIERI* par Marc Vignal
40. *Anton BRUCKNER* par Jean Gallois
41. *Jean-Philippe RAMEAU* par Jean Malignon & J.-Philippe Biojout
42. *Christoph Willibald GLUCK* par Julien Tiersot
43. ***Carl NIELSEN*** par Jean-Luc Caron
44. *Ludwig van BEETHOVEN* par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin
45. *Charles GOUNOD* par Yves Bruley
46. *Manuel de FALLA* par Gilles Thieblot
47. *Charles-Marie WIDOR* par Anne-Isabelle de Parcevaux
48. *Ralph VAUGHAN WILLIAMS* par Marc Vignal
49. *Entartete Musik* par Elise Petit & Bruno Giner
50. *Igor STRAVINSKI* par Jean Gallois
51. *Erik SATIE* par Bruno Giner
52. *Johannes BRAHMS* par Isabelle Werck
53. *Albert ROUSSEL* par Damien Top
54. *Johann Sebastian BACH* par Eric Lebrun
55. *Hector BERLIOZ* par Patrick Favre-Tissot-Bonvoisin
56. *Luigi CHERUBINI* par Marc Vignal
57. *Giovanni Pierluigi da PALESTRINA* par Marie Bobillier
58. *Gaspare SPONTINI* par Patrick Barbier
59. *Claudio MONTEVERDI* par Denis Morrier
60. *Giacomo MEYERBEER* par Violaine Anger
61. *Les COUPERIN* par Julien Tiersot
62. *Ottorino RESPIGHI* par Norberto Cordisco Respighi
63. *Trouvères & Troubadours* par Pierre Aubry
64. *Kurt WEILL* par Bruno Giner
65. Claude DEBUSSY par Eric Lebrun
66. *Jacques OFFENBACH* par Jean-Philippe Biojout

A mon grand ami Jean-Pierre Semaille.
Merci à mon clan rapproché qui m'a fortement soutenu et s'est investi sans compter pour peaufiner la présentation de ce livre.

Directrice de collection : Anne-France BOISSENIN - Maquette et graphisme : Jean-Philippe BIOJOUT
Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit – photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre – sans le consentement des auteurs, de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de Copie est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ISSN : 1769-2571
© bleu nuit éditeur 2019 ***www.bne.fr***

Jean-Luc CARON

Samuel BARBER

collection horizons

New York au début du XXe siècle.
Photo DR.

Introduction

Cet ouvrage a pour ambition principale de présenter et proposer un regard général et synthétique sur la vie et l'œuvre de Samuel Barber. Compte-tenu des dimensions de la collection *horizons*, il s'adresse d'abord et avant tout aux curieux, aux étudiants et à tous ceux souhaitant connaître un pan majeur de la vie musicale américaine du XXe siècle. Puisse-t-il inciter à une plus ample curiosité historique et artistique ; une bibliographie et une discographie incluses en fin d'ouvrage constitueront une ouverture pleine de pépites merveilleuses vers un approfondissement du plus notable compositeur américain néo-romantique de son temps.

« La musique américaine traverse, depuis le début du XXe siècle, une crise d'identité, à la recherche de sa véritable personnalité[1]. » Ce constat reflète une évidente réalité et résulte de l'existence de différentes sources d'inspiration que l'histoire musicale des Etats-Unis n'a pas réussi à unifier en une esthétique homogène.

[1] Alain Pâris, *Encyclopædia Universalis*, Universalia, 1982. p. 526.

Le chant choral, dont la pratique se déroulait en famille ou au temple, accompagna les émigrants européens lors des différentes étapes de la colonisation du vaste territoire américain.

Au milieu du XVIIIe siècle des compositeurs dits américains se manifestèrent, principalement dans le domaine de la mélodie, mais sans laisser d'œuvres inoubliables même si certaines partitions connurent une réelle notoriété (Francis Hopkinson, William Billings, Supply Delcher, James Lyon). Tous véhiculaient des éléments de la musique européenne dont, avec le temps, la domination s'amenuisa peu à peu. Boston (Lowell Mason, 1792–1872

et John Paine, 1839–1906) subit la concurrence de centres artistiques très actifs établis à Philadelphie et à New York.

Plusieurs musiciens et compositeurs portèrent leur attention sur le folklore : tradition indienne autochtone, musique importée par les esclaves noirs, vieilles ballades ouest-européennes. Ils se confrontèrent également à l'héritage européen représenté en France par Ravel, Debussy, d'Indy, etc., mais aussi au romantisme et au postromantisme germaniques. De ce brassage devait surgir un courant puissant mais hétérogène nettement marqué par la diversité.

MacDowell (1860–1908) bien que formé en Allemagne s'appuie sur des thèmes populaires dans sa *Suite indienne*. Antonin Dvořák, directeur du Conservatoire de New York à la même époque, exerce une réelle influence tout en se nourrissant des musiques autochtones. Ses élèves s'en inspireront également.

Un courant dans le sillage de George Gershwin (1898–1937) a tenté d'exploiter les ressources du jazz, d'autres ont été marqués par les avancées esthétiques modernistes et nombreux sont ceux qui ont été profondément imprégnés par la musique pratiquée, à travers les âges, dans toutes les contrées européennes.

Eclectisme et américanisme caractérisent nombre de créateurs authentiquement américains qui étaient contemporains de maîtres universels tels que Debussy et Ravel à la fin du XIXe siècle. Ce fut également une époque de libre expression d'esthétiques fort différentes. L'exemple le plus représentatif en est le hardi Charles Ives (1874–1954), premier expérimentateur d'Amérique, néanmoins fervent admirateur du romantisme de Beethoven, Brahms, Tchaïkovski et Dvorak avant que ne se manifestent des personnalités comme Charles Griffes (1884–1920) et Walter Piston (1894–1976). Dans sa continuité on pourrait citer l'influence exercée par Schoenberg sur Carl Ruggles (1876–1971) ou l'impact de Debussy sur la musique de Charles Griffes.

Suivront une alternance d'impacts européens et d'ex-

pressions plus spécifiquement américaines, parfois synthétisés avec un bonheur irrégulier.

Certains se lancèrent vers une multitude de recherches et trouvailles diverses conduisant à les qualifier « d'expérimentalistes ». Sans détailler, des hommes tels que Frederic Converse (1871–1940), George Antheil (1900–1959), Lou Harrisson (1917–2003), John Cage (1912–1992), Henry Cowell (1897–1965), dépenseront beaucoup d'énergie pour se singulariser.

Dans le même temps des créateurs marqués par l'enseignement de Nadia Boulanger[2] se rapprochèrent d'un néo-classicisme redevable de l'art de Stravinsky : Roger Sessions (1896–1985), Virgil Thomson (1896–1989), Howard Hanson (1896–1981), Roy Harris (1898–1979), Aaron Copland (1900–1990). Leur riche parcours artistique se caractérise le plus souvent par une véritable « mobilité » stylistique, diversement inspirée.

[2] *Cf* photo p.158.

On n'oubliera pas le rôle majeur joué par la comédie musicale (Irvin Berlin, Jérome Kern, Cole Porter, Leonard Bernstein...).

Les expressions, successives ou concomitantes, fusèrent en toute liberté au sein du monde musical américain tout au long du XXe siècle. On citera, par exemple Scott Joplin (1868–1917) et ses ragtimes, Charles Ives et ses fanfares indisciplinées, Gershwin (1898–1937) et ses rythmes jazzy, Aaron Copland et ses espaces américains, Ferde Grofé (1892–1972) et sa mise en musique de la géographie et de l'histoire du pays, Leonard Bernstein (1918–1990) et le monde de Broadway, ou encore les expérimentateurs que furent Henry Cowell, Lou Harrison, Roger Sessions, Eliott Carter (1908–2012), John Cage et Milton Babbitt (1916–2011).

Antérieurement, la musique avait revêtu différentes formes. On pense d'abord aux débuts de la musique américaine autour de la guerre civile qui marqua la fin de la glorieuse période du Charleston et indiqua un début d'intérêt élargi centré autour de la capitale d'alors, Philadelphie, puis de Boston. Les nombreux composi-

teurs de l'époque ont joué un rôle non négligeable même si aujourd'hui on les a largement oubliés. Tous ou presque furent influencés naturellement par l'ensemble des émigrants venus des pays européens aux riches traditions culturelles et en particulier musicales.

La musique américaine à la recherche de son identité "masquée" s'est évertuée à découvrir ou façonner des voies propres, à travers les multiples influences qui ont préludé à sa naissance et à son envol. Ces diverses sources contribuèrent à féconder ce qui devait être qualifié de manière générique de « musique américaine », un concept mal défini, sans cesse recherché et exploré par nombre de compositeurs et historiens de la musique.

Plus tard encore, il semble ne pas exister de voie dominante incontestable au sein du monde musical américain partagé entre la fidélité au néoclassicisme, la fascination de l'expérimentalisme (John Cage), les avant-gardismes et un certain classicisme romantique ou lyrique (Samuel Barber, 1910–1981). Ces différents courants ménagent encore une place très conséquente aux éclectiques en tout genre : Robert Starer (1924–2001), Gunther Schuller (né en 1957), George Rochberg (1918–2005), Eliott Carter, Morton Feldman, Earl Brown (1926–2002).

Bien qu'il soit très difficile de mettre en avant de manière irréfutable un idiome typiquement américain, nombreux furent les compositeurs qui tentèrent d'en dessiner les contours. La recherche d'une identité nationale se dilua souvent dans un authentique melting-pot. William Schuman (1910–1992) ou Aaron Copland en constituent deux bons exemples parmi tant d'autres.

Signe d'une certaine modernité et d'un enracinement culturel instable, de multiples modes d'expression se manifestent chez un même compositeur (Harris, Copland, Antheil...).

L'époque contemporaine a vu apparaître, se succéder ou se superposer les classiques, les éclectiques, les dodécaphoniques, les expérimentalistes, les électroniciens... Plongé au centre du multi-centrisme ethnoculturel améri-

Vue aérienne du Lincoln Center à New York en 1989. Photo Associated Press.

cain, Samuel Barber a-t-il emprunté et exploité une voie médiane indépendante et suffisamment caractéristique dans son cheminement créateur ? Dans tous les cas, on le considère comme l'un des compositeurs américains les plus talentueux du XXe siècle bien que condamné sans appel, par certains, à figurer parmi les rebus d'un monde démodé ! Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Barber ménage incontestablement de belles surprises et plus d'une fois s'affranchit magnifiquement d'un plat romantisme sclérosé. Il se maintient avec constance à distance des expérimentations en tous genres prisées par beaucoup de ses collègues. Sa préférence marquée pour la mélodie, son aisance avec les harmonies traditionnelles, son respect des formes classiques ont poussé, un peu rapidement parfois et de manière réductrice, à le cataloguer parmi les néoromantiques avec cette touche de condescendance et de reproche à peine voilé. Il s'essaya en plusieurs occasions à dépasser les limites étroites induites par le terme néoromantique en se distinguant par une utilisation remarquable d'effets percussifs, de traits véritablement modernistes et de tournures dignes de Stravinsky. Contemporain de Bernstein, Carter et Copland, il évolua souvent à distance de leurs esthétiques plus nouvelles et de leurs idées sociales et politiques moins conventionnelles.

« [Il] n'adhère à aucune des tendances de son époque, ni le néoclassicisme, ni le motorisme... ni à aucun des chemins empruntés par le modernisme. Il se différencie en cela de tous ses contemporains (Copland, Carter, Antheil ou Cage)[3].» Il convient de lui rendre justice en replaçant son acte créateur dans une optique plus individuelle. Ne clamait-il pas : « Je ne cherche pas à composer pour le public, ni pour les musiciens. Pas même pour la postérité. Je compose pour moi. » Et de préciser dès 1935 dans une formule rugueuse : « Mon but est d'écrire de la bonne musique qui sera compréhensible pour le plus grand nombre possible d'auditeurs plutôt que de s'adresser seulement aux petites sociétés musicales snobs des grandes villes[4]. »

[3] Guillaume Kosmicki, *Musique savantes, De Debussy au mur de Berlin (1882-1962)*, Le Mot et le Reste, 2012, p. 212.

[4] Barbara B. Heyman (BBH), 1992, 134 et Peter Dickinsin (SBR), p. 134.

Longtemps ignoré, voire ostracisé par ses pairs au cours des années 1930 et 1940, Barber fut ignoré ou rejeté, coupable du péché de romantisme et de lyrisme affiché et revendiqué ; deux attitudes qui n'étaient pas en odeur de sainteté dans une société musicale trop exclusivement et aveuglément axée sur la traduction de la modernité du jour érigée en dogme intransigeant. Sa conception de l'expression musicale n'empruntait pas les voies du combat agressif et de l'américanisme exclusif. Dans les années 1950–80 la France subissait les mêmes diktats de la part des avant-gardistes absolus. Heureusement, aujourd'hui, cet état d'esprit a bien changé – et appartient à une époque révolue – et les multiples catégories musicales trouvent leur place au sein de la vie artistique des pays occidentaux. Le pluralisme créateur parvient à s'extérioriser en toute liberté et confirme que nul ne détient la vérité absolue dans le domaine des arts et de la pensée.

Pour être impartial, on rappellera que Roy Harris, ouvertement moderniste, manifesta le souhait que puissent s'extérioriser le conservatisme et le modernisme. Les oppositions confraternelles les plus farouches n'empêchèrent en rien l'adhésion d'un vaste public à l'art de Barber de son vivant et, de nos jours encore, il est le compositeur nord-américain le plus souvent joué avec George

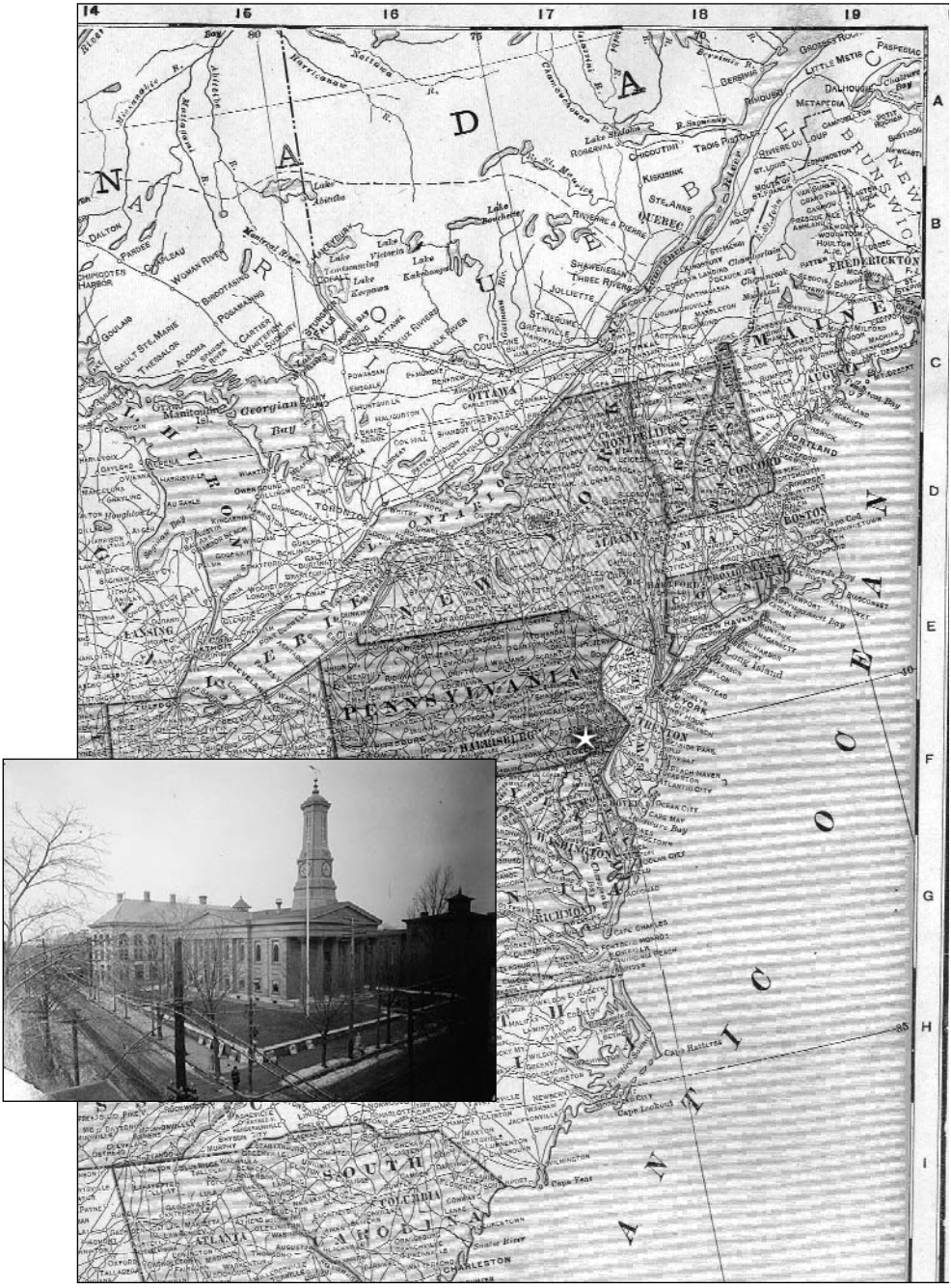
Gershwin et Aaron Copland. Ceux qui le placèrent sur un piédestal himalayen lui firent autant de tort que ceux qui le voyaient comme un compositeur insignifiant.

Samuel Barber contribua brillamment à écrire une page de l'histoire de la musique occidentale indépendamment des classifications esthétiques des défenseurs subjectifs d'une école, d'une secte, de telle ou telle coterie ou clique. « Chaque œuvre qu'il a créée est caractérisée par des émotions profondément ressenties exprimées avec les moyens sophistiqués d'un maître artisan », résuma justement son collègue et ami William Schuman.

Cette présentation de la vie et de l'œuvre de Samuel Barber souligne la complexité de l'homme et la diversité de ses modes d'expression stylistiques dont les jugements assenés par les dogmatiques se révèlent incapables de restituer la vérité de ce parcours artistique solitaire très honorable, sincère et non figé.

L'Adagio pour cordes de Samuel Barber fut très souvent préféré, tant son pouvoir évocateur s'avère durablement puissant, à d'autres musiques immortelles, pourtant fort émouvantes, parmi lesquelles on peut citer l'Andante con moto de la *Symphonie n°8* « Inachevée » de Franz Schubert, le profond *Largo* tiré de l'opéra *Xerxes* de Haendel, de plusieurs hymnes, mais aussi le *Testament of Freedom* de Randall Thompson, l'Air en sol majeur pour cordes de J-S. Bach (*Suite orchestrale n°3)*, la Marche funèbre de la *Symphonie n°3* « Eroïca » de Beethoven, la Marche funèbre de Chopin (*Sonate pour piano n°2*), les intenses mouvements lents des *Quintettes avec violoncelle* de Schubert et Mozart...

Ces quelques exemples et bien d'autres ne prouvent-ils pas incontestablement que la musique a la capacité de gagner les profondeurs de l'âme humaine bien davantage que les mots ?


PENNSYLVANIA
HARRISBURG
NEW YORK
OTTAWA
QUEBEC
BOSTON
ATLANTIC OCEAN
Georgian Bay
Lake Huron
Lake Erie
Lake Ontario
Lake Superior
Lake Michigan
Lake Champlain
Lake St. Clair
Lake St. Louis
Lake St. Peter
Lake St. Francis
Lake St. Martin
Lake St. Joseph

Chapitre I
L'enfant prodige de West Chester

Samuel Barber [Samuel Osborne Barber II] vit le jour le 9 mars 1910 en Pennsylvanie, à West Chester, petite ville bourgeoise située à une quarantaine de kilomètres à l'ouest de Philadelphie.

Une famille musicienne

Sa famille appartenait à un milieu aisé et cultivé. Son père, Samuel Le Roy Barber, très apprécié, exerçait la médecine générale et pratiquait aussi l'homéopathie et la chirurgie à l'hôpital local. Il fréquentait assidûment la communauté religieuse.

Sa mère, Marguerite McLeod (née Beatty), surnommée Daisy, fille de pasteur, bonne pianiste amateur, était d'origine irlandaise. On pratiquait volontiers le chant chez les Beatty, famille descendant de Robert Fulton (1765–1815) qui s'illustra dans le développement des bateaux à vapeur et la construction du premier sous-marin à hélice. Daisy enseignait à l'Ecole du Dimanche.

Ses parents se marièrent le 17 octobre 1905 à l'église presbytérienne de West Chester. Ils auront deux enfants, Samuel et Sarah Fulton Barber (1913–1961) réputée pour sa belle voix qui disparut prématurément d'une crise d'asthme. Ils s'imaginaient volontiers que leur fils reprendrait le cabinet médical.

Sa tante maternelle Louise Homer, née Louise Dilworth Beatty (1871–1947), sœur aînée de sa mère, devint une célèbre soliste vocale au Metropolitan Opera de New York. Elle favorisa l'intérêt du jeune Samuel pour la voix.

Après avoir étudié à Philadelphie et Boston, elle poursuivit sa formation à Paris et y débuta sa carrière. Aux USA, elle chanta à partir de 1900 et devint un contralto très renommé au sein des compagnies d'opéras de New York, Chicago et San Francisco. Elle se retira de la scène en 1929. Son interprétation de Dalilah dans l'opéra de Saint-Saëns *Samson et Dalilah* reçut de fortes acclamations, adressées aussi au Samson de Caruso.

Lorsque Louise Homer se produisait au Metropolitan de Philadelphie, elle envoyait des places pour la famille qui profitait du spectacle dans une loge réservée.

Dès 1926, elle interpréta en concert les premières chansons de Samuel tout en lui inculquant le goût des très belles voix ; lui-même envisagera sérieusement une carrière de chanteur.

A six ans, en 1916, on l'emmena à l'Opéra Metropolitan où il vit *Aida* de Verdi avec Caruso et sa tante dans le rôle d'Amneris[1]. Ce fut une expérience marquante.

[1] Son premier opéra *Vanessa* sera donné dans le même lieu en 1958.

Son oncle Sidney Homer (1864–1953) jouissait d'une forte réputation comme compositeur de chansons d'art. Il avait étudié auprès du compositeur américain George Whitefield Chadwick (1854–1931) puis de l'Allemand Rheinberger (1839–1901) à Munich. Il épousa Daisy, son élève au Conservatoire de Boston, en 1895. « Oncle Sid » deviendra son mentor très attentif et sincèrement dévoué pendant trois décennies[2].

[2] Sam publiera en 1943 une anthologie de chansons de son oncle.

Né pour être compositeur

Dès l'âge de six ans Samuel commença le piano et le solfège, et après seulement une année, il se mit à improviser et composa sa première musique, une piécette nommée *Sadness* (Tristesse)[3]. Il écrivit d'autres pièces pour son instrument, restées confidentielles, en dehors de *Three Sketches*, dont la deuxième est dédiée à son Steinway.

[3] Un bref essai de 23 mesures en *do* mineur.

Rapidement, il ne fit aucun doute que le jeune Samuel manifestait des prédispositions pour la musique. Sa mère (qui assura son initiation au piano après l'avoir obligé,