



Parcours biographique

1. Enfance

Samuel Barber naît le 9 mars 1910 à West Chester, Pennsylvanie, petite ville bourgeoise de la banlieue de Philadelphie. Son enfance se déroule dans un milieu aisé, entre un père docteur et membre respecté de la communauté épiscopaliennne, une mère pianiste amateur d'origine irlandaise et une sœur de trois ans sa cadette. Les dons musicaux du petit Samuel apparaissent dès l'âge de 6 ans, à l'occasion de cours donnés par sa mère puis par son premier professeur de piano, William Hatton Green. L'élève s'essaye à ses premières compositions - miniatures pour piano et mélodies - avec les encouragements de sa tante maternelle Louise Homer, contralto vedette du Metropolitan Opera de New York, et de son oncle Sidney Homer, célèbre compositeur d'*art songs*. Ce dernier endosse très vite le rôle de mentor musical, qu'il ne quittera plus pendant près de trois décennies. À 9 ans, Barber laisse sur la coiffeuse de sa mère un message en forme de profession de foi, s'achevant sur ces mots : « Je suis fait pour être compositeur et c'est ce que je deviendrai un jour, j'en suis certain. » Comme pour illustrer son ambition, il se lance alors dans la composition d'un opéra, *The Rose Tree*, sur un livret signé par... la cuisinière de la famille ! L'œuvre en restera au premier acte mais la volonté du garçon a raison des derniers scrupules parentaux. Chaperonné par Sidney Homer, Samuel poursuit son apprentissage et devient même, pour quelque temps, organiste à l'église presbytérienne de son quartier. Trois ans plus tard, il passe une audition devant le directeur du conservatoire de Baltimore, qui presse les Barber d'envoyer leur fils au tout nouveau Curtis Institute of Music de Philadelphie.

2. Formation et consécration

Commencent dix années de formation intellectuelle, humaine et artistique décisives. Sous l'égide bienveillante de Mary Louise Curtis Bok, fondatrice de l'établissement, et de ses professeurs, au premier rang desquels le compositeur Rosario Scalero, le chanteur Emilio de Gogorza et la pianiste Isabelle Vengerova, Barber confirme très vite un talent et une maîtrise hors du commun. C'est l'époque des premiers succès : son ouverture *The School for Scandal* lui vaut une bourse, tout comme une *Sonate pour violon et piano* aujourd'hui perdue avec laquelle il s'offre son premier séjour en Europe. *Dover Beach*, pour baryton et quatuor à cordes, la *Sonate pour violoncelle et piano* et la *Music for a Scene from Shelley* le placent également parmi les élèves les plus doués de sa promotion. À ses côtés, un jeune Italien parlant à peine l'anglais, Gian Carlo Menotti, devient dès leur rencontre son ami et son alter ego. Ensemble, l'été venu, ils partent en voyage, découvrent la France, la Suisse, l'Autriche, l'Allemagne. Ils séjournent dans la famille de Menotti en Italie, passent quelques semaines studieuses chez Scalero, dans sa maison du Val d'Aoste. C'est durant l'un de ces séjours qu'ils font la connaissance de leur idole Arturo Toscanini, en villégiature au bord du Lac Majeur. Après plusieurs visites, le maestro annonce à Barber qu'il souhaite créer, dans un avenir proche, une de ses œuvres. Le printemps 1935 arrive sans que Barber ait écrit une composition qu'il juge assez importante pour honorer la

confiance du chef. Ce qui ne l'empêche pas de se voir distinguer à trois reprises : une émission de radio nationale est entièrement consacrée à ses compositions, son poème symphonique d'après Shelley fait sensation lors de sa création à Carnegie Hall et G. Schirmer Inc., prestigieuse maison d'édition musicale new-yorkaise, lui fait signer son premier contrat. La bourse Pulitzer et le Prix de Rome qu'il reçoit peu après couronnent cette période de reconnaissance en lui donnant la possibilité de s'établir pendant deux ans à l'American Academy de Rome.

3. De Rome à Paris

Si ce séjour romain se révèle peu enthousiasmant sur le plan personnel - Barber déteste l'ambiance élitiste et confinée de l'Academy -, il lui inspire quelques partitions majeures : la première *Symphonie* en un mouvement, plusieurs mélodies dont le célèbre *Sure on this Shining Night*, le premier *Essay* pour orchestre et, surtout, le *Quatuor à cordes* achevé lors d'un séjour idyllique en compagnie de Menotti dans la campagne des environs de Salzbourg. Conscient de la qualité de son mouvement lent, Barber le transcrit pour orchestre à cordes et l'adresse, avec la partition de l'*Essay*, à Toscanini. Lorsque, quelque temps plus tard, le chef renvoie les deux œuvres à Barber sans un commentaire, la déception est cruelle. Pourtant, la réalité est tout autre : le maestro a mémorisé les deux partitions et a bel et bien l'intention d'en assurer la création mondiale avec son Orchestre de la NBC à la fin de l'année 1938. Si les deux œuvres remportent un succès immédiat, c'est l'*Adagio* qui s'inscrit d'emblée dans les mémoires - y compris à cause de la polémique qu'il suscite dans les colonnes du *New York Times* entre les partisans de l'avant-garde musicale et les défenseurs de la « musique moderne mélodique ». Polémique stérile : au fil des ans, la renommée de l'*Adagio* ne cessera de croître, au point que Barber lui-même finira par déplorer qu'il fasse de l'ombre à ses autres compositions...

La fin des années 30 voit le compositeur, qui dirige désormais le Madrigal Chorus du Curtis Institute, s'orienter vers l'écriture chorale avec, pour la première fois de sa carrière, une œuvre qui semble plus ancrée dans les réalités de son temps : *A Stopwatch and an Ordnance Map*. Sans doute les tensions de l'époque ne sont-elles pas étrangères à l'intérêt de Barber pour le poème de l'Anglais Stephen Spender décrivant la mort d'un soldat des Brigades Internationales pendant la guerre d'Espagne. L'Histoire ne tardera du reste pas à faire une entrée fracassante dans sa vie : en vacances en Europe, où il compose un *Concerto pour violon* commandé par un industriel de Philadelphie, Barber est obligé de fuir la France qui vient d'être attaquée par l'Allemagne nazie. Il termine son concerto sur le bateau, composant un *Finale* elliptique, anguleux et enflammé, qui fera bientôt les délices des violonistes du monde entier - après avoir été rejeté par le soliste initial, qui le jugeait trop différent du reste de l'œuvre.

4. *In tempore belli*

À son arrivée aux États-Unis, Barber s'installe avec Menotti à New York et accepte un poste de professeur d'orchestration au Curtis Institute. Il devient par ailleurs le plus jeune membre du National Institute of Arts and Letters. Mais cette position éminente dans le paysage artistique américain ne le met pas à l'abri de ses obligations de citoyen : quelque temps après avoir achevé son deuxième *Essay* pour orchestre, une œuvre créée par Bruno Walter et marquée par une urgence dramatique nouvelle, Barber est appelé sous les drapeaux. Une mauvaise vue et l'appui du chef Serge Koussevitsky lui permettent d'être cantonné à un simple travail de bureau, puis de

composer pour soutenir le moral des troupes. De cette période date la *Commando March* et la *Symphonie n°2*, écrite par le caporal Barber en hommage aux pilotes de l'US Army Air Corps qu'il a accompagnés dans plusieurs missions afin de s'imprégner de leurs sensations en vol. (Vingt ans plus tard, Barber détruira la partition de cette symphonie pour n'en garder qu'un mouvement intitulé *Night Flight*, en référence non plus à l'expérience de la guerre mais au *Vol de Nuit* de Saint-Exupéry.)

Seul intermède lumineux dans cette période de doutes et d'inquiétude : l'achat en 1943 d'une villa à Mount Kisco, dans la banlieue verdoyante de New York, grâce à l'aide financière de Mary Louise Curtis Bok. C'est là, au milieu des bois et loin de l'agitation humaine, que Barber s'installe avec Menotti et le poète Robert Horan. Baptisée « Capricorn », la villa inspire à Barber une œuvre proche du concerto grosso baroque, où trois solistes semblent brosser un portrait en filigrane des trois amis. Le *Capricorn Concerto* constitue, avec les *Excursions* pour piano terminées fin 1942, l'une des rares œuvres « légères » de cette période.

5. L'ère des commandes

Au lendemain de la guerre, Barber expérimente une activité créatrice intense dont il était jusqu'alors peu coutumier. Deux raisons à cela : la rencontre stimulante avec des interprètes qui allaient bientôt devenir ses « champions » et une série de commandes qui lui donnent l'occasion de s'essayer à de multiples formes telles que le ballet, le concerto, la musique instrumentale, la musique vocale avec orchestre ou l'opéra. Grâce à un réseau de relations tissé depuis plus de dix ans avec tout ce que le monde musical américain compte de figures importantes, l'après-guerre se révèle une période extraordinairement fructueuse pour le compositeur.

Le chef Serge Koussevitsky, tout d'abord, lui passe commande, par l'intermédiaire d'un mécène privé, d'un concerto pour sa protégée la violoncelliste russe Raya Garbousova. Barber s'était déjà engagé, en 1942, à écrire pour Koussevitsky une cantate qui attendrait 1954 pour être créée (*Prayers of Kierkegaard*), mais c'est sans tarder qu'il s'attelle au *Concerto pour violoncelle*. Si le travail avec Garbousova suscite quelques tensions inhabituelles, Barber considère son œuvre comme une réussite au point qu'il la dirigera et l'enregistrera en 1954 pour la firme Decca/London, cette fois avec Zara Nelsova.

Autre commande importante, celle d'un ballet pour la compagnie de Martha Graham, l'une des plus avant-gardistes de la scène chorégraphique américaine. Déjà à l'origine d'œuvres d'Aaron Copland et Carlos Chavez, Graham se tourne vers Barber avec un argument autour du thème de Médée. *Serpent Heart*, ballet mythologique pour orchestre de chambre (remanié plus tard en *Cave of the Heart*, suite symphonique) vaudra au compositeur les éloges de la critique qui, en revanche, se montrera plus sévère avec la chorégraphe.

En 1946, un double drame frappe la famille : Louise Homer et le père de Barber tombent tous deux gravement malade. Tout en assistant à leur lente dégradation physique, Barber compose un air de concert profondément nostalgique, sur un poème de l'écrivain américain James Agee. Commandé par la soprano Eleanor Steber, alors à l'aube de sa carrière, *Knoxville, Summer of 1915* dépeint, vue par les yeux d'un enfant, une soirée paisible passée en famille dans quelque bourgade du Sud. Description bucolique, où la musique se fait volontiers imitative avant de s'achever par la confidence angoissée de l'enfant s'interrogeant sur sa place dans l'univers. Jamais le compositeur ne s'était autant livré dans une œuvre. Il termine sa

composition en avril 1947 : sa tante s'éteint en mai, suivie trois mois plus tard par son père.

L'été du deuil passé, Barber entame dès l'automne 1947 une *Sonate pour piano* qu'il achèvera seulement au printemps 1949, après une gestation difficile. Enthousiasmé par sa rencontre avec Vladimir Horowitz (qui avait déjà créé trois des quatre *Excursions* pendant la guerre) et sous l'impulsion d'une commande passée pour le 25^e anniversaire de la League of Composers, Barber s'attaque à une partition d'envergure : quatre mouvements thématiquement disparates, évoquant pêle-mêle Chopin, Scriabine, Liszt et Prokofiev, un équilibre harmonique instable et, grande nouveauté, une incursion dans l'écriture dodécaphonique. Le dernier mouvement, une *Fugue* redoutable de virtuosité, est le plus long à voir le jour, mais son efficacité dramatique est pour beaucoup dans le succès rencontré par cette œuvre qui figure toujours parmi les plus complexes et les plus intenses du répertoire.

À côté de cet Himalaya pianistique conçu dans la douleur, les trois compositions suivantes font figure d'intermède paisible. Toutes trois comportent cependant leur part d'ombre, que ce soit dans la notion de fuite du temps prégnante dans le cycle des *Mélodies passagères* (dédiées au duo Francis Poulenc-Pierre Bernac, sur des poèmes en français de Rilke), dans la quête effrénée de solitude au cœur des *Hermit Songs* (sur des textes anonymes de moines irlandais des VIII^e-XIII^e siècles, chantés par la jeune Leontyne Price), ou dans les sonorités automnales du quintette à vents paradoxalement intitulé *Summer Music*. À côté de ces pièces intimistes, Barber va à nouveau se tourner vers la grande forme avec des *Prayers of Kierkegaard*, cantate mystique pour soliste vocal, chœur mixte et orchestre - mais, en ce milieu des années 1950, c'est un défi plus grand encore qui l'attend.

6. La révélation de la scène

Ce défi, c'est celui d'un ouvrage lyrique pour le Metropolitan Opera de New York. Après avoir longtemps refusé de considérer une offre que Rudolf Bing, directeur du Met, lui avait soumise dès 1952, Barber se décide enfin à composer son premier opéra, dont il confie à Menotti le soin d'écrire le livret. Il est vrai que, depuis le double prix Pulitzer attribué au *Consul* (1950) puis au *Saint of Bleeker Street* (1955), le sens dramatique du compagnon de Barber n'est plus à démontrer. La source d'inspiration des deux hommes se révèle pour le moins inattendue : les *Sept Contes gothiques* d'Isak Dinesen (nom de plume de Karen Blixen) fournissent l'arrière-plan atmosphérique de *Vanessa*, opéra doux-amer situé « dans un pays nordique, vers 1905 ». À travers l'histoire d'une femme mûre perdue dans le souvenir d'un amour passé et de sa jeune nièce Erika, prête à s'enflammer pour un bel inconnu apparu au milieu d'une tempête de neige, Barber et Menotti orchestrent un petit jeu cruel entre rêve et réalité, confusion des sentiments et force de la raison. Le Schnitzler de *La Ronde* ou le Tchekhov de *La Cerisaie* ne sont pas loin.

Barber écrit le rôle de Vanessa pour Maria Callas, qui vient prendre connaissance de l'œuvre à Capricorn durant l'été 1956. Sitôt l'audition terminée, la diva décline l'offre : elle a compris que le personnage d'Erika était la véritable héroïne de ce drame de chambre. La soprano yougoslave Sena Jurinac est finalement choisie pour le rôle-titre mais, deux mois avant la première, elle est obligée d'y renoncer pour raisons de santé. C'est alors vers Eleanor Steber que se tourne Barber. Bien lui en prend : le nom de la jeune cantatrice restera définitivement associé au personnage de Vanessa après la première triomphale du 15 janvier 1958. « Un chef-d'œuvre américain », titrera *Newsweek*. « Enfin un grand opéra américain ! » s'exclamera

Dmitri Mitropoulos après avoir dirigé les premières représentations. La réception plus réservée de l'œuvre au Festival de Salzbourg quelques mois plus tard et la raréfaction de ses productions depuis les années 1960 n'y changeront rien : grâce à ses airs - régulièrement interprétés en concert - et à son splendide quintette du 4^e acte, la musique de *Vanessa* continue d'occuper une place privilégiée au panthéon des opéras du XXe siècle.

7. Vers un nouvel opéra

Le prix Pulitzer attribué à la fin de l'année 1958 à *Vanessa* fait de Barber le compositeur américain le plus en vue du moment. Dès lors, les commandes de prestige s'imposent. Le prétexte en est tout trouvée : entre 1962 et 1966 doivent s'ouvrir les différents bâtiments du Lincoln Center for Performing Arts, grand ensemble architectural situé au cœur de Manhattan et abritant la nouvelle salle du Philharmonique de New York, le nouveau « Met » ainsi que les locaux de la Juilliard School et du New York City Opera. Le *Concerto pour piano* est annoncé pour la saison inaugurale du Philharmonic Hall. Comme pour la *Sonate*, Barber accouche de cette œuvre avec difficulté, en raison d'un nouveau drame personnel : la mort de sa sœur en juillet 1961. Une longue période de stérilité s'ensuit, qu'il occupe en se faisant construire un chalet dans les Dolomites - son futur refuge sur le Vieux Continent. Pendant ce temps, le concerto reste toujours orphelin de son dernier mouvement. De retour d'un voyage en Russie, où le Congrès des Compositeurs Soviétiques l'a accueilli en invité d'honneur, Barber se remet enfin à écrire, encouragé par Vladimir Horowitz et John Browning, le dédicataire de l'œuvre. Lorsque l'*Allegro molto* final est achevé, il reste à Browning un peu moins de deux mois et un nombre très restreint de répétitions pour mémoriser la partition et en maîtriser l'exécution. Malgré ce *finish* haletant, la création du *Concerto*, sous la baguette d'Erich Leinsdorf, vaut au compositeur et à son soliste une *standing ovation*. Quelques mois plus tard, l'œuvre rapporte à Barber son second prix Pulitzer.

Par comparaison, l'écriture de l'air de concert *Andromache's Farewell* pour la jeune soprano noire-américaine Martina Arroyo est une parenthèse enchantée, faite de sérénité et de complicité entre Barber et son interprète. Là encore, la première de l'œuvre s'achève par les acclamations du public et de la critique. Cette vague de succès balaye les derniers atermoiements de Barber qui, dès lors, accepte la commande d'un deuxième opéra programmé pour l'inauguration du nouveau Met à l'automne 1966. Comme avec *Vanessa*, le compositeur met du temps à trouver son sujet, d'autant que, cette fois, Menotti est écarté du projet. C'est finalement la tragédie de Shakespeare *Antony and Cleopatra* qui est choisie, et le metteur en scène italien Franco Zeffirelli désigné pour rédiger le livret en collaboration avec Barber. Ce dernier se met au travail dans un contexte médiatique et politique très tendu : les yeux de l'Amérique sont braqués sur cette soirée du 16 septembre 1966 censée marquer d'une pierre blanche l'histoire artistique de la nation et faire de la nouvelle salle du Metropolitan Opera le premier théâtre lyrique au monde. Mais les divergences de vue entre Barber et son librettiste-metteur en scène, ajoutées aux tensions syndicales aboutissant à une menace de grève des musiciens du Met, présagent d'une création difficile. De fait, malgré les prestations vocales irréprochables de Leontyne Price et de Justino Diaz, la première d'*Antony and Cleopatra* entre dans les annales de l'art lyrique comme un fiasco absolu. La musique de Barber peine à investir pleinement le registre grandiose, la mise en scène surchargée de Zeffirelli, avec ses centaines de figurants et ses chameaux, évoque d'indigestes péplums hollywoodiens

et les décors pesants, au propre comme au figuré, mettent à mal la machinerie de scène... Les applaudissements des 4 000 spectateurs qui résonnent dans la salle cinq heures après le lever de rideau ne trompent personne. Dans ce contexte, le départ de Barber pour l'Italie dès le lendemain matin prend des allures de fuite.

8. La chute

Les quatorze dernières années de la vie de Barber forment une longue et lente litanie de désillusions. La mort de sa mère quelques mois après l'échec d'*Antony and Cleopatra* et l'avenir incertain de sa relation avec Menotti achèvent de plonger le compositeur dans une dépression dont il ne se remettra jamais. Le coup de grâce survient lorsque Menotti, récent acquéreur d'un gigantesque manoir en Écosse, exige la mise en vente de la villa Capricorn. Obligé de se séparer de ce lieu indissociable de sa vie créatrice pendant près de trente ans, Barber vit son retour à New York comme un exil - une déchéance supplémentaire.

Début 1975, la création à la Juilliard School d'une version abrégée d'*Antony and Cleopatra* - pour laquelle Menotti est venu une dernière fois lui prêter main-forte - offre à Barber une brève satisfaction, mais n'efface pas son amertume face à une époque qui a cessé d'aimer sa musique. Car son œuvre hier acclamée est désormais frappée d'un soupçon, en une décennie où la musique américaine - la musique tout court, diront certains - se doit d'être « absolument moderne ». Barber n'a jamais caché son aversion pour les icônes de la sacro-sainte modernité, de Charles Ives à Elliott Carter, et les années 1960-1970 considèrent avec méfiance, voire mépris, le néo-romantisme dans lequel son écriture reste ancrée. Se sentant frappé d'ostracisme, aigri jusqu'à la paranoïa, Barber se retire donc peu à peu de la scène musicale. Grâce aux efforts de nouveaux mécènes et de fidèles partisans, au premier rang desquels Leontyne Price et le chef Eugene Ormandy, quelques rares compositions voient encore le jour mais ne suscitent guère plus qu'un intérêt poli de la part du public comme de la critique. Elles recèlent pourtant bien des beautés, des sibyllines mélodies du cycle *Despite and Still* à la schumannienne *Ballade* pour piano gagnée, mesure après mesure, par un silence sépulcral ; du troisième *Essay* pour orchestre, avec ses percussions énigmatiques, aux trois dernières *Songs* op.45 confiées à Dietrich Fischer-Dieskau, comme un ultime geste d'amour envers la Vieille Europe ; de *Fadograph of a Yestern Scene* où un orchestre murmurant se pare de teintes bistrées à la *Canzonetta* inachevée, reflet d'un concerto que Barber aurait voulu confier au hautbois, ce jumeau de la voix humaine.

Cette période où l'inspiration se fait de plus en plus étique donne cependant naissance à une partition plus ambitieuse : la cantate *The Lovers*, pour baryton, chœur mixte et orchestre, sur des textes de Pablo Neruda. Dédiée à Valentin Herranz, le jeune assistant du compositeur - qui l'accompagnerait jusqu'à la fin de sa vie -, elle révèle un Barber à la fois sensuel et stoïque, comme si les poèmes ardents du Chilien insufflaient au compositeur un surcroît de vie. Mais l'illusion est de courte durée : Samuel Barber s'éteint dans son appartement new-yorkais le 23 janvier 1981, emporté par un cancer de la lymphé. Punaisée au mur, face à son lit, l'affiche de la création européenne d'*Antony and Cleopatra* donnée à Paris quelques jours plus tôt...