

LES NOVEMBRE 1938, TOSCANINI DIRIGE *l'Adagio pour cordes* de Samuel Barber. Le concert est radiodiffusé en direct dans toute l'Amérique et, du jour au lendemain, c'est la gloire pour le jeune compositeur alors âgé de 28 ans. Quand il mourra, le 23 janvier 1981, Barber ne s'en jugera pas moins rejeté par l'"establishment" musical. Souffrant autant d'un manque natif de confiance en lui-même que des sarcasmes continuels de la critique, marqué par le naufrage de son grand opéra *Antoine et Cléopâtre* (composé pour l'inauguration du nouveau *Met* en 1966), Barber n'aura eu aucun mal à se laisser convaincre qu'on ne voulait plus de sa musique. Pourtant, depuis la fin des années 80, s'est manifestée une sorte de *perestroïka* culturelle battant en brèche le quasi-monopole de la musique postmoderne. Ce dégel s'accompagne d'une réévaluation de plusieurs compositeurs dits "traditionnels" qui, à l'instar de Barber, avaient été un peu vite jugés démodés et auxquels on se plait désormais à rendre justice. Ainsi découvrit-on en Barber un des grands poètes lyriques de ce siècle – et un examen attentif de sa musique révèle qu'il était parfaitement au courant des tendances du jour. Ainsi nombre de ses œuvres (dont plusieurs pour piano) recourent-elles au sérialisme même si, comme Frank Martin, il avait vite compris que le pouvoir perturbateur du dodécaphonisme gagnait en efficacité dans un contexte tonal.

Pianiste accompli, il considère l'instrument comme partie intégrante de sa vie: ses amis rapportent qu'il passait une heure par jour au clavier à jouer Bach. On peut dès lors s'étonner qu'il ait composé si peu de musique pour piano: quatre partitions seulement, dans son âge mûr. Mais ses cloutes "aidant", Barber ne composa jamais avec facilité et, en quelque genre que ce fût, était voué à produire peu. Son Opus 1, la *Sérénade pour cordes*, fut achevée en décembre 1928 ; cinquante ans plus tard, il signait, avec la *Canzonetta pour hautbois et cordes*, son Opus 48 et dernier, ce qui donne une moyenne de moins d'une œuvre éditée par an. Parmi ses inédits en revanche, figurent 24 pièces pour piano; mais sauf une, toutes remontent à son enfance ou son adolescence et ne sont que de brèves miniatures.

Les premières compositions de Barber datent de 1917 (il avait alors sept ans), la plus ancienne de toutes étant un morceau pour piano, *Sadness* (Tristesse). Une poignée d'autres petites pièces, aux titres évocateurs – (*War Song*, Chant guerrier; *At Twilight*, Au Crépuscule; *Lullaby*, Berceuse) sont antérieures à 1924, l'année où il entre à la Curtis School of Music de Philadelphie. C'est cette année-là qu'il publie, sous la signature un rien immodeste de "Samuel O. Barber 2nd", les *Trois Esquisses*. La première, un *Chant d'amour* dédié "à ma mère" et daté avril 1924, est un langoureux *Tempo di valse allegretto* qui révèle, chez le compositeur en herbe, un penchant pour le chromatisme lyrique typique de son âge mûr. La dédicace maternelle pourrait suggérer une sentimentalité insipide mais la seconde esquisse (juin 1923), intitulée non sans ironie *À mon Steinway* et dédiée "au n° 220601" est autrement suggestive: il s'agit d'un bel Adagio à trois temps qui, doucement, explore l'étendue du clavier. Dédié à sa sœur Sara, le séduisant *Menuet* qui clôt le recueil est encore plus ancien (avril 1923) ; sa partie centrale emprunte effrontément un thème du Menuet n° 2, WoO 10 de Beethoven!

L'humour de Barber ne se dément pas dans la suite (inédite) *Fresh From West Chester - Some Jazzings*, (Fraîchement arrivé de West Chester - Quelques rêvasseries jazzy) composée en juillet 1925. La première des deux pièces, *Poison Ivy* (Sumac vénéneux), porte une note explicative: "Une danse campagnarde qui n'en est pas une, attribuée à T.T. Garboninsky auquel en revient la faute"; la musique répond à peine à l'indication *En riant et vivement*. L'autre pièce, *Let's Sit it Out, I'd Rather Watch* (Si on restait assis, j'aimerais mieux regarder), est parsemée de notations à la manière de Ives ("comme un flirteur", "molto koketto", "avec exubérance") encore que Barbara Heymall, la biographe de Barber (*Samuel Barber : The Composer and his Music*. Oxford University Press, 1992), pense qu'à l'époque, il n'avait pas encore vu de partition de son aîné. D'ailleurs, en 1979, Barber confie à Phillip Rarney : "Je ne supporte pas Ives". Par endroits, *Let's Sit It Out* n'en laisse pas moins déjà pressentir ce que sera son style.

Les deux *Interludes* furent composés en 1931 et 1932, à l'époque où Barber étudiait avec Rosero Scalero au Curtis Institute. Dédié à Jeanne Behrend, le premier ne fut édité qu'en 1933 ; le second demeure quant à lui à l'état de manuscrit. Tous deux furent entendus pour la première fois lors d'un concert d'étudiants en 1932. Que Barber ait choisi à l'époque de ne pas faire éditer ces pièces alors que d'autres l'étaient déjà peut donner à penser qu'il n'en était guère satisfait: serait-ce qu'elles trahissent un peu trop l'influence de Brahms - le Brahms des *Intermezzi* pour la première, celui des *Rhapsodies op. 79* pour la seconde? Heyman dresse le catalogue des influences relevées: "passages polyrythmiques, rythmes binaires - ternaires, hémioles, accords syncopés les deux mains écartées, pédales d'octaves, dixièmes brisées, exploration des registres extrêmes du piano". Il n'en demeure pas moins que, dans ce Brahms revu par Barber, on est en droit de voir les premières pièces de piano typiquement "barbériennes".

*Interlude I* prélude en mi bémol majeur, *Adagio ma non troppo*, avec une pédale de treizième brisée sur laquelle le pouce de la main gauche retrouve la voix médiane tandis que la droite trace une ligne mélodique à grands intervalles en mouvement contraire, d'abord en notes isolées, puis en accords de plus en plus complexes. La partie centrale (*Molto più mosso*, en ut mineur) mène à une fausse réexposition en fa mineur où le mouvement de bascule de la pédale passe à la main gauche. avant que la pièce ne conclue en si bémol majeur sur une pédale rendue à sa position d'origine. Indiqué *Allegro molto agitato*, *Interlude II* relève quant à lui du tour de force pianistique : de forme ternaire, il débute et finit en sol mineur, la section médiane étant marquée *Più mosso e leggero*, mais le développement continu du matériau déjà exposé au début fait que la tension ne baisse jamais.

Avec les *Quatre Excursions op. 20 (1942-44)*, nous nous retrouvons en *terra cognita*. Ce fut, sous la plume de Barber, le premier exemple d'*Americana*, le seul aussi - comme une réponse au tout récent succès de *Billy the Kid*, le ballet de Copland. Barber ne manifestait aucune prétention à leur sujet: "Il s'agit d'"Excursions" de formes classiques, réduites à nos idiomes populaires régionaux. Leurs caractéristiques rythmiques comme la provenance folklorique du matériau et son traitement, évoquant des instruments locaux, sont aisément reconnaissables". Composée en 1942 et créée par Jeanne Behrend, amie proche de Barber, lors d'une émission radiophonique en mai 1944, la première *Excursion* inclut une basse de *boogie-woogie* "ambulante". La seconde (un *blues* indolent et mélancolique respectant la structure en douze mesures et les autres conventions du genre) et la quatrième (un *hoe-down* n'utilisant que les harmonies de la tonique et de la sous-dominante pour évoquer les ressources limitées de la guimbarde ou du violon campagnard) datent de la fin du printemps 1944. Dernière à voir le jour (en septembre de la même année), la troisième est une brève série de variations sur *The Streets of Laredo*, avec des échos de musique de danse latino-américaine (curieusement, et presque à la même époque, Roy Harris usera de cette même mélodie au début de ses *American Ballads* pour piano).

Les trois premières *Excursions* (dans l'ordre de composition) furent créées par Vladimir Horowitz à Carnegie Hall en mars 1945. Cette collaboration avec le célèbre pianiste s'avéra décisive puisque, cinq ans plus tard, c'est encore lui qui devait créer la *Sonate op. 26* dont on a pu soutenir - à tort - qu'il avait été l'inspirateur, tant il manifesta à son sujet, à mesure que l'ouvrage avançait, un véritable instinct de propriétaire. En réalité (et même si Barber devait penser à Horowitz en y travaillant), la *Sonate* résulte d'une commande de Irving Berlin et Richard Rodgers pour fêter le 25ème anniversaire de la Ligue des Compositeurs. Barber s'était mis à l'ouvrage avec délectation, achevant rapidement le premier des trois mouvements prévus à l'origine - dont un final lent. Mais les premières difficultés apparurent dès que sa confiance en lui se mit à fléchir. Horowitz, qui avait programmé la création pour la saison 1948-49, se vit ainsi contraint de la différer. En avril 1949, trois mouvements étaient achevés mais Barber "bloquait" toujours sur la fugue finale. Lors d'une émission de radio, en 1978, il révéla comment il avait triomphé de ce blocage : "Madame Horowitz me téléphona un jour pour me dire: - "Le problème, avec vous, c'est que vous êtes *stittico* - ce qui veut dire : constipé; voilà exactement ce que vous êtes: un compositeur *constipé* !". Ces mots me rendirent tellement furieux que je quittai mon studio en courant et composai [la fugue] le lendemain".

Horowitz donna la première audition publique de la *Sonate* à La Havane, en décembre 1949, la création américaine ayant lieu le mois suivant au Constitution Hall de Washington. Au sein de la critique, ce fut l'extase: "une des pièces les plus intéressantes musicalement et les plus brillantes techniquement jamais écrites par un Américain" ; "la première sonate vraiment aboutie, due à un compositeur américain de notre temps" ; "aucun compositeur du XXème siècle n'avait encore exploité l'instrument de cette manière" ... Horowitz continuera de jouer la *Sonate* d'un bout à l'autre des Etats-Unis et, avant même la fin de l'année, la graver sur disque. C'est très justement qu'après *L'Adagio pour cordes*, elle demeure l'œuvre la plus populaire de Barber.

Elle apporte de plus un démenti à tous ceux qui persistent à voir en lui quelque romantique impénitent, prisonnier du passé. Car si la forme demeure traditionnelle, ce qui s'y passe ne l'est point. Suivant plus ou moins la forme sonate, le premier mouvement (*Allegro energico - Un poco meno mosso - Tempo 1°*) débute en un mi bémol mineur constamment déstabilisé par le chromatisme et qui n'arrive à s'établir qu'au moment de la coda, une grande partie du matériau thématique se bâtissant autour du plus chromatique des intervalles, le demi-ton. Le bref Rondo - scherzo (il dure à peine deux minutes) est indiqué *Allegro vivace e leggero* et apporte une légère détente avant *l'Adagio mesto* - une passacaille qui ne dit pas son nom et que soutient une basse incluant les douze notes de la gamme (d'autres recours aux procédés dodécaphoniques se font jour au sein de cette partition). Traitée en toccata, la fugue fruit des injures de Madame

syncopes style jazz et des harmonies à la *blue-note*, elle conclut en fanfare l'une des œuvres majeures pour piano de notre siècle.

Le bref *Nocturne op. 33* fut composé en 1959 "en hommage à John Field". John Browning, qui en assura la création la même année ainsi que celle, trois ans plus tard, du *Concerto pour piano*, a écrit récemment : "Je pense que Sam rendait davantage hommage à Chopin qu'à Field [...]. Sam ne pouvait aimer la musique de Field autant que celle de Chopin". Il n'est pas le seul à opiner de la sorte. James Sifferman, par exemple, pointe la forme ternaire (A-B-A), plus courante chez Chopin que chez Field, et attire également l'attention sur la liberté rythmique des ornements de la ligne mélodique. Cette ligne, sur des figures arpégées à la main gauche, est effectivement instable, d'un double point de vue chromatique et rythmique. Et une fois encore, Barber use ici de séries, tant dans les sections extrêmes que dans la centrale, plus agitée, forçant ainsi l'oreille de l'auditeur à s'émanciper du sentiment tonal.

*After the Concert* (Après le concert) est une délicate miniature en 3/4, encore de forme ternaire: une valse nostalgique en la majeur pour les parties extrêmes qui encadrent un passage en la mineur suggérant parfois une *folksong* anglaise. Dans le catalogue figurant à la fin de son livre, Barbara Heyman assigne à *After the Concert* la date de "circa 1973", sans toutefois parler de l'œuvre elle-même qui a paru pour la première fois dans un recueil de musique pour piano de Barber publié par Schirmer en 1993 sans que, là non plus, rien ne soit révélé à propos de cette page timide. On pourrait de prime abord la considérer comme une œuvre de jeunesse, mais une écoute plus attentive révèle une sophistication harmonique qui confirmerait la date tardive.

La dernière pièce pour piano de Barber - en réalité, l'avant-dernière achevée par le compositeur - est la *Ballade op. 46* commandée pour la 5ème édition du Concours Van Cliburn en 1977 - époque où, selon Barbara Heyman, le moral de Barber était au plus bas. Plus tard, cependant, il se vantera auprès de Phillip Ramey d'avoir accepté la commande "à la seule condition d'être payé le double de ce qui serait alloué à Aaron Copland" (Barber recevra finalement 6.000 \$). Son état dépressif et son penchant pour l'autocritique font qu'il ne terminera cette page de six minutes qu'après neuf mois de travail. Comme le *Nocturne*, la *Ballade* adopte une structure de type A-B-A mais s'avère encore plus concise : la pièce toute entière est basée sur un motif descendant de quatre notes qui se fait entendre dès le début. Indiquée *Restless* (Agitée), la section initiale commence en ut mineur, mais cette phrase est aussitôt reprise en la mineur, avec les triades de la main droite légèrement décalées par rapport au soutien de la main gauche, ce qui contribue à accroître le sentiment de décousu. La tension monte très rapidement pour amener la partie centrale - d'une colère et d'une intolérance inégalées dans son œuvre pour se calmer tout aussi subitement afin d'amener la reprise du matériau initial. Tout se termine, comme la vie même du compositeur, dans la douleur apaisée, sans emphase.

MARTIN ANDERSON