



Leonard Bernstein, naissance d'un chef d'orchestre américain

Célestin Chemineau

► To cite this version:

Célestin Chemineau. Leonard Bernstein, naissance d'un chef d'orchestre américain. Musique, musico-
logie et arts de la scène. 2017. dumas-01731066

HAL Id: dumas-01731066

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01731066>

Submitted on 13 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Équipe de recherche « Arts : pratiques et poétiques »

Master Arts

Spécialité Musique et Musicologie

Leonard Bernstein, naissance d'un chef d'orchestre américain

Mémoire de Master

Célestin CHEMINEAU

Directeur de recherche : M. Hervé LACOMBE

7 septembre 2017

Avertissement

Afin d'offrir à ce mémoire une meilleure lisibilité, nous avons choisi de reproduire toutes les citations originales de langue étrangère en annexe. En effet, la quasi-totalité des ouvrages consultés et cités étant anglophones, la seule utilisation des notes de bas de page aurait largement gêné le confort de lecture. Vous trouverez ainsi une annexe par chapitre, restituant dans leur langue originale et leur version intégrale l'ensemble des citations sourcées dans le mémoire. Sauf mention contraire en bas de page, toutes les traductions ont été effectuées par nos soins.

Introduction

Le chef d'orchestre est probablement le personnage de la mythologie du concert le mieux connu du grand public ; concentrant tous les regards, attirant à lui l'attention de chacun, cet homme ou cette femme surélevé(e) par rapport aux autres musiciens fait office dans l'imaginaire populaire, par l'autorité qu'il exerce sur l'orchestre, d'incarnation de l'accomplissement et de la réussite de la carrière de musicien. Bien que ce pouvoir naturel associé à la fonction de chef ait quelque peu décliné au cours des dernières décennies, le souvenir des grandes personnalités de la direction d'orchestre de la seconde moitié du XX^e siècle est encore très frais dans la mémoire collective et certains noms au passé glorieux ont su se frayer un chemin jusqu'à nos jours sans disparaître. C'est ainsi que celui de Leonard Bernstein (1918-1990) figure encore aujourd'hui parmi les plus connus de l'histoire de la musique américaine. Il faut ajouter pour être tout-à fait honnête que sa contribution en tant que compositeur pour Broadway apporte probablement également sa pierre à l'édifice, mais il reste certain que le chef d'orchestre américain a bénéficié pendant la seconde moitié du siècle d'une notoriété rarement égalée dans le milieu musical, si ce n'est par son collègue autrichien Herbert von Karajan (1908-1989). Dans le monde musical, on connaît surtout ces deux musiciens pour leur apport considérable au développement de l'industrie du disque – chacun ayant produit une discographie phénoménale – et si l'on connaît généralement les grandes lignes de leurs répertoires respectifs comme leurs interprétations des grandes œuvres, le caractère publique de leurs figures tend bien souvent à faire oublier leurs engagements esthétiques et leur contribution à l'évolution de l'histoire de la musique. Le cas de Bernstein est particulièrement frappant, dans la mesure où son activité dans la culture populaire – son travail de compositeur de musique dite « de divertissement », ses émissions télévisées et son train de vie de superstar – a presque complètement pris le pas sur son engagement manifeste envers une forme de modernité, de sorte que son œuvre en tant que compositeur sérieux est mal connue et le contexte esthétique dans lequel il s'est formé souvent oublié. De plus, l'histoire même du développement de la vie musicale en Amérique – pourtant un exemple fascinant de construction tardive et donc observable d'une culture musicale nationale propre – fait relativement peu l'objet de recherches dans la musicologie européenne. Probablement éclipsée par l'incroyable prolifération du jazz – qui lui n'attend pas bien longtemps

avant de traverser l'océan et parcourir l'Europe – dès la fin de la Première Guerre Mondiale, la musique américaine sérieuse de la première partie du XX^e siècle est très peu jouée et diffusée en dehors des salles de concert des grands orchestres américains. Il était par ailleurs saisissant, lors de l'édition 2014 du festival de la Folle Journée de Nantes, dont le thème annoncé était : « des canyons aux étoiles : un siècle de musiques américaines », de constater combien les programmes des différents orchestres invités étaient similaires et combien peu nombreuses étaient les œuvres issues du répertoire sérieux de la première moitié du siècle. En dehors des célèbres œuvres de Gershwin, de l'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber et des ballets des années 1940 de Copland, la plus grande partie du programme était consacrée à la musique de film, le jazz et la musique minimaliste. Il subsiste ainsi encore aujourd'hui tout un répertoire méconnu, fruit des recherches esthétiques de compositeurs en quête d'une écriture autochtone américaine qui leur aurait permis d'affirmer, suivant l'exemple des pays nordiques – Finlande, Norvège, Danemark – à la fin du XIX^e, l'autonomisation musicale de leur pays. C'est dans ce contexte et au contact de tous ces mouvements que Bernstein effectue sa formation de musicien professionnel, envisageant dans un premier temps une carrière de pianiste, puis de compositeur et enfin de chef d'orchestre. Nous tenterons de comprendre dans ce travail comment, à travers différentes rencontres, sa fréquentation de prestigieuses institutions américaines et sa propre pratique musicale personnelle, s'est organisée l'américanité¹ artistique de Leonard Bernstein et en quoi celle-ci a-t-elle participé au mouvement d'autonomisation musicale des États-Unis dans les années 1920-1930.

Notre projet est avant tout de mener un travail de recherche historique sur la formation de Leonard Bernstein, depuis sa découverte de la musique jusqu'à son entrée dans la vie professionnelle. Il s'agit aussi de chercher à comprendre de quelle manière la personnalité artistique du jeune musicien se met-elle en place, au fur et à mesure de son expérience et de sa pratique de la musique. Dans une perspective plus analytique de la pratique de la direction d'orchestre, nous tentons également de développer une réflexion sur les différentes conceptions de la fonction du chef, vis-à-vis de son orchestre comme de la société musicale – voire civile – qui l'entoure, chez les grands praticiens avec qui

¹ Nous désignons par « américanité » la composante américaine de la personnalité de Bernstein, fruit de son expérience de jeune musicien bostonien et de ses rencontres importantes. Nous n'avons volontairement pas choisi le terme « d'américanisme » à cause de la grande diversité des définitions et des connotations s'y étant rattachées au cours de l'histoire.

les rencontres ont jalonné le parcours initiatique de Bernstein. L'approche musicologique de la direction pose beaucoup de problèmes : il est difficile d'appréhender objectivement une pratique dont les résultats nous sont difficilement vérifiables ; lorsqu'un chef dirige son orchestre, il est impossible d'établir avec certitude à quel point le résultat sonore est directement imputable à son action sur l'orchestre. L'analyse de la réalisation sonore du geste d'un chef d'orchestre fait malheureusement forcément intervenir la subjectivité de l'analyste ; c'est pourquoi une étude des écrits des chefs, quand ils sont disponibles, est intéressante : ne posant pas de problème particulier de subjectivité, elle permet de constater que, si certains points semblent universels, la conception du rôle du chef d'orchestre est extrêmement variable. En cernant plus précisément la manière dont le chef d'orchestre conçoit son rôle et son utilité auprès des musiciens, mais aussi son attitude vis-à-vis de l'œuvre et du compositeur, il est davantage possible d'appréhender sa direction d'un point de vue pratique : plutôt que d'interroger sa part de responsabilité dans le son de l'orchestre, on peut se demander par quels procédés le chef passe-t-il de la théorie à la pratique et comment il met en œuvre les conceptions développées dans ses écrits une fois monté sur le podium. Dans le cas de Bernstein, nous tentons d'analyser les pratiques des trois chefs du point de vue de l'étudiant, en tenant compte du contexte dans lequel il reçoit ces différents enseignements.

Au début de nos recherches, le premier constat était l'absence quasi-totale d'études musicologiques françaises pouvant nous intéresser. La musicologie de la direction est encore jeune et les quelques articles déjà existants abordent surtout la direction d'un point de vue général, sans l'appliquer à une pratique ou un praticien en particulier. Il existe tout de même des études très intéressantes sur l'écho de la figure du chef d'orchestre dans la société ; l'expression étant passée dans le langage courant, elle s'est dotée d'une signification correspondant à une pratique bien précise de la direction. L'immixtion de la figure du chef dans la vie contemporaine est d'ailleurs attestée par les interventions de plus en plus fréquentes de techniciens de la baguette au sein d'entreprises, afin de discuter de la gestion d'une équipe et de l'exercice de l'autorité. Ainsi, on peut trouver des études évoquant la problématique de la direction d'orchestre envisagée à travers un prisme plus sociologique – ou à la croisée d'une autre discipline de sciences humaines. Élargissant nos recherches à la langue anglaise, nous avons trouvé davantage d'ouvrages, souvent de publication américaine, mais également

généraux. Parmi ceux-ci, nous retenons surtout le très bon *The Cambridge Companion to Conducting*², d'une langue plutôt universitaire et très objective, il propose un survol de l'histoire de la direction, pays par pays et tradition par tradition ; par conséquent très utile pour contextualiser, il reste difficile cependant de l'utiliser pour rentrer plus précisément dans l'histoire d'un chef en particulier. Pour ce dernier cas, il est intéressant de se plonger dans les ouvrages des critiques ayant connu les chefs concernés : Harold C. Schonberg, journaliste historique du *New York Times*, a produit un ouvrage de référence en la matière³. Par une heureuse coïncidence, il se trouve que Schonberg a couvert pour le *Times* la plus grande partie de la carrière de Bernstein au New York Philharmonic Orchestra ; toutefois, notre cadre temporel étant antérieur à sa nomination au poste de directeur musical en 1958, la partie concernant Bernstein ne nous est pas d'une grande aide.

Concernant Bernstein lui-même, s'il existe en français très peu d'ouvrages – biographiques ou transcriptions d'entretiens –, cet impair est corrigé par l'immense profusion d'écrits anglophones. La biographie de référence est celle de Humphrey Burton⁴, très fréquemment prise comme appui pour les informations historiques. L'auteur a bien connu Bernstein en tant que réalisateur de nombreux films de ses prestations dans les années 1980 – nous pensons surtout à l'intégrale des symphonies de Beethoven avec le Wiener Philharmoniker – et son ouvrage est appuyé par une grande et précise documentation. Cependant, nous y avons trouvé quelques erreurs – dates, sources ou données incohérentes – et avons donc tenté de retrouver, dans la mesure du possible, toutes les sources citées. L'ouvrage couvrant toute la vie du chef d'orchestre, seules les quatre-vingt-dix premières pages évoquent la période qui nous concerne. Parmi ses propres sources, Burton se réfère souvent à un film non-publié car pas achevé, intitulé *Childhood* et consistant en un long entretien dans lequel Bernstein parle de son enfance et fournit des informations clés dans la construction progressive de son rapport à la musique. Nous avons tenté de nous procurer ce film ou son script⁵ ; face à notre insuccès nous n'avons pas été en mesure de vérifier l'intégralité des informations concernant les toutes premières années de la vie de Bernstein. Cependant, la découverte d'articles tirés d'un séminaire ayant eu lieu à Harvard en 2006, sur le thème « *Leonard*

2 José Antonio Bowen éd., *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

3 Harold C. Schonberg, *The Great Conductors*, New-York : Simon and Schuster, 1967.

4 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, New-York : Doubleday, 1994.

5 Le script est à la Library of Congress de Washington, intitulé « My musical childhood [interview by Humphrey Burton], 1986 Sept. 15 ».

Bernstein's Boston » et explorant tous les facettes – y compris l'aspect historique – de la relation de Bernstein à la ville de son enfance, nous a fourni une source complémentaire de premier choix. De plus, les actuels responsables des contenus en ligne partagés par les élèves pendant le séminaire nous ont permis l'accès à des données complémentaires certes minces, mais tout à fait intéressantes. Concernant la documentation relative aux cinq années de Bernstein passées à la Boston Latin School, nous avons pu compter sur la précieuse assistance d'une des archivistes de l'école, nous ayant numérisé et envoyé de nombreux articles de la gazette scolaire et quelques documents officiels. Enfin, la dernière source secondaire nous ayant été particulièrement utile est le minuscule mais très dense ouvrage collectif *The Harvard Years*⁶, collection de témoignages et d'articles concernant le passage de Bernstein par les prestigieuses institutions bostoniennes. Nous avons été très surpris de constater parmi la profusion d'études publiées à propos de Leonard Bernstein de n'en trouver aucune relative à sa pratique de la direction ; les sujets d'étude habituels sont plutôt son activité de compositeur et l'ensemble de son travail pour Broadway. Pour conclure sur les sources touchant à Bernstein lui-même, nous ne saurions oublier un de nos principaux supports : les nombreux écrits publiés de Bernstein – articles, livres – et sa correspondance, dont une partie a été rassemblée et éditée par Nigel Simeone⁷.

Nous n'avons pas trouvé d'ouvrage conséquent en langue française sur l'histoire de la musique américaine et la documentation à laquelle nous avons eu recours, pour étudier le développement du nationalisme musical américain et le groupe de compositeurs gravitant autour de Copland, aux écrits de Copland lui-même sur le sujet. Bien que ceux-ci manifestent naturellement un point de vue partial, cela ne semblait pas gêner notre approche du mouvement de nationalisation, car le choix que nous avons fait d'envisager les idéologies et esthétiques auxquelles Bernstein est confronté en nous mettant à sa place impliquait surtout de prendre connaissance des idées propres à Copland sur le sujet et non de la stricte vérité historique. Il est possible que Copland ait oublié certains courants lors de sa cartographie de la musique moderne – quoique le compositeur semble assez rigoureux dans sa démarche – mais si c'était bel et bien le cas, il ne les aurait donc pas transmis à Bernstein et ceux-ci ne seraient donc pas intervenus dans la formation esthétique du jeune musicien. À propos des autres grands mentors de Bernstein, la documentation, cette fois-ci internationale, est très mince ;

6 Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years 1935-1939*, New-York : The Eos Orchestra, 1999.

7 Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, New Haven : Yale University Press, 2013.

pour une raison que nous ignorons, Reiner, Mitropoulos et Koussevitzky font partie des grands oubliés de l'histoire de la musique. Ainsi, malgré sa considérable intervention en faveur du développement du répertoire américain, Koussevitzky n'a fait l'objet d'aucun ouvrage musicologique récent. Les études des cas Reiner et Mitropoulos sont légèrement plus fructueuses et l'on décompte trois ouvrages américains sur le compte de Reiner, tous ou presque publiés par la presse universitaire de Northwestern University – là où résident actuellement ses archives – dont le plus complet semble être la biographie de Philip Hart⁸. Pour Mitropoulos, aucune étude et deux ouvrages intéressants : des extraits de correspondance publiés – auxquels nous n'avons malheureusement pas eu accès – et une biographie⁹ semblant un peu datée par son approche. Dans ces deux cas, nous nous sommes principalement appuyés sur des articles très instructifs rédigés par les deux chefs pour la revue américaine *The Etude*. Les trois seules biographies en langue anglaise de Koussevitzky, datant toutes de la première moitié du XX^e siècle – et donc du vivant du chef russe – posaient un vrai problème de source. Aussi, nous sommes allés chercher des articles des presses française, britannique, allemande et autrichienne pour retracer nous-mêmes une partie de son parcours ; si tout cela ne nous a pas toujours été utile pour notre travail, cela a permis de mieux cerner la personnalité de Koussevitzky. La source la plus importante concernant le chef russe s'est trouvée être la non-officielle *Koussevitzky Recordings Society*, implantée aux États-Unis, dont le président nous a beaucoup aiguillé dans la bibliographie, allant jusqu'à nous faire parvenir un ouvrage introuvable en France, et nous a envoyé plusieurs extraits de ses propres travaux, portant principalement sur les articles écrits par Koussevitzky au cours de sa carrière américaine. Ceux-ci se sont révélés très précieux, formant une trilogie avec nos analyses des articles de Mitropoulos et Reiner. Nous avons ainsi travaillé principalement à partir de sources primaires (articles, correspondances et archives institutionnelles), que nous avons intégré à notre étude historique, davantage appuyée sur les biographies des différents protagonistes intervenant dans la formation du jeune chef d'orchestre américain. Pour terminer sur les sources, nous nous devons de mentionner les grandes difficultés que nous avons rencontrées pour des raisons géographiques : toutes les archives personnelles de Leonard Bernstein – contenant toujours de nombreux documents non-exploités aujourd'hui – sont gardées à la Library of Congress de Washington. Ne pouvant nous permettre de nous y rendre, nous avons

8 Philip Hart, *Fritz Reiner : A Biography*, Evanston : Northwestern University Press, 1994.

9 William R. Trotter, *Priest of Music : the Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland : Amadeus, 1995.

profité autant que possible de la petite portion de la *Leonard Bernstein Collection*¹⁰ disponible en libre accès sur le site internet de la bibliothèque américaine. Y trouvant quelques éléments de correspondance très intéressants, nous avons pu augmenter la quantité de sources primaires à notre disposition.

Le suivi rigoureux de la progression étape par étape du parcours formatif de Bernstein, en termes de technique de la pratique musicale autant que d'affinité esthétique, nous semble être le point de départ logique de notre recherche ; tentant d'établir dans quelles circonstances précises l'enfant a-t-il découvert la musique, avec quel répertoire et quels professeurs, nous parvenons à détailler un historique du rapport primitif de Bernstein à la musique. De plus, situer le plus précisément possible le contexte de son enfance musicale nous permet d'observer l'arrivée dans son parcours de premières considérations esthétiques. Celles-ci sont également liées à sa découverte de la littérature et à son cursus d'intellectuel américain, allant d'une école prestigieuse jusqu'à une université renommée. L'environnement artistique dans lequel Bernstein est plongé pendant sa scolarité est celui qu'il cultive plus tard, trouvant des échos jusque dans ses conférences à Harvard en 1973. D'un point de vue historique, l'exemple de Bernstein nous permet également d'évoquer l'évolution des parcours types du musicien professionnel en Amérique dans les années 1930 ; cela intègre notre étude de l'autonomisation musicale des États-Unis, grâce à l'étude des institutions de formation. Se limiter aux cursus au sein des conservatoires et établissements scolaires fréquentés par Bernstein serait commettre l'erreur d'ignorer son mode d'apprentissage privilégié, à savoir l'imitation de modèles charismatiques successifs. Il est en effet très frappant de constater, à la prise de connaissance de la biographie de Bernstein, à quel point les rencontres des mentors au cours de sa formation musicale se révèlent être des moments charnières de sa construction de musicien ; ébranlé au plus profond de lui-même par l'intérêt de personnalités musicales connues pour sa personne, Bernstein a tendance à adopter et assimiler les modèles et conceptions qui lui sont proposés avec une vitesse et une intensité impressionnantes. C'est pourquoi après notre étude du passage du jeune musicien par la Boston Latin School, nous nous attardons largement sur sa scolarité à Harvard, durant laquelle sont advenues quelques rencontres extrêmement marquantes et ayant occasionné autant de revirements de bord dans la construction de son projet professionnel, de son engagement esthétique et de sa pratique de la musique. Nous

10 « Leonard Bernstein Collection », sur le site de la Library of Congress (<http://urlz.fr/51Ab>).

arrêtant d'abord sur le cas du grand chef grec Dimitri Mitropoulos, nous détaillons ses conceptions de la direction et plus encore du métier même de musicien au sens large. Il se trouve que son profond sens de la dévotion et la notion de dette envers son art ont exercé une grande influence sur le jeune Bernstein, alors très impressionnable. À cette première rencontre importante, nous faisons suivre l'analyse de la mise en place de l'engagement esthétique d'un Bernstein qui, après avoir fait la connaissance du compositeur Aaron Copland et du mouvement gravitant autour, travaille à trouver sa place et le rôle qu'il doit jouer dans le paysage et l'histoire de la musique américaine. Le basculement qu'opère Bernstein à cette époque, quittant l'enfance musicale et George Gershwin pour son engagement nouveau auprès de la *League of composers* New-Yorkaise de la fin des années 1930, est un cas fascinant d'appropriation d'une esthétique. L'étudiant à Harvard, aspirant à devenir compositeur mais n'ayant encore rien produit, tente de légitimer son association au mouvement musical nationaliste de Copland par son intrusion dans le monde de la critique dans un premier temps, puis par la voie universitaire, à l'aide de son mémoire de fin de licence – sa *senior year thesis*. C'est l'analyse de cette dernière qui nous permet de prendre pleinement conscience de l'engagement de Bernstein et de comprendre en faveur de quelle musique précisément celui-ci se manifeste-t-il. Nous tentons également de mettre en évidence le fait qu'une fois le jeune musicien accueilli parmi leurs rangs, la *League of composers* prend grand soin de garder un œil et une influence dans la construction de son projet professionnel, veillant à ce que celui-ci tienne compte du rôle que le jeune homme peut jouer dans le développement de la vie musicale américaine. Lorsque Bernstein établit son projet de devenir chef d'orchestre, l'opportunité se présente à lui d'apprendre officiellement auprès d'un premier grand chef américain. Sa participation aux cours de Fritz Reiner à l'Institut Curtis de Philadelphie semble être le principal contact direct de Bernstein avec un enseignement de tradition européenne – dans le cas présent germanique. C'est la première fois pour Bernstein que l'enseignement se fait sans qu'il ait aucune affinité personnelle avec son professeur. La figure de Fritz Reiner, pourtant un chef important dans l'histoire du Chicago Symphony Orchestra, et sa conception de la direction d'orchestre sont très mal connues ; le manque de parenté apparente entre son profil et celui de Bernstein font que son influence sur le musicien américain est souvent oubliée, passée sous silence au profit de celle de Koussevitzky. Il est vrai que le chef russe, par sa dernière place, d'un point de vue chronologique, dans la formation de Bernstein, ainsi que par le rôle déterminant qu'il a pu jouer dans sa construction en tant que musicien et

interprète, parachève en quelque sorte la professionnalisation de Leonard Bernstein. De plus, son influence de premier ordre sur l'évolution générale de la morphologie du parcours typique du musicien américain, comme sur le développement de la vie musicale américaine, est l'occasion de revenir en détail sur l'histoire et le parcours atypique du chef russe généralement oublié par l'histoire de la musique européenne.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, M. Hervé Lacombe, pour les discussions toujours stimulantes – et les tout aussi passionnantes digressions – au cours des rendez-vous de travail, ainsi que pour ses cours d'histoire de la musique m'ayant souvent ouvert les oreilles à de nouvelles choses depuis la troisième année de licence – et ayant même cité Copland.

Travailler sur la musique américaine depuis mon studio rennais n'aurait pas été possible sans l'assistance de quelques précieuses aides par messageries interposées outre-atlantique ; aussi mes remerciements vont en particulier à Mrs. Valerie Uber, archiviste de la Boston Latin School ayant consacré beaucoup de temps à enrichir ma documentation sur la scolarité de Bernstein dans cette école et à M. Tom Godell, président de la très utile *Koussevitzky Recordings Society* dont la connaissance de tous les travaux relatifs au grand maestro russe et le partage du fruit de ses propres recherches m'ont permis de gagner beaucoup de temps. Je témoigne également ma gratitude aux nombreux autres archivistes ou documentalistes qui m'ont apporté leur aide, souvent avec passion, à travers l'Europe et l'Amérique.

Je ne saurais oublier de remercier profondément mes parents pour la pénible et précipitée relecture de ce mémoire, sans laquelle le propos perdrait considérablement en clarté. Un grand merci aussi à mes amis d'université, partageant depuis la passion jusqu'à l'angoisse de cette aventure, et m'apportant toujours soutien et encouragements. Merci enfin à Aaron Copland, Leonard Bernstein, Herbie Hancock, Miles Davis et tous les autres, pour m'avoir procuré la bande-son de ma rédaction.

Partie I :

Une enfance musicale bostonienne

Chapitre 1 : L'éveil d'un musicien américain

1.1. Enfance et rapport primitif à la musique

Samuel et Jennie Bernstein sont arrivés presque simultanément aux États-Unis d'Amérique au début du XIX^e siècle. Leurs familles sont toutes deux originaires de l'actuelle Ukraine et de confession juive, bien que leurs pratiques de la religion soient très différentes. Les répercussions sur leurs éducations respectives ont inmanquablement forgé deux personnalités presque opposées. Chez les Resnick – la famille de Jennie, mère de Leonard – les rendez-vous religieux sont placés sous le signe de la joie de vivre et des festivités. Humphrey Burton rapporte les propos tenus par Jennie lors d'une interview portant sur son enfance : « il y avait toujours de la musique dans mon esprit, mes oreilles. Je me réveillais la nuit et entendais de la musique »¹. Danses et chants accompagnaient les grandes occasions familiales comme les lectures religieuses. Du côté de Samuel Bernstein, si Paul Myers rapporte que son éducation s'est faite dans une tradition « où chanter et danser faisaient autant partie de la vie religieuse que la pensée contemplative et l'étude sérieuse »², la liturgie est toutefois pratiquée de façon plus ascétique et méditative, du fait d'un plus grand sens des convenances et de la retenue. Fils de rabbin, il partage sa vie avec d'inlassables lectures et études du *Talmud* et, comme le veut la tradition concernant les aînés des familles juives, son éducation scolaire se fait uniquement dans des établissements religieux ; le projet de ses parents allant jusqu'à envisager la future carrière de Samuel comme celle d'un intellectuel religieux. Cependant, dès ses seize ans, il prend le ferry en direction des États-Unis et est accueilli par un oncle barbier qui, après avoir payé la taxe d'entrée sur le territoire, indispensable sous peine de rapatriement, lui permet de vivoter le temps de trouver un emploi. Ces deux mondes si différents trouvent cependant assez de points d'entente pour se voir unis par le mariage des représentants de la jeune génération, union quelque peu précipitée par des facteurs sociaux et familiaux. En 1917 en effet, Samuel a 25 ans et possède déjà une situation confortable en tant que Manager assistant de la branche bostonienne de Frankel & Smith (entreprise familiale juive ayant réussi comme fournisseur de produits de beauté), tandis que la famille de Jennie (alors âgée de 19 ans) la trouve en âge de se marier, ce qui lui procurerait un moyen d'échapper à la

1 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, New York : Doubleday, 1994, p. 4.

2 Paul Myers, *Leonard Bernstein*, Londres : Phaidon Press, 1998, p. 15.

filature de laine dans laquelle elle travaille depuis ses 12 ans. Il semble que les futurs mariés se soient rencontrés en 1916 grâce à une relation commune et que leurs fiançailles soient davantage le fruit d'une concordance temporelle que d'une histoire passionnée. L'inadéquation apparente de leurs deux profils donne souvent lieu à des verdicts sans merci de la part des biographes ; ainsi Paul Myers résume-t-il : « C'était un arrangement malheureux depuis le début. »³ Quelques anecdotes rapportées par Humphrey Burton permettent cependant de douter de cette vision du couple.

Marié le 28 octobre 1917, après que Samuel a été déclaré inapte à la mobilisation pour l'Europe du fait de sa mauvaise vue, le couple Bernstein voit arriver son premier enfant moins d'un an plus tard. Louis Bernstein naît dans l'après-midi du 25 août 1918 au General Hospital de la ville de Lawrence, dans la métropole de Boston. Son prénom est choisi en hommage à son arrière-grand-père maternel bien qu'il ne plaise en réalité qu'aux parents de Jennie ; très vite lui sera préféré Leonard. L'enfant grandit dans un climat familial apparemment peu enviable, Samuel ayant tendance à isoler le petit de sa famille maternelle, dont il désapprouve le « mode de vie détendu, dans lequel la nourriture, le chant et la danse jouaient un rôle important »⁴. S'il est, de même que les Resnick, de pratique juive hassidique où « la religion doit être une expérience joyeuse »⁵, Samuel reste attaché à des standards de convenances publique et sociale et il cherche par ses succès professionnels à élever la condition de sa famille et ainsi accéder à une réputation respectable. Ces considérations sont très éloignées des préoccupations de la famille de Jennie, ce qui, en plus d'agacer Samuel, sera la cause de disputes fréquentes au sein du couple notamment au sujet des dépenses, en conséquence de quoi Jennie retournera plusieurs fois vivre chez ses parents. Pendant les années 1920, la carrière de Samuel rencontre plusieurs succès, le poussant à s'établir à son nom en 1923 à Boston. Forte d'une heureuse intuition, la Samuel Bernstein Hair Company fait en 1927 l'acquisition des droits d'exploitation de la toute dernière technologie en matière de soins capillaires : la machine à permanente Fredericks, dont elle est la seule ambassadrice dans la région de Boston. Ces différentes réussites permettent aux Bernstein d'accéder au statut social convoité par Samuel et, après avoir fondé une famille, de réaliser le fameux rêve américain qui avait motivé leur départ d'Europe quelques vingt ans plus tôt.

3 Paul Myers, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 14.

4 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 7.

5 Paul Myers, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 15.

Au domicile familial des Bernstein – ou plutôt aux domiciles familiaux, étant donnés les déménagements successifs, tous dans les environs de Boston – on entend de la musique avant tout religieuse. Très tôt, Leonard est familiarisé avec les chants hassidiques anciens à travers les voix de son père et des cantors enregistrés sur les 78 tours qui tournent sur le phonographe Victrola familial. La retenue de Samuel ne s'applique en effet pas à la musique qui, par l'intermédiaire des *niggunim* (« un ensemble de notes dans lequel les seuls mots étaient généralement “oy-yoy-oy” »⁶) permet de pratiquer, comme le veut la tradition hassidique, l'adoration dans la joie, ce qui constitue tout de même un point de rencontre avec Jennie. Aux côtés des disques religieux, la collection des Bernstein compte également, d'après Humphrey Burton, quelques disques de musique populaire (*Oh by Jingo*, issu de la comédie musicale *Linger Longer Letty* de 1919) et du classique avec des enregistrements de la soprano colorature Amelita Galli-Curci⁷. Concernant les premiers contacts de l'enfant avec la musique, il existe quelques anecdotes racontées beaucoup plus tard et dont la véracité est évidemment difficile à établir. L'intérêt de telles histoires semble cependant assez faible face à l'influence et l'offre musicale de l'office religieux auquel les Bernstein assistent chaque semaine. Cet aspect, toujours évoqué dans les biographies de Bernstein, fait rarement l'objet d'un traitement en profondeur et le rôle des mentors rencontrés pendant cette période est souvent à tort cantonné à ses compositions d'inspiration religieuse (les *Chichester Psalms* sur des extraits de la Bible Hébraïque, le ballet *Dybbuk* dont l'écriture des voix fait penser aux cantors, les moins connus *Four Sabras*, portraits de personnages juifs...). Cet oubli est souligné et corrigé dans l'article de Jonathan D. Sarna « Leonard Bernstein and the Boston Jewish Community of His Youth » pour le *Journal of the Society for American Music*. Sarna nous apprend que la synagogue Mishkan Tefila (littéralement « le temple de la prière »), où la famille Bernstein se rend depuis 1923, est la « plus prestigieuse des synagogues européennes de l'Est en ville » et le lieu de rencontre des « Juifs nouveaux riches »⁸. Les cérémonies y sont menées par le rabbin Herman Rubenovitz (1883-1966), un lituanien formé à New-York et arrivé à Boston en 1908. Rubenovitz a rencontré lors de ses études une grande

6 Michael Freedland, *Leonard Bernstein*, Londres : Harrap, 1987, p. 6.

7 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 7.

8 Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein and the Boston Jewish Community of his Youth » in *Journal of the Socitey for American Music*, Vol. 3, Cambridge, Février 2009, p. 36.

figure du Judaïsme conservateur⁹, le « père du reconstructionnisme »¹⁰ Mordecai Kaplan et l'enseignement qu'il dispense au Mishkan Tefila est empreint des valeurs de son mentor. Les volontés du Judaïsme conservateur de vivre en « harmonie avec la culture et les traditions américaines »¹¹ et d'avancer avec son époque trouvent un écho dans la liturgie pratiquée au temple : les femmes et les hommes, habituellement séparés lors de l'office, s'assoient librement côte à côte, le sermon est délivré en anglais au lieu du yiddish et, plus important encore, la musique est jouée à l'orgue et accompagnée d'un chœur mixte, ce qui « contrevenait à la loi traditionnelle juive »¹². La musique tient une place très importante dans la conception de la religion de Rubenovitz, aussi engage-t-il le talentueux cantor Izso G. Glickstein (1891-1947), dont Bernstein se rappellera plus tard la « voix de ténor d'une telle douceur et d'une telle richesse »¹³, puis comme directeur musical Solomon Gregory Braslavsky (1887-1975). Ce dernier, première personnalité musicale rencontrée par un Leonard Bernstein alors âgé de dix ans, avait fait toutes ses études de composition, harmonie, contrepoint et direction à l'Académie Royale et Impériale de Musique de Vienne. À son arrivée au temple en 1928, il réforme la programmation musicale en l'abreuvant de musique de grands compositeurs européens (Burton cite Schubert, Mendelssohn et Verdi¹⁴) à laquelle il adapte des textes en hébreu, de pièces juives européennes pour cantor et orgue, ainsi que de ses propres compositions et arrangements. Le seul critère, selon ses propres termes, est résumée ainsi : « la musique doit être bonne et traditionnellement juive dans son caractère »¹⁵. La nuance entre identité et caractère juifs rend particulièrement intéressante la position de Braslavsky, qui n'a cessé pendant toute sa vie de réfléchir à la question de l'essence de la musique juive. Il semble très difficile de ne pas tracer de parallèle avec les questionnements esthétiques jalonnant la vie comme la création musicale de Bernstein, depuis son sujet de mémoire de fin d'études à Harvard « L'absorption d'éléments raciaux dans la musique américaine »¹⁶ jusqu'à ses émissions télévisées (Young People's Concert sur le thème *What is American Music ?*). Les talents de compositeur et

9 Le *conservative judaism* est le nom donné en Amérique du Nord au Judaïsme Massorti, n'ayant rien de conservateur et qui, au contraire, tient compte dans sa pratique de l'évolution de la société tout en veillant au respect des traditions.

10 D'après l'article « Mordecai Kaplan (1881-1983) » sur le « Site du Judaïsme Massorti » (www.massorti.com), consulté le 9 février 2017.

11 Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein... », *op. cit.*, p. 37.

12 Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein... », *op. cit.*, p. 38.

13 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 8.

14 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 9.

15 Citation de Braslavsky dans Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein... », *op. cit.*, p. 40.

16 *The Absorption of Race Elements in American Music* (voir Chapitre 3.4.)

d'arrangeur de Braslavsky sont également reconnus *a posteriori* par Bernstein, lorsqu'il se souvient d'un arrangement de l'hymne *Adon Olam* (« Seigneur du Monde ») pour chœur et interludes d'orgue, qui lui aurait fait découvrir et comprendre le principe du contrepoint¹⁷. Nous aurons l'occasion de revenir ponctuellement sur les réminiscences de l'enseignement – principalement d'un point de vue idéologique – de Rubenovitz et Braslavsky au cours de la vie de Bernstein ; ce dernier a lui-même à plusieurs reprises manifesté sa gratitude envers l'un et l'autre une fois parti loin de Boston¹⁸ et dans une lettre à l'Assemblée des Cantors d'Amérique :

« Avant que je n'aie entendu un concert, un récital ou un opéra, avant que je n'aie touché un piano, ou su qu'une vie musicale organisée existait – avant tout cela, j'ai entendu la musique que le professeur Braslavsky faisait faire au Temple Mishkan Tefila. Je n'oublierai jamais cette musique, ni ne cesserai d'être reconnaissant pour le pouvoir, la conviction et l'atmosphère avec lesquels elle était communiquée. »¹⁹

Le jeune Leonard, un enfant à la santé fragile (il était comme Samuel sujet à l'asthme) et d'une grande timidité n'ayant d'égale que sa sensibilité, est profondément ému par la musique de Braslavsky si bien qu'il n'est pas rare de le voir fondre en larmes à l'écoute de l'orgue et du chœur, dont il découvre à cette époque le très fort potentiel émotif²⁰.

En contrepoint à cette éducation musicale sur le mode religieux, Bernstein découvre un autre monde musical, presque diamétralement opposé, par l'intermédiaire de la radio. À Boston, la première station radio, WBZ, commence à émettre en 1921. Nous sommes au tout début de l'histoire de la diffusion radiophonique, à l'aube d'une période très faste pour cette industrie. Le nombre de stations augmente très rapidement et dès 1923, il est possible d'écouter des retransmissions en direct depuis New York. La station WMAF est alors créée et son programme consiste en la rediffusion des émissions de WEA, station phare du *Red Network* de la National Broadcasting Company (NBC)²¹. C'est probablement par le biais de cette station que Bernstein a accès au très populaire *Fleischmann's Yeast Hour* (1929-1936), programme comique de l'animateur vedette Rudy Vallée durant lequel sont diffusés les derniers tubes de variété et de

17 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 9.

18 La Leonard Bernstein Collection (à la Bibliothèque du Congrès) décompte seize lettres de Bernstein à Braslavsky entre 1946 et 1973 et cinq lettres à Rubenovitz en 1963 et 1964.

19 Lettre à Stuart Rosenbaum, datée du 20 mars 1964, citée dans Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein... », *op. cit.*, p. 41.

20 « Je commençais tout juste à devenir fou du son de la musique chorale », Leonard Bernstein cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 9.

21 D'après la section Boston du site « The Broadcast Archive » (www.olderadio.com), consulté le 13 février 2017.

comédie musicale. Une autre émission du *Red Network* est citée par Bernstein lui-même lors de l'évocation de ses souvenirs radiophoniques²², *The Jack Benny Program* (1934-1955). Ces émissions qui remportent un grand succès populaire introduisent dès sa plus jeune enfance la coexistence du savant et du populaire dans son répertoire, dont les premières manifestations ne se font pas attendre longtemps.

En 1928, une sœur de Samuel, « Crazy Clara », personnalité excentrique et grande amatrice de musique, se débarrasse d'un piano droit en le laissant aux Bernstein lors d'un déménagement. Pour le petit Leonard, âgé de dix ans, cet objet est le sujet d'une fascination sans borne et, très vite, il passe de longues heures à marteler les touches de l'instrument, dans le but de tenter de reproduire ce qu'il entend à la radio²³. Concernant les premiers pas pianistiques de Bernstein, les versions peuvent beaucoup varier selon les auteurs, aussi faut-il être très prudent et ne tomber ni dans le mythe de l'enfant-prodige, ni dans la dépréciation gratuite. Nous nous contenterons de citer les éléments de répertoire à disposition et les différents professeurs de Bernstein, sans s'appuyer sur une chronologie qui ne saurait qu'encourager l'un ou l'autre des points de vue cités. Tous s'accordent à peu près pour souligner à cette époque un changement de personnalité, qui, comme cela arrive parfois lors du contact de l'enfant avec une pratique artistique, gagne en assurance, en estime de soi et voit ses problèmes d'asthme se raréfier. La date exacte des premiers cours de piano dont bénéficie Bernstein n'est pas connue, mais il est clair qu'il n'a pas attendu très longtemps avant de supplier son père de s'acquitter du dollar nécessaire au règlement de la leçon hebdomadaire dispensée par sa première professeure. Frieda Karp, une jeune fille du voisinage, lui apprend la lecture de notes et lui apporte, outre ses premières notions de technique pianistique, de nombreuses partitions totalement nouvelles. Un recueil en particulier est attribué à cette époque : *100 Pieces the Whole World Loves*, compilation d'arrangements pour piano seul d'airs d'opéras et de pièces vocales ou pianistiques (Chopin, Bach, Tchaïkovsky)²⁴. Pendant les deux années de cours avec « Mademoiselle Karp », Bernstein découvre les *Préludes* de Bach (pas les fugues, jugées trop difficiles) et Chopin ainsi que les *Nocturnes* de ce dernier et complète son entraînement avec les exercices de relevé auxquels il se prête pendant les émissions de Rudy Vallée ou lors de l'écoute des disques familiaux. C'est d'ailleurs à travers cet exercice que Bernstein se confronte pour la première fois aux notions d'improvisation, d'arrangement et

22 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 8.

23 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 11.

24 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 11.

d'harmonie ; si la mélodie des chansons de Rudy Vallée est facile à relever, il se doit d'inventer lui-même une main gauche afin de s'accompagner. Bien qu'il eût été intéressant de savoir par quelles pièces Bernstein a découvert l'instrument, établir un répertoire précis et chronologique pour cette époque est compliqué et le résumé que nous en faisons dans ces lignes est très incomplet ; il permet toutefois de constater chez le jeune pianiste une soif de musique en général, ne se limitant pas à un style en particulier et donne à cette phrase issue d'une interview bien plus tardive une résonance toute particulière : « il n'y a aucun style de musique qui ne m'intrigue et ne me réclame à cent pour cent. »²⁵

Plus tard, comme Joan Peyser le souligne dans l'introduction de sa biographie de Bernstein, ce dernier aura parfois tendance, lors de l'évocation de son enfance, à minimiser le rôle de son père dans la construction de sa carrière de musicien²⁶. À travers une anecdote et des conclusions psychologiques semblant un peu hasardeuses, Peyser endosse dès les premières pages de son ouvrage le rôle qu'elle s'est elle-même attribuée : rétablir la vérité quant à la vie de Bernstein ; ce point de départ, dont l'on ne saurait ignorer un certain parti pris apparent, donne le ton des pages suivantes et exige un traitement très minutieux des informations s'y trouvant. Paul Myers répond, à demi-mot et plus subtilement que Peyser, à ces errements tardifs de Bernstein, en soulignant l'acharnement de Samuel pour faire en sorte que « son fils ait toutes les opportunités dont il n'avait jamais pu jouir »²⁷. Cette attention portée à l'avenir de son fils se manifeste en plus haut lieu par le prestige des établissements scolaires auxquels il lui fournit l'accès ; le premier d'entre eux étant la William Lloyd Garrison Grammar School où Leonard entre à l'âge de six ans. Le nom même de cette école en dit long sur les valeurs qui y sont véhiculées : William Lloyd Garrison (1805-1879) était un homme de lettres américain et un notable anti-esclavagiste prônant la non-violence. Ce n'était pas un choix évident pour l'aîné d'une famille juive pratiquante étant donné le fait que les enseignants étaient, selon les termes mêmes de Bernstein de « bons catholiques bostoniens de la vieille école »²⁸. Cette école est d'une remarquable réputation et l'enseignement y est toujours donné à travers des méthodes favorisant l'épanouissement de l'enfant. La musique y tient une place non-négligeable. Bernstein évoque des années

²⁵ Michael Freedland, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 2.

²⁶ Joan Peyser, *Bernstein, a biography*, New York : Beech Tree Books, 1987, p. 12.

²⁷ Paul Myers, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 17.

²⁸ Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 8.

plus tard le souvenir de Mademoiselle Donnelly, responsable de rudiments de lecture de notes grâce à un système de solmisation, et de Madame Fitzgerald qui lui apprend un grand nombre de chansons²⁹. Parallèlement à cette éducation générale dans une des meilleures écoles des environs de Boston, en tant que fils, petit-fils et arrière-petit-fils d'intellectuels talmudiques, Bernstein étudie l'hébreu et se rend tous les soirs de la semaine scolaire aux cours proposés par la synagogue entre 1926 et 1931. Il s'agit de sa première immersion dans une autre langue que l'anglais, première d'une longue série ; la linguistique une fois adulte et les langues étrangères dès son plus jeune âge étant un des grands sujets d'intérêt de Bernstein. Cet apprentissage de l'hébreu lui est utile dans la composition de plusieurs de ses œuvres ; aussi choisit-il des textes en hébreu issus de livres religieux pour les *Chichester Psalms* et sa première symphonie *Jeremiah* et écrit-il lui même le livret de sa troisième symphonie *Kaddish* (la prière juive pour les morts). La connaissance de cette langue le pousse même, lors de la composition de son ballet *Dybbuk*, à des « opérations mystiques et cabalistiques »³⁰, associant les lettres de l'alphabet hébreu à des chiffres puis à des principes compositionnels. Les cinq années d'apprentissage de l'hébreu à Roxbury aboutiront à l'obtention d'un diplôme.

1.2. George Gershwin et la découverte d'un monde musical organisé

C'est lorsque Leonard attaque une *Ballade* de Chopin, après environ deux ans de cours, que Frieda Karp semble dépassée par son exigence et sa technique. L'envie de progresser de l'enfant ne faiblit pas avec le temps ; Mademoiselle Karp lui conseille alors d'intégrer une institution afin d'accéder à des professeurs plus adaptés et évoque le Conservatoire de Nouvelle-Angleterre (*New England Conservatory*), où officie une certaine Susan Williams. Chaque échelon franchi par Leonard dans sa progression musicale ajoute sa pierre au mur s'érigeant entre les ambitions de Samuel pour son fils et les aspirations de ce dernier. Comme le père de Koussevitzky avant lui (voir Chapitre 5.2.), Samuel est terrifié par l'idée de voir son fils « jouer dans un hall d'hôtel pour le reste de [s]a vie, avec des palmiers et pianotant du Cole Porter³¹ ». L'imaginant

29 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 8.

30 Citation et pour en savoir plus sur les techniques de composition de *Dybbuk* : Robert Jacobson, livret du disque Leonard Bernstein, *Dybbuk*, New York ; Sony Music Entertainment, 1997, traduit de l'anglais par l'auteur, p. 16.

31 Propos de Bernstein dans le film de Peter Rosen, *Leonard Bernstein : Reflections*, New York : Peter Rosen Productions, 1978.

d'avantage prendre sa suite à la Samuel Bernstein Hair Company, il décrète assez tôt de ne plus financer ses études musicales et quand Susan Williams annonce son tarif de 3 dollars par cours, il refuse d'y allouer plus que le dollar des cours de Frieda Karp. Cette dernière quittant Boston pour la côte Ouest des États-Unis, Bernstein fils doit trouver par lui-même les deux dollars par semaine manquants ; c'est ainsi qu'il se débrouille à l'âge de 12 ans pour obtenir ses premiers emplois rémunérés. Il donne quelques cours de piano à des enfants du quartier et joue dans une petite formation de jazz avec un percussionniste et un saxophoniste. Le premier élève de Bernstein se trouve être Sid Ramin, un ami qu'il garde toute sa vie et qui reste associé à plusieurs de ses œuvres, notamment en tant que dedicataire et co-orchestrateur des *Danses symphoniques de West Side Story* (1961)³². Cette amitié débutant dès 1931 nous permet de documenter les opinions musicales de Bernstein dans ses jeunes années, grâce à une correspondance intéressante dans les années 1930³³. Sid Ramin, lors d'une interview réalisée dans le cadre d'une recherche pluridisciplinaire à Harvard portant sur le thème « Le Boston Juif de Leonard Bernstein³⁴ », raconte que lors d'une visite chez un ami mutuel, Eddie Ryack, Leonard tentait de montrer à Eddie comment jouer *Good Night Sweetheart* au piano. Celui-ci n'y parvenant pas, Sid se proposa d'essayer. « Alors Eddie se leva et je m'assis à côté de Lenny, et je le jouai. Et Lenny dit les mots immortels : “je pense que tu devrais être mon élève dès maintenant.”³⁵ » Cela nous prouve l'assurance du jeune homme de treize ans, qui ne doute pas d'être en mesure de donner des cours malgré un bagage plutôt léger (trois ans de piano) et marque déjà son intérêt pour la transmission du savoir. Leonard facture les cours de Sid un dollar de l'heure ; le complément vient du groupe de jazz, au sein duquel il découvre cette nouvelle musique populaire, différente de celle diffusée dans les émissions de radio. Il évoque cette découverte – dans un emportement typiquement Bernsteinien : « cela devint partie de mon système sanguin musical, comme l'avaient fait Chopin ou Tchaïkovsky³⁶ ». Au-delà de l'aspect purement musical de cette expérience, le jazz est aussi la musique qui apporte à Bernstein son indépendance financière vis à vis de son père et ainsi un moyen de contester la désapprobation paternelle. Les informations sur cette période nous sont exclusivement

32 Leonard Bernstein, *Findings*, Londres : Macdonald & Co, 1982, p. 366.

33 Huit lettres (de et à Sid Ramin) sont reproduites dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, New Haven : Yale University Press, 2013.

34 Carol J. Oja, Kay Kaufman Shelemay, « Leonard Bernstein's Jewish Boston : Cross-Disciplinary Research in the Classroom », in *Journal for the Society for American Music*, Vol. 3, Cambridge, Février 2009, p. 3-33.

35 Cité dans Carol J. Oja, « Leonard Bernstein's Jewish... », *op. cit.*, p. 13.

36 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 17.

transmises par Bernstein *a posteriori* et l'on a donc que très peu d'éléments, principalement pratiques³⁷, tous mis en doute par l'affectation possible du temps sur la mémoire du principal intéressé. On ne connaît rien du répertoire qui était joué, ni même du nom des autres musiciens, mais les goûts de Bernstein en matière de jazz nous parviennent sporadiquement un peu plus tard, grâce à la correspondance avec Ramin et à leur activité d'arrangement pour quatre mains. Ainsi, on sait qu'ils ont découvert et réduit ensemble le standard *St. Louis Blues* (W.C. Handy), *Carioca* (extrait de la musique du film *Flying Down to Rio* réalisé en 1933 par Thornton Freeland et dont les chansons sont signées Vincent Youmans) et les chansons de Jerome Kern dans la comédie musicale *Music in the Air* (parmi lesquelles la célèbre *The song is you*). La plus importante des pièces apprises à cette époque est sans aucun doute la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Alors qu'ils l'ont probablement entendue à la radio, Bernstein et Ramin supplient Samuel de leur fournir les deux dollars nécessaires à l'achat de la partition. Le récit par Ramin du déchiffrement de cette dernière en dit long sur les aptitudes d'un Bernstein alors âgé d'environ quatorze ans :

« Et nous rentrâmes chez Lenny, il l'ouvrit et il commença à la jouer à vue. Parce qu'il était, comme vous le savez, un lecteur à vue prodigieux. Il pouvait tout lire instantanément. Ensuite il arriva à une certaine partie et il dit : "tu sais quoi ? Je me demande pourquoi Gershwin a écrit dans cette tonalité." Et il commença à le jouer dans une autre tonalité ! Et tout cela était du déchiffrement. C'était une histoire stupéfiante, et j'y étais donc je sais que c'était vrai. Cela s'est produit Il était un incroyable lecteur à vue. »³⁸

La *Rhapsody in Blue* est une pièce particulièrement importante dans la vie de Bernstein ; il la dirigera toute sa vie, le plus souvent depuis le piano. La figure de Gershwin est également, au moins dans les premières années de son éducation musicale, celle d'un mentor pour Bernstein, par la conciliation idéale des mondes classique et populaire ainsi que l'intégration d'éléments de langage jazz dans une musique ayant sa place à Carnegie Hall (le *Concerto en fa* et *Un Américain à Paris* y furent créés). Il faut dire que Gershwin rencontre au début des années 1930, à Boston comme dans le reste de l'Amérique (et peu à peu en Europe), un énorme succès ; on ne décompte pas moins de vingt-trois exécutions de la *Rhapsody* par le Boston Pops entre 1930 et 1933³⁹. Parmi

37 Le groupe jouait à des mariages pendant le week-end et était rémunéré deux dollars de la soirée, selon Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 17.

38 Compte rendu de l'interview de Sid Ramin (21 février 2006) dans le cadre du programme de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (vidéo et compte rendu sont disponibles sur Internet), p. 24.

39 D'après le moteur de recherche du site des archives du Boston Symphony Orchestra, <http://archives.bso.org/>, consulté le 7 mars 2017.

les autres œuvres de Gershwin constituant le répertoire commun aux jeunes musiciens, Ramin cite les *Trois Préludes* et la *Second Rhapsody*. Bernstein n'opérera un détachement esthétique vis à vis de cet héritage qu'une fois Aaron Copland rencontré ; cela fera l'objet d'une partie de son mémoire de fin d'études à Harvard et, de manière complètement explicite, d'un dialogue datant de la période *West Side Story* intitulé « Pourquoi ne cours-tu pas là-haut écrire un bon titre à la Gershwin »⁴⁰. Nous reviendrons sur la distanciation entreprise par Bernstein lorsque nous évoquerons plus en détail le contenu de son mémoire (voir Chapitre 3.4.).

Le portrait de Susan Williams, professeur de piano au Conservatoire de Nouvelle-Angleterre, est souvent peu élogieux dans les biographies de Bernstein. Si l'on sait que sa scolarité au Conservatoire a duré de 1930 à 1932 – de la fin des cours avec Frieda Karp au début de ceux avec Helen Coates –, il n'est précisé dans aucun des livres consultés le cursus entrepris par le jeune pianiste. Dans le catalogue du Conservatoire pour l'année 1931-1932⁴¹ sont proposés trois cursus différents : le « Cours du Conservatoire », aboutissant à l'obtention du diplôme de fin d'études du Conservatoire, le « Cours universitaire », menant au Bachelor (équivalent d'une licence) de musique et le « Département des auditeurs libres ». En 1930, Bernstein n'a pas encore pour projet professionnel de faire de la musique sa vie ; l'inscription au Conservatoire n'est qu'un premier pas vers l'apprentissage sérieux de la musique, une confirmation de l'intérêt du jeune homme pour le piano. Étant donné ce fait et l'absence de toute mention de diplôme à cette période, il est très probable que Bernstein se soit inscrit en tant qu'auditeur libre. Dans la description de ce statut, il est mentionné que « à l'exception près qu'aucun critère scolaire spécifique n'est imposé comme condition d'entrée ou de poursuite d'étude, les auditeurs libres sont sujets aux mêmes examens et réglementations que les élèves des cours du Conservatoire et Universitaire »⁴². Bernstein est probablement inscrit en cours de piano seul et le contenu de ce cours est détaillé un peu plus loin : « dans le but que les étudiants puissent se faire une idée complète de la littérature du pianoforte »⁴³, ces derniers doivent pendant leur

40 « Why don't you run upstairs and write a nice Gershwin tune », publié dans Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, New-York : Simon and Schuster, 1959.

41 *New England Conservatory of Music : Catalogue 1931-1932*, Boston : New-England Conservatory of Music Archives, 1931.

42 *New England Conservatory of Music : Catalogue 1931-1932*, op. cit., p. 15.

43 *New England Conservatory of Music : Catalogue 1931-1932*, op. cit., p. 25.

scolarité s'attaquer à cinq pièces parmi le répertoire de chaque groupe de compositeurs, lesquels sont répartis ainsi :

- Bach
- Haendel, C. P. E. Bach, Scarlatti, Rameau et Couperin
- Mozart et Haydn
- Beethoven
- Schubert et Mendelssohn
- Schumann, Brahms et César Franck
- Chopin et Liszt

Concernant la musique dite moderne, les compositeurs mentionnés sont « Grieg, MacDowell, Paderewski, Rachmaninov, Debussy et Ravel, ou d'autres compositions équivalentes du répertoire moderne standard. »⁴⁴ On remarque la présence d'un seul compositeur de nationalité américaine en la personne de Edward MacDowell (compositeur plutôt conservateur ayant effectué l'essentiel de sa formation en Europe), ce qui nous permet d'établir que Bernstein prend connaissance au Conservatoire du répertoire savant européen, tandis que la musique américaine ne lui est amenée que par la radio.

Bien que l'on ne trouve que très peu d'éléments sur Susan Williams, les sources s'accordent à dire que son apport à la carrière de Bernstein est plutôt néfaste. Michael Freedland va très loin dans ce sens, rapportant que « s'il y avait quelqu'un sensible de persuader Lenny que peut-être que son père avait raison après tout, c'était Mademoiselle Williams. »⁴⁵ En effet, celle-ci déplore violemment la technique pianistique de son étudiant ; aussi décide-t-elle de lui apprendre grâce à une méthode qu'elle a elle-même développée. Selon celle-ci, les mains du pianiste se doivent d'être fermes, droites et ses doigts ne doivent pas se courber. Dans une interview, lors de l'évocation des différents professeurs de piano de son frère, Burton Bernstein fait référence à l'enseignement de Susan Williams, sans toutefois la citer : « un groupe d'affreux professeurs de piano qui lui dirent, qui lui apprirent comment jouer sans courber la troisième jointure »⁴⁶. La conclusion générale sur le passage de Leonard au Conservatoire de Nouvelle-Angleterre est plutôt désastreuse⁴⁷ ; son prochain professeur de piano passera quelques mois à simplement corriger cette terrible habitude, rectifiant ainsi sa technique. Parmi les pièces apprises durant cette période, on trouve des

⁴⁴ *New England Conservatory of Music : Catalogue 1931-1932, Ibid.*

⁴⁵ Michael Freedland, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Compte-rendu de l'interview de Burton Bernstein (7 mars 2006) dans le cadre du programme de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (vidéo et compte-rendu sont disponibles sur Internet), p. 5.

⁴⁷ Bernstein cite toutefois Susan Williams dans le *Young People's Concert* en hommage à ses professeurs (*A Tribute to Teachers*, 29 novembre 1963).

Rhapsodies Hongroises de Liszt (appries en 1931), la sonate *Tempête* de Beethoven (opus 31 n°2), ainsi que le programme de son premier récital public de piano. Le 30 mars 1932, en effet, la classe de Mademoiselle Williams donne son audition au *Recital Hall* du Conservatoire et Leonard Bernstein est annoncé pour l'interprétation de la *Cracovienne Fantastique* d'Ignacy Paderewski, le *Tendre Aveu* de Édouard Schütt et la *Rhapsodie en sol mineur* de Johannes Brahms⁴⁸. Aucun compte rendu de ce concert n'est disponible (il est probable qu'aucun critique ne s'y soit rendu) et si Humphrey Burton mentionne que Bernstein « avait déjà quelque chose d'une star, jouant dernier des onze étudiants »⁴⁹ – formule reprise sans plus d'éléments d'explication dans la synthèse du séminaire *Le Boston de Leonard Bernstein*⁵⁰ – rien ne nous permet de confirmer ou d'infirmer cette assertion. L'éducation musicale institutionnelle qu'il reçoit se voit complétée par la pratique personnelle de Bernstein, qui esquisse sa première œuvre conséquente pendant sa scolarité au Conservatoire – probablement en 1931. Il s'agit d'un concerto pour piano en *do* mineur, sous-titré « La Guerre des Gipsies et des Russes »⁵¹ et dont les influences semblent se situer chez les compositeurs alors étudiés avec Mademoiselle Williams (Liszt et Beethoven). La dualité dans le titre de cette œuvre jamais achevée est intéressante en cela qu'elle fait appel à deux mondes musicaux : un plus traditionnel (celui de la culture bohémienne) et un plus sérieux (celui de Tchaïkovsky et la musique russe). D'après Jennie Bernstein – son premier public –, Leonard commença à composer aux alentours de douze ans⁵².

Le différent qui s'était installé entre Bernstein père et Bernstein fils lors de l'entrée de ce dernier au Conservatoire se voit légèrement apaisé l'année suivante. Comme tout jeune homme de confession juive âgé de treize ans, Leonard effectue sa Bar-mitzvah en 1931, au temple Mishkan Tefila et gagne par la même occasion la fierté de son père, auprès de qui son discours rédigé alternativement en anglais et en hébreu fait grand effet. Pour l'occasion, Samuel lui achète un piano demi-queue qui remplace désormais le piano de la tante Clara. Il est fascinant de constater que certains grands événements ayant participé à la découverte du monde musical par Bernstein se sont produits à travers la relation père-fils. D'abord sur le mode religieux, lorsque Samuel

48 *New England Conservatory of Music : Programs 1931-1932*, Boston : New-England Conservatory of Music Archives, 1932, p. 205.

49 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 17.

50 Cité dans Carol J. Oja, « Leonard Bernstein's Jewish... », op. cit., p. 20.

51 « The War of the Gypsies and the Russians », Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 17.

52 Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 25.

décide de rejoindre la Congrégation, puis lors du cadeau de la Bar-mitzvah et enfin lors de leur premier concert symphonique. Jamais Samuel n'avait eu l'occasion d'entendre un orchestre professionnel lors d'un concert et c'est seulement en mai 1932, lorsque le Boston Pops, alors dirigé par Arthur Fiedler, donne un concert pour lequel la synagogue met des places à disposition au profit du *Histadrout*⁵³, qu'il effectue cette grande première en compagnie de son fils. Cette expérience est vécue de manière extrêmement intense pour chacun, plus particulièrement encore lors de l'écoute du *Boléro* de Ravel (alors seulement âgé de quatre ans et encore considéré comme une nouveauté). Cette œuvre est l'objet de la fascination du père comme du fils pendant les mois et les années qui suivent. Cet événement est si marquant pour l'un et l'autre que tous deux renouvellent régulièrement l'expérience et commencent à se rendre à plusieurs concerts, du Boston Pops comme du Boston Symphony Orchestra (alors dirigé par Koussevitzky). Lorsqu'en juin 1933, Leonard demande à Samuel de l'argent pour s'en procurer la partition, celui-ci accepte sans ciller. La lettre qu'écrit alors Leonard à Sid Ramin est plutôt éloquente quant à l'enthousiasme procuré par cette acquisition :

« J'ai acheté le *Boléro* !!!

Et bien, et bien ! Tu vois, je ne sais pas s'il était arrangé pour 1 piano, mais il se trouve que je l'ai vu dans la vitrine d'Homeyer. Bien sûr papa m'a donné les \$0,80 nécessaires étant donné qu'il est tellement enthousiasmé par l'œuvre. Donc pendant la semaine passée, cela n'a été rien d'autre que le *Boléro*. Ma mère dit que je lui bolérote [*boleroing off*] plein la tête. Mais suis-je au paradis ! Tout est écrit en français, avec des répétitions. Dans la partition originale pour orchestre, ils répètent quatre fois, mais je ne répète qu'une fois – ce qui est suffisant parce que cela devient ennuyeux au même instrument tout le temps, et répéter une seule fois prend de toute façon 10 minutes. Et je ne peux pas en finir avec ça. Bien sûr, cela ne rend pas comme l'orchestre, mais c'est quand même merveilleux. Et la fin ! En parlant de cacophonie !! Grondement ! Fracas ! Dissonance ! Choc [*Sock!*] ! Brrrr-rr !! (en descendant la gamme). »⁵⁴

Dès l'achat de la partition de la *Rhapsody in Blue* (probablement en 1931), on perçoit un intérêt de la part de Bernstein pour la construction de l'œuvre, son fonctionnement interne. Les premières notions d'harmonie et d'arrangement acquises en relevant les chansons diffusées à la radio trouvent ainsi un écho avec l'analyse de partitions qui intervient hors du cadre musical institutionnel. Très tôt, Bernstein tente de comprendre ce qui fait le style d'un compositeur et plusieurs épisodes de paraphrases de chants traditionnels hassidiques dans le style de plusieurs compositeurs (Bach, Chopin et Gershwin sont cités par Humphrey Burton⁵⁵) sont le témoignage de cette curiosité pour la compréhension de l'écriture. Une fois de plus, cet apprentissage se fait

53 Le *Histadrout* est le premier syndicat des travailleurs juifs de la Palestine mandataire.

54 Lettre à Sid Ramin (26 juin 1933), reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, New Haven : Yale University Press, 2013, p. 4.

55 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 20.

indépendamment du style : lorsqu'il se demande « comment Gershwin amenait la septième d'un accord »⁵⁶ dans la *Rhapsody in Blue*, il effectue le même travail que lors de l'harmonisation de *Good Night Sweetheart*.

1.3. Helen Coates, ouvrir la voie au jeune pianiste

Une fois son fils sorti de la Garrison Grammar School en 1929, Samuel Bernstein prend la décision d'inscrire son fils à une des écoles les plus prestigieuses de Boston. Fondée en 1635, la Boston Latin School est un établissement d'enseignement secondaire où le programme se veut humaniste par sa polyvalence et son exigence dans les domaines linguistique et scientifique mais aussi par sa volonté de permettre à tout élève, indépendamment de son origine sociale, d'intégrer les plus grandes universités américaines (Harvard, MIT, Yale...). Il s'agit de la plus ancienne institution d'éducation américaine – précédant d'un an l'université d'Harvard – et son prestige est dû à l'intensité de l'investissement demandé à l'élève. Celui-ci, s'il possède « l'âme pour le désirer et le cerveau pour se l'approprier »⁵⁷, se voit délivrer un apprentissage complet et varié de la culture, l'histoire et la connaissance européennes. À l'époque de Bernstein, le taux de réussite de l'école avoisine les 35 %⁵⁸ au bout des six années menant du *seventh grade* au *twelfth year*. Le cursus d'un étudiant à la Boston Latin School est ainsi décrit dans le catalogue de l'année 1934 :

- Première année : anglais, latin, histoire des États-Unis, mathématiques, géographie, sciences (physiologie et hygiène) et éducation physique
- Deuxième année : anglais, latin, histoire de l'Angleterre, mathématiques, géographie, sciences (physiques) et éducation physique
- Troisième année : anglais, latin, français, histoire de l'Antiquité, mathématiques et éducation physique
- Quatrième année : anglais, allemand, latin, français, mathématiques et éducation physique
- Cinquième année : anglais, allemand, latin, français, mathématiques et éducation physique
- Sixième année : anglais, latin, français, histoire des États-Unis, physique, chimie et éducation physique⁵⁹

56 Compte-rendu de l'interview de Sid Ramin (21 février 2006) dans le cadre du programme de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (vidéo et compte-rendu sont disponibles sur Internet), p. 37.

57 Extrait du discours du Révérend Philips Brooks lors de la commémoration des 250 ans de la Latin School en 1865, cité dans Ron Gwiazda, « Leonard Bernstein at Boston Latin School » in Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, New York : The Eos Orchestra, 1999, p. 40.

58 Pour l'année 1935, année du diplôme de Bernstein, 258 étudiants sur les environ 730 inscrits valident leur diplôme. Ces chiffres proviennent de Ron Gwiazda, « Leonard Bernstein at Boston Latin School »..., *op. cit.*, p. 43.

59 « Course of Study », *Boston Latin School Catalogue*, Décembre 1934, p. 79-88.

L'intérêt du jeune Bernstein pour le langage – dont on trouve quelques manifestations avant même ses dix ans – et sa soif d'apprendre de nouvelles langues se voient assouvis à la Boston Latin School et les résultats sont au rendez-vous dès la première année. Pour l'année scolaire 1929-1930 en effet, il reçoit le *Modern Prize*, récompense allouée aux élèves ayant obtenu la meilleure moyenne du *seventh grade* et trois ans plus tard, il reçoit l'équivalent pour le *tenth grade* (*Classical Prize* en 1932-1933). Pendant ses deux premières années, il faut rappeler que Bernstein suit également des cours du soir en hébreu à la synagogue. Au-delà des découvertes de plusieurs nouvelles langues, c'est surtout celles de la littérature et de la poésie qui marquent les années Boston Latin ; toute sa vie, Bernstein écrit des poèmes – souvent pour les anniversaires de ses amis –, en lit, en fait parfois le support de compositions et écrit lui-même souvent ses livrets. L'initiateur de cette nouvelle passion est le professeur Philip Marson, que Burton décrit comme étant « la première parmi plusieurs figures paternelles que Bernstein adopta en contrepoids de son influent mais très craint vrai père »⁶⁰. Sans entrer dans le domaine psychologique dans lequel une incursion serait risquée par manque de clés, Burton met ici le doigt sur une question centrale dans la vie de Bernstein : son rapport aux figures tutélaires masculines. C'est le va et vient entre celles-ci qui formera l'interprète Bernstein. Que Marson soit la première ou non – Braslavsky et Rubenovitz tinrent également des rôles similaires – importe finalement assez peu ; son véritable apport étant la manière d'apprendre. Dans une formule aussi efficace qu'intraduisible en français, Bernstein évoque son professeur selon les termes suivants : « *he taught me how to learn.* »⁶¹ On trouve peu d'éléments sur Philip Marson, sinon qu'il était en charge du *Register*, le magazine littéraire de l'école ; aussi les biographes s'appuient-ils en général sur des extraits de correspondance plus tardifs entre Bernstein et son ancien professeur. Joan Peyser le cite toutefois, sans sourcer, évoquant les grandes découvertes littéraires de Bernstein dans sa classe : William Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*), John Milton, Robert Browning, Percy Shelley et la compilation de poèmes de langue anglaise allant de la seconde moitié du XIX^e au tout début du XX^e *Anthology of Modern Poetry* de Louis Untermeyer⁶². La Boston Latin School occupe une place de choix dans les souvenirs éducatifs de Bernstein et tant que sa scolarité y prend place, son épanouissement dans l'apprentissage est total. C'est également dans

60 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 14.

61 « Il m'apprit [du point de vue du professeur] à apprendre [du point de vue de l'élève] », cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, Ibid.

62 Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 35.

ces années que débutent les cours avec Ramin, première manifestation de son goût pour la transmission du savoir.

« Lenny » Bernstein, comme il se fait surnommer dans le livre de fin de scolarité de sa classe⁶³ est un très bon élève, brillant en langue comme en sciences. Une étude originale a été menée sur ses cahiers de cours (du moins ceux disponibles, conservés à la Bibliothèque des Congrès) de Boston Latin et Harvard ; elle s'appuie sur une analyse graphologique des griffonnages et inscriptions marginales qu'on peut y trouver⁶⁴. Bien qu'une telle analyse ne puisse se passer d'une connaissance précise de la vie de Bernstein, elle offre tout de même une approche intéressante de sa personnalité. Ainsi, la graphologue Lena Rivkin déduit des nombreuses figures géométriques, d'un goût certain pour la symétrie et du « sérialisme » de ses esquisses (les griffonnages vont souvent par série de variations ou de développement sur un même thème) une pensée profondément systématique. Les deux dernières pages d'un carnet de géométrie datant de 1932 ou 1933 sont consacrées à la résolution d'un problème algébrique. Celui-ci semble de la main de Bernstein lui-même et a probablement été écrit pendant les cours de géométrie étant donné le désordre dans lequel elles sont notées⁶⁵. Ce qui nous intéresse dans ce problème – simple distraction de Bernstein pendant le cours de géométrie – c'est la manière dont il tente de le résoudre. La résolution n'étant pas l'objet du cours, Bernstein doit trouver sa propre méthode ; il opte pour l'application de procédés successifs, appliqués à des échelles différentes. Cela renforce le point de vue de Lena Rivkin selon lequel Bernstein fonctionnait avec une « pensée par procédé »⁶⁶, très logique et créant ses propres systèmes. Comme pour adouber cette conclusion, Bernstein avait inscrit, à côté d'une de ses figures géométriques, l'aphorisme suivant : « l'intellect est à toi dans ce monde géométrique. »⁶⁷ La mention de cette étude pourrait se révéler totalement anecdotique sans une mise en parallèle avec un aspect de la découverte de la musique par Bernstein. En effet, cette tendance à construire des systèmes pour répondre à des problèmes se manifeste également lorsque Bernstein tâche de comprendre la logique interne des pièces musicales qui se présentent à lui. Très tôt –

63 Chaque élève est affublé d'un surnom dans le livre de la promotion : *Tercentenary Year Book : 1635 – 1935*, Boston : Boston Public Latin School, 1935, p. 9.

64 Scott Duke Kominers, « Leonard Bernstein's Doodles : Reading outside the Lines at the Library of Congress », reproduit en annexe de Carol J. Oja, « Leonard Bernstein's Jewish... », *op. cit.*, p. 26-32.

65 « Bernstein ne pouvait pas se concentrer pleinement sur les divisions au moment de l'écriture », Scott Duke Kominers, « Leonard Bernstein's Doodles... », *op. cit.*, p. 27.

66 « *Process-oriented thinking* ». Scott Duke Kominers, « Leonard Bernstein's Doodles... », *op. cit.*, p. 27.

67 Scott Duke Kominers, « Leonard Bernstein's Doodles... », *op. cit.*, p. 28.

probablement dès 1929 ou 1930 puisqu'il enseigne ce système à Sid Ramin – il élabore ainsi sa propre théorie musicale avec son propre vocabulaire. Bernstein décrit ce système : « je découvris qu'il y avait des accords qui existaient dans une relation particulière avec d'autres – et je leur donnai des noms. »⁶⁸ L'apprenti théoricien identifie ainsi les « sortes d'accords-gouvernants », les « accords-gouvernants » et les « accords-finaux », respectivement sous-dominantes, dominantes et toniques. Le système prend également en compte les tonalités ainsi que les modulations et finit par constituer un ensemble finalement très proche de la théorie enseignée en Conservatoire avec une terminologie différente. Bernstein affirme que cette théorie est la seule dont il eût connaissance jusqu'à son entrée à Harvard ; Joan Peyser semble toutefois suggérer qu'un aperçu de ces questions lui fut offert par sa professeure de piano Helen Coates⁶⁹.

Dans les années 1930, la Boston Latin School ne propose pas de cours de musique mais deux activités musicales sont tout de même à disposition des élèves et Bernstein y est très actif : le Glee Club (chorale étudiante) et l'orchestre symphonique de l'école. Dans le livre de sa promotion, il est mentionné qu'il a fait partie du Glee Club tout au long de sa scolarité à l'exception de l'année 1932-33 (en raison de sa mue selon Peyser⁷⁰) et en a même assuré la présidence lors de sa dernière année. Sa participation à l'orchestre de l'école est signalée de sa troisième à sa dernière année, en tant que simple membre puis comme soliste lors des deux dernières années scolaires. Très peu d'informations sur le contenu de ces activités sont données dans les différentes sources secondaires auxquelles nous avons eu accès. Un élément cependant, nous amène à penser que la vie musicale de Bernstein à Boston Latin ne se résume pas aux deux groupes scolaires : à la fin de sa dernière année, Bernstein est co-récipiendaire du *Music Prize* (ou *Excellence in Music Prize*), avec Edward Merrill Goldman, un autre élève pianiste et ce prix est alloué chaque année à un ou plusieurs élèves de dernière année « pour des services remarquables [rendus] à l'école en musique »⁷¹. Le mensuel étudiant nous fournit en effet quelques échos de sa contribution à l'animation musicale, souvent par le biais de courts récitals de piano lors des événements rythmant le quotidien de Boston Latin. La rubrique *Ramblings of the Register's Raving Reporter*⁷², dont la mission est de relater avec humour la vie de l'école, nous informe de telles occasions pour l'année scolaire 1933-34. Le 8 janvier 1934, lors de la conférence d'un

68 John Gruen, *The Private World of Leonard Bernstein*, New-York : The Viking Press, p. 39.

69 Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 30.

70 Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 35.

71 « Prizes », *Boston Latin School Catalogue*, Décembre 1935, p. 105.

72 Traduction possible : « Déambulations du reporter fou du *Register* ».

professeur d'histoire de Harvard portant sur ses voyages dans les Balkans, « “Le Grand” Lipson joua un solo de violon, Bernstein [*sic*] l’accompagnant au piano. »⁷³ Le « Grand Lipson » est une allusion comique au violoniste Jerome Lipson (qui jouera plus tard au Boston Symphony Orchestra) auquel le nom de Bernstein est associé – même si mal orthographié – à plusieurs reprises pour des récitals. Un mois plus tard, le 16 février, lors de la commémoration commune des anniversaires de George Washington et Abraham Lincoln, « l’orchestre fournit la moitié du bruit ; et George Gershwin et “Encore” Bernstein [*sic*] furent responsables du reste. »⁷⁴ La formulation de la phrase peut laisser penser que le jeune pianiste était soliste avec l’orchestre dans une œuvre de Gershwin ; cela semble tout de même peu probable. En effet, bien que Bernstein ait déjà, à cette époque, la *Rhapsody in Blue* depuis quelques années dans son répertoire, on ne trouve aucune mention d’une telle représentation et il est plus probable qu’après avoir assuré, comme à son habitude, les parties de harpe au sein de l’orchestre, il soit revenu sur scène pour les rappels interpréter quelques préludes de Gershwin. Outre les précédemment cités Lipson et Goldman, d’autres musiciens sont évoqués dans la « prophétie de classe » de 1935, ce qui nous donne une idée du cercle d’étudiants qui étaient actifs dans la vie musicale de la promotion de Bernstein : Orlov, un trompettiste, Rogosin, chanteur, Bunshaft, violoniste. L’intervention de Bernstein dans l’intrigue de la prophétie est liée à celle de Goldman : « Goldman [et] Bernstein tournaient frénétiquement en rond dans les environs, à la recherche d’un piano sur lequel plaquer un accord, mais n’en trouvant aucun, [ils] finirent par plaquer Rogosin. »⁷⁵ Nous constatons ainsi que Bernstein était avant tout, aux yeux de ses camarades de promotion, associé à la musique ; cela va dans le sens de Peyser, qui évoque les relations sociales de Bernstein pendant les années Boston Latin comme presque exclusivement dépendantes de son activité musicale⁷⁶. Celle-ci cite plusieurs témoignages d’anciens camarades de Bernstein, parmi lesquels celui du hautboïste Leonard Burkat, qui évoque le Bernstein musicien comme une figure très impressionnante et très douée, impressionnant par son style jusqu’au chef de l’orchestre

73 [John Casey], « Ramblings of the Register’s Raving Reporter », in *The Register*, Boston Latin School, Volume 53, Numéro 4, février 1934, p. 13.

74 [John Casey], « Ramblings of the Register’s Raving Reporter », in *The Register*, Boston Latin School, Volume 53, Numéro 5, mars 1934, p. 22.

75 Chaque promotion de Boston Latin écrit à la fin de sa dernière année sa prophétie, sorte de nouvelle fantaisiste où les personnages sont les étudiants, « Class Prophecy », *Tercentenary Year Book...*, op. cit., p. 62.

76 « Le piano à quatre mains [...] constituait la base de ses relations personnelles », Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 36.

de Boston Latin, Joseph Wagner. L'anecdote relatée par Burkat identifie chez Bernstein un sens inné du style : lorsqu'il interprète des valse romantiques, il les joue « à la viennoise », c'est-à-dire en retenant le deuxième temps afin d'alléger le temps fort qui, s'il est trop marqué, est d'assez mauvais goût⁷⁷. Il est intéressant de voir que cet exemple est précisément celui repris par Bernstein lui-même dans son mémoire d'Harvard lors d'une comparaison assimilant le bon goût dans l'exécution d'une valse à la bonne utilisation du matériau rythmique de la rumba dans la *Rhapsody in Blue*⁷⁸.

L'assurance et l'estime de soi acquises avec la découverte du piano sont fortement développées à travers les cours de déclamation de la Boston Latin, inscrits directement dans la tradition de la rhétorique antique. Le style oratoire de Bernstein, véritable marque de fabrique participant grandement au succès de ses émissions dans les années 1950 et 1960 puis lors des conférences à Harvard en 1973, tient de la tradition juive qui a bercé son enfance. Bernstein reconnaît lui-même l'influence des prêches du rabbin Rubenovitz lors des quatre-vingts ans de ce dernier : « il [Rubenovitz] me donna mes premières notions dans l'art oratoire, dans la passion et le rythme [timing] déclamatoires, [ainsi qu'] un sens de la balance et de la modération dans le raisonnement »⁷⁹. L'enfant timide et maladif a fait du chemin et voit ses progrès attestés et récompensés avec l'obtention, dès sa première année à Boston Latin, du *Special Reading Prize* au terme d'une compétition de lecture publique entre les *seventh* et *eight grades*.

Le premier concert public de Bernstein, le 30 mars 1932, marque la fin de ses études au Conservatoire de Nouvelle-Angleterre. Lorsqu'il quitte Susan Williams, Leonard rêve à un plus prestigieux professeur : Heinrich Gebhard. Le passé Viennois de celui-ci à la fin du XIX^e siècle, sous l'enseignement de Théodore Leschetizky au piano (élève de Carl Czerny) et de Richard Heuberger (compositeur et critique autrichien) en composition, est connu de tous et fait de lui la plus fine fleur de l'éducation pianistique à Boston. En octobre 1932, Bernstein se présente chez lui pour une audition mais Gebhard ne le trouve pas prêt – ou pas assez mûr⁸⁰ – si bien qu'il le redirige vers la

77 Joan Peyser, *Bernstein...*, op. cit., p. 36.

78 Leonard Bernstein, *Findings*, Londres : Macdonald & Co, 1982, p. 69.

79 Discours de Bernstein en 1964, cité dans Jonathan D. Sarna, « Leonard Bernstein... », op. cit., p. 43.

80 « Il [Gebhard] disait qu'il [Bernstein] ne travaillait pas assez », interview téléphonique de Ouida Mintz (13 avril 2006), élève de Gebhard à la même période, menée dans le cadre du programme de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (compte rendu et enregistrement disponibles sur Internet), p. 6.

meilleure parmi ses trois assistants : Helen Coates (1899-1989). Celle-ci, rencontrée le 22 octobre 1932 pour leur première leçon, ne quitte plus Bernstein jusqu'à la fin de sa vie ; après lui avoir enseigné le piano pendant quelques années, elle devient rapidement « une aide, secrétaire, agent, représentante et suprême amie »⁸¹. Ses leçons coûtent moins de la moitié de celles de Gebhard (6 dollars de l'heure contre 15 pour Gebhard) et Samuel accepte de les financer à hauteur d'un cours toutes les deux semaines. Il est également prévu que Bernstein reçoive occasionnellement un cours de Gebhard. Mademoiselle Coates perçoit quelque chose chez Bernstein, aussi ne tarde-t-elle pas à le placer en dernière position de ses cours de la journée, de sorte qu'elle puisse dépasser les horaires et approfondir davantage le travail. La relation qui se noue entre la professeure et l'élève est la première de la vie de Bernstein à dépasser le cadre purement éducationnel ; loin de se limiter à son rôle de professeure de piano, Helen Coates encourage son élève dans tout ce qu'il entreprend d'artistique et Leonard lui montre ses premières productions écrites (poèmes, réflexions...). Suivant une formule que Bernstein a souvent répété au long de sa vie lorsqu'il évoquait la constitution d'un style propre chez un compositeur, on pourrait dire que l'enseignement de Bernstein professeur constitue « la somme de toutes ses expériences. »⁸² Bernstein fait ses débuts – de manière officieuse – dans le métier dès 1931 et les enseignants auprès desquels il étudie à cette époque sont parmi ceux qui eurent la plus grande influence sur sa propre pratique. Nous avons déjà cité Rubenovitz et Marson mais nous ne saurions ignorer l'influence, au moins équivalente, de Mademoiselle Coates : cette dernière lui fait surtout comprendre l'importance d'établir une relation de confiance et de sympathie avec ses élèves, ce dont il se souviendra une fois devenu chef. Bernstein y paie l'hommage suivant dans un discours prononcé le 24 mars 1987 lors du *Founder's Day* de Pine Manor College : « La grâce de l'art et la grâce de l'amour sont deux courants qui doivent alimenter... l'art de l'enseignement [...] La première fois que j'ai pris conscience [de cette vérité] était dans le domaine de Helen Coates. »⁸³ Il est évidemment assez périlleux de supposer quel fut l'apport technique précis de Mademoiselle Coates au jeu pianistique de Bernstein ; on sait toutefois que sa première mission consista à faire oublier la technique inventée par Susan Williams. Lors de l'évocation de ce sujet dans le discours à Pine Manor, Bernstein mentionne surtout l'apprentissage de l'usage

81 Il s'agit de la dédicace d'une photo adressée par Bernstein à Helen Coates en 1944.

82 Citation paraphrasée : « *A composer's music is the sum of all his experiences* »,

83 Propos rapporté dans *Pine Manor College Bulletin*, Volume 28, Numéro 1, Printemps 1987, p. 4. La répétition du mot « *grace* » est une référence au second prénom de Helen Coates (Grace).

des pédales et, soulignant le caractère peu commun de ces cours, les longues discussions portant toute sorte de sujets, parfois très éloignés de la musique, qui occupaient une bonne partie du temps de cours⁸⁴. La mention du travail sur l'utilisation des pédales nous permet de supposer qu'il s'agissait d'une préoccupation majeure des classes dirigées par Heinrich Gebhard et ses assistants, car ce dernier a lui-même écrit un livre sur le sujet, *The Art of Pedaling*⁸⁵, dont l'introduction, trente-et-un ans plus tard, est signée Leonard Bernstein.

Après avoir elle-même étudié le piano et la théorie musicale à l'Université de Rockford (alors qu'elle était encore scolarisée en *high-school*, l'équivalent du lycée), Helen Coates semble être la première personne à enseigner des notions théoriques à Bernstein. Il semble sensé de supposer que Bernstein ne prenait au Conservatoire de Nouvelle-Angleterre que des cours de piano, étant donné que lorsqu'il commence à apprendre la musique à Sid Ramin, en 1931, il utilise son propre système et sa propre terminologie⁸⁶. Le répertoire proposé par Mademoiselle Coates ouvre de nouvelles portes à Bernstein, allant puiser chez des compositeurs du début de siècle. Michael Freedland parle de Prokofiev et Stravinsky⁸⁷ ; on lit par ailleurs dans le *Dictionnaire biographique des musiciens de Baker*⁸⁸ que Gebhard était autant spécialiste des classiques que des compositeurs modernes, parmi lesquels sa préférence allait à l'école impressionniste française. Il est intéressant de signaler aussi qu'en tant que pianiste concertiste, on doit à Gebhard plusieurs créations américaines (œuvres de d'Indy, Strauss) et internationales d'œuvres de compositeurs américains, dont la plus notable est probablement le *Pagan Poem* de Charles Loeffler⁸⁹. Avec Mademoiselle Coates, l'enseignement des musiques classique et moderne se mêle avec la lecture de réductions d'opéras, qui donnera, quelques années plus tard, des idées au jeune Bernstein pour ses toutes premières expériences de direction musicale. Soutenu par les encouragements de sa nouvelle professeure et bouleversé par sa récente découverte de l'existence des

84 *Pine Manor College Bulletin*, Volume 28, Numéro 1, Printemps 1987, p. 5.

85 Heinrich Gebhard, *The Art of Pedaling : A Manual for the Use of the Piano Pedals*, New-York : Franco Colombo, 1963.

86 On retrouve cette version des faits chez Peyser : « Même s'il avait étudié depuis quatre ans en ces temps-là, il n'avait reçu aucune instruction en harmonie ou en théorie », Joan Peyser, *Bernstein...*, *op. cit.*, p. 30.

87 « Grâce à elle, il écouta des programmes musicaux à la radio et découvrit Prokofiev et Stravinsky », Michael Freedland, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 21.

88 Dictionnaire de référence pour les musiciens américains, édition consultée : Nicolas Slonimsky éd., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* [1^{re} éd., 1900], 5^e éd. / New-York : Schirmer, 1958.

89 Loeffler est de naissance et d'éducation musicale européennes ; toute sa carrière de compositeur se passe toutefois aux États-Unis et il est revendiqué en tant que compositeur américain par la musicologie américaine. Voir « Loeffler, Charles Martin » in *Baker's Biographical...*, *op. cit.*, p. 992.

concerts symphoniques, Bernstein commence à considérer la possibilité d'un avenir de musicien professionnel. Samuel lui-même semble moins réticent à cette idée depuis qu'il a pris conscience des différences entre son pays origine et celui-ci dans lequel il s'est établi quant à la condition de musicien. De plus, ici aussi Helen Coates joue un rôle lorsqu'elle le rassure sur les capacités de son fils à devenir concertiste. Ce rôle de médiateur est attesté dans une lettre, que Samuel adresse à Mademoiselle Coates le 24 juin 1933 (soit quelques mois après le début des cours) pour la remercier des efforts faits pour son fils, ainsi que pour témoigner de la confiance qu'il place en elle dans l'élaboration de la carrière de Leonard : « J'ai confiance en l'idée que Leonard deviendra finalement un de ces pianistes talentueux. »⁹⁰ Si ce dernier souhaite accomplir la prophétie énoncée par son père, il est alors largement temps, à 14 ans, de se lancer dans le travail de concertos. L'occasion lui en est offerte par Mademoiselle Coates en juin 1933, lorsqu'elle lui donne, en tant que devoirs de vacances, le premier mouvement du *Concerto pour piano* en la mineur d'Edvard Grieg. Bernstein évoque son travail de la partition dans plusieurs lettres, témoignant comme toujours d'une motivation sans faille – « c'est vraiment l'étude la plus fascinante que j'aie jamais entreprise » – et d'une confiance en soi presque aussi importante : « Je suis confiant quant [au fait que] je devrais probablement l'avoir maîtrisé à l'automne qui vient. »⁹¹

1.4. Premières productions à Sharon : un avenir musical possible ?

La famille Bernstein, comme de nombreuses familles juives bostoniennes aisées, passe ses étés dans une résidence secondaire autour du lac de Sharon, non loin de Boston. Samuel y fait construire un cottage en 1932 et un piano droit y est amené au début de l'été 1933, geste supplémentaire d'encouragement du nouveau projet de Leonard. Ainsi, ce dernier éreinte l'instrument de juin à début octobre, préparant le *Concerto* de Grieg, déchiffrant le *Boléro* de Ravel et jouant du quatre mains avec sa jeune sœur Shirley, alors âgée de dix ans. Rendus très proches par les disputes récurrentes de leurs parents, les deux premiers enfants du couple Bernstein entretiennent une complicité exceptionnelle se manifestant aussi à travers la musique dans les spectacles lors des fêtes familiales comme dans l'apprentissage du piano et du chant à

⁹⁰ Lettre de Samuel Bernstein à Helen Coates, datée du 24 juin 1933, citée dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 26.

⁹¹ Lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 18 juin 1933.

travers le déchiffrement d'opéras. À Sharon, outre jouer du piano, Bernstein passe son temps à nager dans le lac, fréquenter les jeunes des autres familles et entretenir sa correspondance, notamment avec Sid Ramin et Helen Coates. Les quelques lettres échangées avec Ramin nous documentent sur les sujets d'intérêt communs aux deux jeunes musiciens qui, sans surprise, semblent très orientés vers la musique. Trois d'entre elles mentionnent avec enthousiasme le *Boléro*⁹² (une concerne la partition, les deux autres des versions entendues à la radio), deux évoquent la *Creole Rhapsody*⁹³ de Duke Ellington, dont « les grandes dissensions [*discords*, comprendre dissonances] »⁹⁴ sont recommandées par Sid et plusieurs citent les émissions radiophoniques que le duo affectionne. Parmi celles-ci, les retransmissions des concerts du duo de pianistes Fray et Braggiotti semblent non seulement particulièrement appréciées mais aussi considérées comme source d'inspiration pour les expériences d'arrangement auxquelles se livrent les deux jeunes hommes⁹⁵. Enfin, deux lettres de Leonard sont consacrées au projet d'aller voir avec Sid l'interprétation d'*Aida*⁹⁶ de Verdi par le *Chicago Civic Opera*, en tournée dans le coin, pour lequel il nourrissait de grands espoirs, déçus quatre jours plus tard par Samuel qui ne souhaite plus s'y rendre. La raison pour laquelle Samuel refuse de se rendre au concert n'est pas mentionnée, d'autant plus qu'il semble toujours se trouver plutôt disposé à encourager les efforts musicaux de son fils, à travers le projet de faire jouer Leonard à la radio lors de l'automne 1933⁹⁷ (promesse qui ne sera tenue qu'en 1935).

L'année scolaire 1933, plus que les précédentes, semble s'esquisser avec en premier plan la musique. Leonard passe son temps à emprunter et déchiffrer des partitions à la bibliothèque publique de Boston et il s'inscrit pour la première fois aux séries de concerts du Boston Symphony Orchestra. Bernstein s'inscrit en compagnie de Mildred Spiegel, grande amie des années Boston Latin et jeune pianiste accomplie, qu'il avait rencontrée autour d'un piano dans son école (Roxbury Memorial High School for Girls) en 1932⁹⁸. Il s'y rendait après ses journées de cours pour jouer devant un public

92 Lettres de Leonard Bernstein à Sid Ramin datées des 26 juin, 25 juillet et 2 septembre 1933.

93 Lettre de Sid Ramin à Leonard Bernstein datée du 28 août 1933 et de Leonard Bernstein à Sid Ramin datée du 2 septembre 1933.

94 Lettre de Sid Ramin à Leonard Bernstein, datée du 28 août 1933 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 7.

95 « Ils étaient géniaux ! Je priais pour que tu sois aussi en train d'écouter. Nous aurons beaucoup à essayer quand tu viendras. », lettre de Leonard Bernstein à Sid Ramin, datée du 14 juillet 1933, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 5.

96 Lettres de Leonard Bernstein à Sid Ramin datées des 14 et 18 juillet 1933.

97 « Mon père m'encourage avec l'espoir de jouer à la radio l'automne prochain », lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 18 juin 1933.

98 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 20.

auquel il n'avait pas accès, malgré tout le prestige de l'institution, car Boston Latin était une école pour garçons. On doit à Mildred le plus ancien témoignage réunissant dans la même histoire Bernstein et Koussevitzky, anecdote dans laquelle Bernstein aurait avoué sa jalousie du chef russe lors d'un concert du Boston Symphony Orchestra⁹⁹. Tous les samedi pendant vingt-quatre semaines, les deux étudiants se rendent au Symphony Hall pour écouter le programme concocté par Koussevitzky ; c'est un vrai changement dans la vie de Bernstein qui n'avait alors assisté à des concerts qu'exceptionnellement et d'orchestre dont la qualité était en-deçà de celle du Boston Symphony Orchestra – alors un des trois principaux orchestres américains avec le New York Philharmonic de Toscanini et le Philadelphia Orchestra de Stokowski. Le Boston Symphony Orchestra est, en ce début des années 1930, dans une de ses meilleures périodes : la saison du cinquantenaire de l'orchestre, en 1930-31, est généralement considérée comme la plus aboutie de l'ère Koussevitzky, par le jeu et la couleur de l'orchestre comme par la programmation, faisant apparaître les créations internationales d'une dizaine d'œuvres de compositeurs majeurs. Parmi les œuvres commandées pour l'occasion, on trouve notamment le *Concerto pour piano* en sol majeur de Ravel (qui ne fut pas terminé à temps et donc créé à Paris), la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky (créée un peu plus tôt en Belgique), la *Troisième Symphonie* en sol mineur de Roussel, le *Symphonic Ode* de Copland ainsi que des pièces de Hanson, Honegger, Prokofiev, Respighi. José Antonio Bowen assimile le Boston Symphony Orchestra sous Koussevitzky à « l'âge d'or de l'orchestre, un temps où le niveau technique atteignait un sommet et le répertoire joué était d'une envergure inégalée dans les annales de l'activité musicale américaine. »¹⁰⁰ Notons que l'année de l'inscription de Bernstein, les premières d'œuvres de Walter Piston, Randall Thompson et Roy Harris, tous trois compositeurs de premier plan de la création musicale américaine, ont été données par le Boston Symphony Orchestra.

Après avoir passé une année scolaire entière à se rendre aux concerts du prestigieux orchestre bostonien, c'est à Bernstein d'effectuer sa grande première en tant que concertiste. À peu près un an après avoir commencé à le travailler, l'occasion est procurée au jeune pianiste d'interpréter le premier mouvement du *Concerto pour piano* d'Edvard Grieg. L'orchestre accompagnateur est le symphonique des écoles publiques

99 Anecdote transcrite entre autres dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 27. Il est intéressant de noter que Bernstein dément ce témoignage lorsque Mildred l'écrit pour son soixantième anniversaire en 1978. Elle maintient cette version des faits en 1991.

100 José Antonio Bowen, David Mermelstein, « The American tradition » in José Antonio Bowen éd., *The Cambridge Companion to Conducting*, Boston : Cambridge University Press, 2013, p. 169.

de Boston (Boston Public School Orchestra) et le concert a lieu en mai 1934. Humphrey Burton évoque l'événement comme étant une « occasion de tournant pour un pianiste concertiste prometteur »¹⁰¹ – ce qui semble quelque peu exagéré étant donné son caractère scolaire. Samuel Bernstein ne s'y rend pas et justifie quelques mois plus tard son absence dans une lettre en réponse à Helen Coates¹⁰², expliquant qu'il préfère tempérer la motivation de son fils à entreprendre une carrière musicale. Ce nouveau retournement de situation, loin d'être le dernier, est un témoignage de plus des inquiétudes du père, que les arguments et la confiance de Mademoiselle Coates ne parviennent jamais à évincer définitivement.

Un des principaux opéras travaillés par Shirley et Leonard sur le piano familial est *Carmen*. Comme à leur habitude, Leonard accompagne chante toutes les voix d'hommes tandis que Shirley s'occupe des voix de femmes. Aucun des biographes ne s'avance à proposer une date pour la découverte par Bernstein de l'opéra de Bizet ; peut-être la compilation ayant servi de support à l'enseignement de Mademoiselle Karp en contenait-elle certains extraits, peut-être est-ce plus simplement Mademoiselle Coates qui lui apporte la partition lors de leurs leçons. On peut toutefois affirmer qu'au retour au cottage de Sharon pendant l'été 1934, Bernstein a une connaissance aiguisée de l'œuvre et il ne tarde pas à le démontrer avec ce qui constitue sa première expérience de direction musicale. À Sharon, Bernstein connaît plusieurs jeunes parmi les autres familles possédant une résidence secondaire et il y retrouve même quelques camarades de Boston Latin ; le projet est avant tout une occasion de s'amuser et le parti-pris de la production de *Carmen* en témoigne puisqu'il s'agit d'une version travestie. En effet, Leonard obtient le rôle de Carmen elle-même, Dana Schnittkind (aussi élève à la William Garrison Grammar School) tient celui de Micaëla, Beatrice Gordon (grande amie de Bernstein avec laquelle il partage un amour de la poésie) est Don José, Rose Schwartz est le toréador Escamillo, le plus jeune Victor Alpert est l'arbitre de la corrida et le chœur masculin est entièrement constitué de filles. Pour compléter la distribution et ancrer la production encore davantage dans un cadre amical et familial, c'est Shirley qui récite le prologue versifié des mains de Bernstein et Schnittkind. Ce prologue semble en effet bien nécessaire pour s'y retrouver dans une intrigue qui s'éloigne de l'Espagne poétisée par Bizet, comme en témoigne l'accoutrement du chœur : les jeunes filles sont

101 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 27.

102 Lettre de Samuel Bernstein à Helen Coates, datée du 24 juillet 1934, dont des extraits sont cités dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 27.

affublées de longues barbes et portent la kippahs¹⁰³. Le livret est en fait une parodie de celui de Meilhac et Halévy et il contient de nombreuses références humoristiques à la vie locale de Sharon ; le but est d'amuser comédiens et auditeurs. Dans une interview en 2006, Robert Potash, dont la sœur Ruth Potash était la pianiste accompagnatrice de cette version de *Carmen*, évoque la démarche de Bernstein de la manière suivante : « Lenny jouait avec le public, en introduisant un mot en yiddish par ci par là. »¹⁰⁴ En plus du rôle de librettiste, Bernstein prend en charge tout l'aspect musical de la représentation en choisissant les numéros, simplifiant la partition, faisant répéter l'ensemble et, lorsque son personnage n'est pas sur scène, en accompagnant au piano. Il se fait aussi metteur en scène et chorégraphe des scènes dansées ; cette production opératique est une farce et c'est lui qui en est à la manœuvre. Il semble que la représentation, prenant place dans la salle à manger de l'hôtel de Sharon « Singer's Inn » et facturant l'entrée à vingt-cinq centimes de dollar, ait connu un grand succès ; Victor Alpert évoque des revenus de cinquante dollars¹⁰⁵, suggérant un public de deux-cents personnes, à savoir la quasi-intégralité du camp de Sharon.

On trouve peu d'informations sur le Glee Club de Boston Latin pendant les années où Bernstein y participait¹⁰⁶ mais on sait que pendant sa dernière année, il y occupait le poste de Président. Il semble difficile d'établir avec précision le rôle du président du Glee Club ; on trouve dans le programme de la journée de célébration des trois-cents ans de Boston Latin les quelques lignes suivantes : « entre les Actes Un et Deux, des morceaux choisis seront restitués par le Glee Club de la Public Latin School sous la direction de T. Francis Burke, Assistant à la mise en scène et à la direction de la musique, Boston Public Schools »¹⁰⁷, ce qui suggère que le titre de président est avant tout administratif et non musical. Cela étant, il s'agit également d'un signe d'investissement plus important que les années précédentes au sein du club. Peut-être serait-il possible de tracer une parallèle entre sa récente expérience de direction musicale avec *Carmen* (août 1934), si rudimentaire soit elle, et sa prise de fonctions lors

103 On retrouve ces informations dans de nombreux témoignages, dont celui de Bernstein lui-même dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 23.

104 Interview de Robert Potash dans *Sharon's Documentary*, documentaire réalisé dans le cadre du programme de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (disponible sur Internet).

105 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 23.

106 Dans le *Liber Actorum* de sa promotion, seule une photo en témoigne. Pour les promotions suivantes, un paragraphe y est consacré, mentionnant des éléments de programmes.

107 *Tercentenary Pageant Program*, Boston Public Latin School, Avril 1935, p. 7.

de la rentrée suivante. Dans le *Liber Actorum* de l'année 1935, vingt-cinq étudiants de la promotion de Bernstein sont inscrits au Glee Club, parmi lesquels deux des compagnons de route musicaux de Bernstein : le chanteur Rogosin et le violoniste Lipson. L'absence dans ce groupe de l'autre pianiste de la promotion de Bernstein (Edward Goldman) peut laisser penser que Bernstein s'occupait aussi de l'accompagnement. Il est certain que le groupe était plus important, les inscriptions ne se limitant pas au *senior year* mais allant également chercher dans les classes inférieures. Quelques éléments concernant le répertoire et l'activité du club pour cette année scolaire nous sont rapportés par le *Register* et les programmes de diverses manifestations au cours desquelles le club donna des représentations. Ainsi, le Glee Club interpréta la cantate *Landing of the Pilgrims* (du compositeur américain Louis A. Coern), le *Battle Hymn of the Republic* (chant patriotique dont le compositeur est inconnu) et l'hymne national américain. Une telle programmation renforce la supposition que Bernstein ne devait pas avoir un rôle important dans la direction musicale du club.

De cette dernière année à Boston Latin, outre la participation de Bernstein en duo pianistique avec Goldman lors des *Class days exercises* (journée de la classe, célébration de fin d'études, le 23 avril 1935), en tant qu'accompagnateur de Lipson (lors de l'assemblée des classes inférieures, le 22 octobre 1934) puis de Rogosin (journée du Prix de Déclamation, le 6 juin 1935), on retient son inscription au Cercle Français. Pour l'année 1935, le projet est de monter la pièce de Molière *Le médecin malgré lui* et Bernstein y interprète Martine, la femme de Sganarelle, personnage qu'il restitue « avec une grande vocabulaire et une longue langue. »¹⁰⁸ Les raisons de cet investissement semblent moins francophiles qu'intéressées par le contexte de la représentation – une rencontre des différents clubs de français bostoniens, occasion de rencontrer « de jolies demoiselles »¹⁰⁹ – mais le président du Cercle, Lawrence Forrest Ebb, et Bernstein partagent tout de même un goût commun pour la littérature, qu'ils mettront à contribution lors de la rédaction à quatre mains du texte de la Chanson de Classe (dont la musique est réputée première composition achevée de Bernstein¹¹⁰). Celle-ci est interprétée lors de la journée de classe, annonçant la fin des études à Boston Latin pour la promotion 1935. Leonard annonce ainsi les résultats à sa professeur de piano :

108 En français dans le texte, *Tercentenary Year Book...*, op. cit., p. 51.

109 En français dans le texte, *Tercentenary Year Book...*, op. cit., p. 51.

110 « C'était "la première œuvre terminée que je n'avais jamais écrite et [sur laquelle] j'avais dessiné une double barre" », Bernstein cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 31.

« Anglais : la plus haute note de l'école, 90 %. Cela fait de moi un de ce très fractionnaire pourcentage de candidats qui furent autorisés à recevoir 90 ou plus. (Je crois que le pourcentage est [0].1%)

Français : 90 %.

Physique : une des plus hautes notes de l'école : 70 %.

Histoire, ma nemesi : 60 %. Ce qui est excellent, considérant mes grands doutes et sérieux manques de connaissance dans le champ.

Tout ceci fait de moi un homme à 82 % ; et avec les bonnes recommandations que j'ai reçues, je devrais être accepté à Harvard. »¹¹¹

L'Université d'Harvard semble s'être imposée assez logiquement dans le parcours de Bernstein et ce en partie pour satisfaire son père, en ceci qu'elle représentait un idéal de prestige dans la formation d'un étudiant américain. Bernstein évoque Harvard comme un compromis, ne fermant ni la porte commerciale ni la porte musicale, dans un travail de rédaction pour la classe de Philip Marson lors de l'automne 1934 ; on y retrouve son habitude de poser le problème le plus objectivement possible puis de tenter d'y répondre par un raisonnement systématique et argumenté. Au terme de cet essai, il parvient à la conclusion suivante : « je n'omettrai pas la formation en arts libéraux, puisqu'un savoir général est essentiel pour réussir dans tout champ. »¹¹² Si Boston Latin était une fournisseuse régulière d'étudiants pour Harvard (on en prend conscience à la lecture des souhaits d'orientation dans le *liber actorum*), le très haut score obtenu à l'examen et les lettres de recommandation ne sont pas de trop pour permettre à Bernstein d'entrer à Harvard ; en effet, l'université bostonienne maintient encore dans les années 1930 un *numerus clausus* pour les populations juives. À cette époque, il est d'environ dix pour-cent de l'ensemble des étudiants selon Humphrey Burton¹¹³.

Peut-être enorgueilli par l'espoir légitime d'être pris à Harvard que lui fournissaient ses résultats, Bernstein nourrit des ambitions nouvelles et plus exigeantes pour l'édition 1935 des productions opératiques des « Sharon Community Players »¹¹⁴. En effet, dans la même lettre d'annonce de ses résultats à Mademoiselle Coates, le jeune diplômé déclare penser « utiliser *Rigoletto* [de Verdi], ou peut-être *Faust* [de Gounod]. »¹¹⁵ Les sujets de ces deux opéras semblent bien pesants par rapport à la

¹¹¹ Lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 13 juillet 1935.

¹¹² Essai de Bernstein pour Philip Marson (automne 1934), cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 28.

¹¹³ Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 33.

¹¹⁴ « Les Acteurs de la Communauté de Sharon », surnom auto-proclamé que la troupe de Bernstein imprime sur ses programmes à partir de l'été 1935.

¹¹⁵ Lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 13 juillet 1935.

parodie travestie de *Carmen* produite l'année précédente et le choix définitif, qui a probablement eu lieu dans les deux semaines suivant la lettre, efface toute trace d'intention de se pencher vers le drame. *The Mikado* (1885), opérette du célèbre duo britannique William Gilbert (librettiste) et Arthur Sullivan (compositeur), fait entendre une musique d'une vitalité indéfectible et les raffinements de son écriture (dramatique comme musicale) ne l'empêchent pas de rester tout à fait abordable pour la troupe rudimentaire de Sharon¹¹⁶. D'après les biographes, Bernstein avait appris la partition de *Mikado* pendant l'hiver 1934, sur son temps libre ; il avait alors l'habitude de se rendre à la bibliothèque publique de Boston afin d'emprunter des partitions, puis de les déchiffrer au piano, souvent avec sa sœur Shirley lorsqu'il s'agissait d'opéras. On attribue généralement à Mademoiselle Coates le développement de la culture opératique de Bernstein ; impossible toutefois de savoir si c'est elle qui lui a fait découvrir les œuvres de Gilbert et Sullivan. Une fois ce choix effectué, Bernstein doit sélectionner les numéros à conserver, simplifier la partition, recruter et faire répéter son équipe ; à son rôle de directeur musical s'ajoute même ceux de décorateur et accessoiriste. Les répétitions se passent dans le cottage des Bernstein – ce qui ne ravit pas Samuel –, et les rôles-titres sont attribués à un casting assez proche de celui de l'année passée. Ainsi Beatrice Gordon, Victor Alpert et Ruth Potash obtiennent des rôles majeurs, tandis que Leonard lui-même prend en charge le rôle de Nanki-Poo (le fils du personnage principal) et Shirley celui de Yum-Yum (alors qu'elle n'a que douze ans). De la même manière que lors de la production de *Carmen*, lorsque Nanki-Poo s'absente de la scène, son interprète se rue vers les coulisses pour endosser le costume d'accompagnateur. Si l'année passée, le spectacle était avant tout une source d'amusement pour les enfants des familles de la communauté, la travail sur *The Mikado* semble plus sérieux et plus investi ; aussi la troupe obtient-elle une représentation au Town Hall, la salle municipale de Sharon. Le prix de l'entrée reste inchangé¹¹⁷ et cette fois les acteurs sont rémunérés à hauteur de 75 cents par personne. Le public présent à la représentation le 29 août 1935 (à peu près un mois après le début des répétitions) était sans doute plus large que les seules familles des participants, comme le suggère une possible influence sur le Glee Club de Boston Latin dont nous parlerons plus tard. Les quelques témoignages dont nous disposons à ce sujet, tous de participants au spectacle, sont transcrits dans les

116 « avec peu d'exceptions, les rôles ne demandent pas de compétence "opératique" (c'est pourquoi les amateurs les interprètent avec tant de succès) », Arthur Jacobs, « Sullivan, Sir Arthur (Seymour) » in *Grove Music Online*, Oxford University Press 2007-2017, consulté le 17 mai 2017.

117 Soient 25 cents pour un adulte, 10 cents pour un enfant d'après un ticket de la représentation.

biographies ou compilés dans un film réalisé par le département de Musicologie de Harvard en 2006¹¹⁸ et décrivent un Leonard Bernstein – alors âgé de dix-sept ans – au charisme certain et présentant une aptitude à mener le groupe qui s’était constitué autour de lui¹¹⁹. Pendant les années Boston Latin, Mildred Spiegel évoque également un jeune homme toujours bien entouré et sachant jouer avec son auditoire, d’autant plus à l’aise lorsqu’un piano se trouve dans un coin de la pièce. Le gain de confiance en soi apporté par le piano à la fin des années 1920 s’est trouvé attisé par les différents succès scolaires, affectifs et musicaux des années Boston Latin.

118 *Sharon's Documentary*, *op. cit.*, (disponible sur Internet).

119 « [Sa] personnalité était si forte qu’il n’y avait aucune question quant à qui était le chef du gang », témoignage de Victor Alpert, cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, *op. cit.*, p. 23.

Chapitre 2 : Comprendre sa vocation

2.1. Musique ou littérature ? Immixtion dans le milieu universitaire

Lors de sa première rentrée à Harvard en 1935, Bernstein n'a de certain que sa motivation quant à un avenir de pianiste professionnel. Son expérience en tant que soliste se réduit au mouvement du *Concerto* de Grieg interprété l'année passée et il n'a donné que très peu de récitals ; si il obtient régulièrement de grands succès lors des réceptions ou des croisières¹ auxquelles il participe, il souffre toutefois cruellement de son manque d'apparitions dans les salles de concert. De plus, Harvard est loin d'être un passage obligé pour un étudiant américain aspirant à se faire une place sur la scène musicale sérieuse ; l'habitude est souvent de partir à l'étranger se former dans les institutions européennes dont la réputation est établie depuis quelques décennies – ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les compositeurs de Broadway (Gershwin s'est formé à New York). Ainsi les appartements de Nadia Boulanger (1887-1979) à Fontainebleau accueillent dans les années 1920 plusieurs acteurs majeurs de la vie musicale américaine sérieuse de la première partie du XX^e siècle. Parmi les élèves du Conservatoire Américain de Fontainebleau, on trouve les compositeurs de la génération précédente Aaron Copland (1900-1990), Walter Piston (1894-1976), Virgil Thompson (1896-1989) et parmi les contemporains de Bernstein on peut citer David Diamond (1915-2005). Conscient de ce point (bien qu'il soit encore très peu connaisseur de la musique contemporaine américaine), Bernstein différencie ses études universitaires de son cursus musical du point de vue de leur finalité : l'emploi du temps qu'il choisit pour sa première année est orienté vers une formation littéraire avec notamment un cours de littérature anglaise, des cours d'italien et d'allemand, une initiation aux Beaux-Arts et seulement un cours général de musique². Le professeur de cette dernière discipline n'est autre que Arthur Tillman Merritt (1902-1998), lui aussi issu de la « Boulangerie » et ayant étudié avec Paul Dukas. Nadia Boulanger l'avait initié à la musique de la Renaissance, allumant en lui une passion pour ce répertoire qu'il transmet à Bernstein au cours de séances de réductions piano-voix de Monteverdi.

1 Samuel Bernstein emmène son fils à plusieurs reprises en croisière en Floride et ce dernier s'occupe de divertir les passagers par ses petits concerts improvisés, agrémentant son répertoire de parodies dans le style de Bach, Chopin ou Gershwin.

2 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 34.

Une fois de plus, la culture musicale de Bernstein se développe en dehors de son cursus scolaire ; bien qu'il participe régulièrement aux réunions du Glee Club de Harvard en tant qu'accompagnateur (dans du Gilbert et Sullivan notamment), il ne trouve aucune association musicale à rejoindre. Avec quelques camarades de promotion, Bernstein répare ce manque en créant un club de musique, sous la tutelle d'un des responsables de la première année, Edward Ballantine. Le club commence alors à se réunir dans les appartements de ce dernier, déchiffrant de nouvelles pièces à quatre mains ou par le biais d'enregistrements. Bernstein évoque ce club au cours d'une interview avec Humphrey Burton et cite comme principales découvertes y ayant pris place, le *Sacre du Printemps* de Stravinsky et la *Suite Lyrique* d'Alban Berg³. À ces immersions informelles dans le monde de la musique moderne, s'ajoute toujours l'exploration des répertoires classique européen et impressionniste français dans le studio de Heinrich Gebhard, qui donne désormais à Bernstein la plupart de ses cours lui-même et non plus par l'intermédiaire de son assistante. On ne connaît pas de concert important pour l'année scolaire 1935-1936, mais une carte postale envoyée en juin 1936 par Bernstein à Mademoiselle Coates laisse entendre que le jeune pianiste obtient d'être entendu par le pianiste virtuose espagnol José Iturbi⁴ (1895-1980). Ce dernier est très célèbre en Amérique depuis sa première tournée outre-Atlantique en 1928 et s'apprête, en 1936, à prendre la direction de l'Orchestre Philharmonique de Rochester. L'encyclopédie de Baker dit à son sujet qu'il avait l'habitude de diriger depuis le piano⁵, mais il est peu probable que Bernstein l'ait ainsi vu à l'œuvre ; Iturbi n'a été invité qu'une seule fois par le Boston Symphony Orchestra, en 1929 en qualité de soliste dans le premier *Concerto pour piano* de Liszt et Bernstein a probablement eu connaissance du pianiste grâce à la radio. Si une telle entrevue a bel et bien eu lieu, nous n'en avons trouvé aucune trace. Bernstein ne précise pas sur la carte d'où celle-ci est envoyée mais le cachet de la poste indique un passage par Philadelphie et, si nous n'avons eu accès qu'au verso (où le texte est écrit), les quelques lignes décrivant le recto mentionnent la *Liberty Bell*, monument commémoratif de la Déclaration d'Indépendance exposé à Philadelphie. Il n'est nulle part fait référence, dans les biographies, à un voyage de Bernstein à Philadelphie en juin 1936 ; cela fait cependant écho à une information trouvée dans l'ouvrage collectif *Leonard Bernstein : The Harvard Years* : « après sa

3 Interview de Leonard Bernstein, citée dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 33.

4 « Le destin m'a été favorable et il est presque certain que Iturbi m'entendra », lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates datée du 25 juin 1936.

5 Voir « Iturbi, José » in *Baker's Biographical...*, *op. cit.*, p. 764.

première année à Harvard, Bernstein prit des renseignements auprès d'une école pratique [par opposition à théorique] de musique, le Curtis Institute of Music à Philadelphie, mais son père mit un terme à toute idée de transfert entre les deux écoles. »⁶ Si Bernstein a véritablement effectué cette démarche, cela pourrait d'une part expliquer le voyage à Philadelphie (la date semble cohérente), mais aussi et surtout, cela témoignerait de sa conscience que, malgré l'importance et le rayonnement de Boston sur la scène musicale américaine, Harvard est loin d'être l'institution la plus opportune à l'éclosion d'une carrière d'interprète. L'université est davantage le lieu de l'approche théorique des arts et le foyer de la musicologie américaine.

La vie de Bernstein pendant sa première année universitaire est généralement assez peu documentée, ce qui est probablement dû à sa position entre deux années charnières. Bernstein y poursuit surtout la construction de sa culture littéraire, décrivant ses objectifs ainsi : « je voulais lire *Faust* en Allemand et je voulais lire Dante en Italien. »⁷ Le récit de son immersion dans ce nouveau milieu nous est conté par sa correspondance, principalement avec ses amis de l'époque Boston Latin (Beatrice Gordon et Sid Ramin) et sa professeure Mademoiselle Coates. La lecture des lettres à Beatrice Gordon nous permet de tracer un pont logique entre les études à Boston Latin et le choix des matières à Harvard. En effet, leur relation épistolaire est parsemée de jeux littéraires : poèmes agrémentés de références communes (issues de champs très divers⁸), inventions d'anagrammes pour l'adresse, envolées lyriques... Ce n'est qu'une manifestation parmi de nombreuses de la passion de Bernstein pour la langue, qui dépasse très largement le cadre scolaire ; aux environs de ses treize ans, il met au point avec son ami Eddie Ryack le *Rybernian*⁹, langue d'un pays imaginaire, qui tire sa conjugaison et ses expressions des fautes de langage des enfants du voisinage et mélange le yiddish et l'anglais. Bernstein, loin de considérer le *Rybernian* comme une simple fantaisie enfantine, continue d'en enrichir le vocabulaire et la grammaire tout au long de sa vie et le pratique dans le cadre familial, allant jusqu'à le transmettre à ses enfants. Bien que l'éventualité d'une carrière dans le milieu littéraire ne soit mentionnée

6 David Wright, « Bernstein at Harvard : The Artist and the Escape Artist » in Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 8.

7 Interview de Leonard Bernstein, citée dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 34.

8 Les compositeurs Beethoven, Palestrina et Bach, la légendaire Godiva, les poètes américains Edwin A. Robinson et Amy Lowell sont cités dans un poème à Beatrice Gordon daté du 9 septembre 1935 et reproduit dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 10-11.

9 Contraction de Ryack et Bernstein.

nulle part, il est certain que Bernstein entretient depuis son plus jeune âge un sérieux intérêt pour les mystères que constituent la formation d'un mot, la construction d'une langue et le détournement du sens par le langage poétique, ce qui trouve un point d'aboutissement lorsque, invité à donner les *Charles Eliot Norton Lectures*¹⁰ de l'année 1973, il choisit de bâtir ses conférences autour d'un grand parallèle entre le langage poétique et le langage musical d'un point de vue linguistique (en s'appuyant sur les travaux de Chomsky sur la grammaire générative¹¹).

Bernstein continue également d'assister aux concerts du Boston Symphony Orchestra sous Koussevitzky qui propose, en addition aux concerts de la saison, huit concerts destinés aux étudiants au sein même de l'université. Le programme de cette saison est international et l'on entend ainsi se côtoyer les grands classiques germaniques (symphonies de Beethoven, Mozart et Haydn), les modernes français (Ravel, Debussy, Fauré, Dukas et Saint-Saëns), des inévitables romantiques (Wagner, Tchaïkovsky et Brahms) et quelques compositeurs européens plus récents (Sibelius, Strauss, Shostakovitch). On note également deux compositeurs contemporains américains d'importance – et tous deux enseignants à Harvard – auprès de qui Koussevitzky passe souvent commande : Walter Piston (le *Concerto pour orchestre* de 1934) et Edward Burlingame Hill (*Lilacs*, 1927 et *Sinfonietta*, 1936, toutes deux créées par Koussevitzky et le Boston Symphony Orchestra). Le choix par Koussevitzky d'intégrer à ses programmes harvardiens ces trois œuvres, dont les créations bostoniennes sous sa baguette sont encore très récentes, est clairement stratégique : il s'agit d'encourager la jeunesse musicale américaine à embrasser l'héritage de ses professeurs afin d'organiser une nouvelle génération de compositeurs¹².

Au terme de sa première année universitaire, Bernstein se rend à Sharon pour l'été et décide, accompagné par ses amis des *Sharon Community Players*, de poursuivre leur excursion dans l'œuvre de Gilbert et Sullivan avec la production de l'opérette *H. M. S. Pinafore* (1878). Les répétitions ont lieu tout au long du mois d'août et sur le programme distribué lors de la représentation le 29 août 1936, la troupe est constituée

10 Prestigieuses conférences annuelles du département de Poésie d'Harvard, comptant alors parmi ses invités notables le poète T.S. Eliot et les compositeurs Stravinsky, Hindemith, Copland et Sessions.

11 Voir la transcription de ces conférences : Leonard Bernstein, *La Question sans réponse : six conférences données à Harvard*, traduit de l'américain par Odile Demange, Paris : Robert Laffont, 1982.

12 En témoignent les répétitions du *Concerto* et de la *Sinfonietta* par le Boston Symphony Orchestra lors des concerts à l'Academy of Music de Brooklyn.

de quarante-huit participants. De la même manière que lors des productions précédentes, Bernstein s'occupe de la gestion de tous les paramètres du spectacle. Il est même précisé sur ce programme que la chorégraphie d'un passage de ballet (« Danses égyptiennes par Shirley Bernstein et les jumelles Kaplan »¹³, absentes de l'œuvre originale) est inventée par le jeune pianiste. Depuis tout petit, musique et danse sont très étroitement liées chez Bernstein et alors que, très jeune, il découvre une forme de musique sérieuse à la synagogue qui l'émeut aux larmes, il danse sur les disques passés sur le tourne-disque familial ou à la radio. Un regard porté à la production musicale de Bernstein compositeur au cours de sa vie permet de retrouver cette dualité, parfois même au sein d'une même œuvre, entre musique sérieuse souvent investie d'un certain recueillement spirituel et musique de divertissement, éminemment écrite pour la danse. Ses premières œuvres publiées en tant que compositeur professionnel mélangent assez peu les styles et l'écriture employée dans la *Première Symphonie « Jeremiah »* (1943) se détache clairement de la piste introduite par Gershwin d'une musique américaine qui serait l'intégration du vocabulaire musical populaire – le jazz – dans un langage de tradition sérieuse européenne, pour davantage rejoindre l'école de Copland (voir 3.4.). L'héritage de Gershwin sera plus facilement identifiable dans les pièces dansées de la même époque ; le ballet *Fancy Free* ou la comédie musicale *On the Town*, tous deux de 1944, sont moins aventureux et logiquement plus directement orientés vers le divertissement. Le témoignage de Irving Fanger dans le documentaire *Bernstein's Sharon* évoque un Bernstein maître de chorégraphie qui lui apprend le solo dansé de son personnage Boatswain et dont les aptitudes de danseur semblent trancher assez nettement avec le Bernstein chanteur qui, selon les termes de Robert Potash, s'il chantait les notes et les rythmes justes, « avait une voix très peu attrayante. »¹⁴ Bernstein fait figure de musicien exceptionnel, omnipotent une fois assis devant son piano et qui excelle lorsqu'il s'agit de divertir les foules ; cela reste toutefois inscrit dans un cadre peu formel, loin des salles de concert de Boston et du monde musical organisé qu'il souhaite rejoindre en tant que soliste. La grande réussite des productions de Sharon réside surtout dans la capacité de Bernstein à monter un spectacle de qualité avec une troupe renouvelée chaque année dont le seul critère d'entrée est la disponibilité ; il y a fort à parier qu'une large partie des quarante-huit participants ne connaît pas grand-chose à la musique – Robert Potash dit avoir tout appris de son rôle à l'oreille, par

13 Programme de *H. M. S. Pinafore*, reproduit dans Carol J. Oja, « Leonard Bernstein's Jewish... », *op. cit.*, p. 22.

14 *Sharon's Documentary*, *op. cit.*, (disponible sur Internet).

imitation¹⁵ – et Bernstein fait répéter chacun de ces participants. La représentation a lieu comme l'année passée au Sharon Town Hall et les recettes de l'entrée, laquelle est toujours facturée vingt-cinq centimes de dollars, sont versées à une œuvre caritative.

Il est difficile de prendre conscience de l'écho des opérettes hors de Sharon ; une intrigante coïncidence nous suggère cependant que les notes chantées chaque été au Town Hall parvenaient peut-être à se frayer un chemin jusqu'à Boston. En effet, après la fin des études de Bernstein à Boston Latin, le Glee Club de l'école semble beaucoup se développer. On lit dans le *Liber Actorum* de la fin de l'année scolaire 1936-1937 (soient deux ans après le départ de Bernstein) ces quelques lignes : « il y a deux ans, le Latin School Glee Club était une organisation relativement insignifiante de quelques passionnés, n'attirant que très peu d'attention. »¹⁶ Cette terrible assertion a pour objectif évident de marquer un contraste avec le grand succès que le Club de 1937 a reçu pour sa production de l'opérette *H. M. S. Pinafore* le 9 avril 1937, soient huit mois après la production de cette même œuvre à Sharon. L'année précédente, le Glee Club 1936 avait accédé à « une grande popularité cette année grâce au succès instantané de sa production du *Mikado* de Gilbert et Sullivan. »¹⁷ De la même manière, les *Sharon Community Players* avaient monté *The Mikado* l'été précédent la production du Glee Club. Nous n'avons jusqu'ici pas réussi à établir une connexion certaine entre Sharon et le Glee Club – il semble qu'aucun membre des *Sharon Community Players* ne soit également membre du Glee Club de Boston Latin –, ni n'avons trouvé de relation entre Bernstein et un des membres des Glee Clubs des promotions suivantes. La seule constante entre le Glee Club 1935, dont Bernstein était président, et les Glee Clubs 1936 et 1937, semble être le professeur encadrant, Monsieur Burke, sur lequel nous n'avons pratiquement trouvé aucune information. Une hypothèse plausible serait que Bernstein ait informé Monsieur Burke de ses productions estivales dès l'été 1935 et que celui-ci se soit rendu aux représentations et ait décidé de monter les mêmes œuvres.

Au regard de ses résultats scolaires, Bernstein semble être un excellent élève (en témoigne sa moyenne de 82 % à Boston Latin) mais comme le rappelle souvent Joan Peyser dans sa biographie à l'objectivité douteuse, il est un élève peu assidu, peu travailleur et ayant une fâcheuse tendance à se reposer sur ses talents. Une fois en âge de conduire, il fait le tour de toutes les réceptions où il est possible de trouver un piano,

¹⁵ *Sharon's Documentary*, op. cit., (disponible sur Internet).

¹⁶ *Liber Actorum* : 1937, Boston Public Latin School, 1937, p. 73.

¹⁷ *Liber Actorum* : 1936, Boston Public Latin School, 1936, p. 54.

se rendant même à plusieurs d'entre elles au cours d'une même soirée ; il privilégie bien souvent l'exercice de son charisme au sein de sa vie sociale plutôt que le modèle paternel de l'étude sérieuse et appliquée. Il en fait l'aveu dans une lettre à Beatrice Gordon décrivant la rentrée d'octobre 1936. Les bonnes résolutions s'y succèdent : « je me suis résolu à une année de travail et d'étude – imagine, un total arrêt de – je ne devrais pas dire total – je n'ai pas le courage de m'y résoudre entièrement – mais un arrêt, dirons-nous, de la plupart de ma vie sociale, d'une grande quantité de concerts à l'extérieur, d'innombrables autres pertes de temps. »¹⁸ Depuis 1931, un étudiant en deuxième année à Harvard doit choisir une maison d'étudiants où habiter pendant l'année universitaire – l'objectif étant de combattre les inégalités entre étudiants et renforcer le sentiment de groupe – et Bernstein postule à l'*Eliot House*. Cette dernière accueille alors environ trois-cents étudiants par an et est réputée comme étant la maison artistique de Harvard. L'ancien président de l'université dont elle porte le nom, Charles W. Eliot (1834-1926), « père de l'université américaine moderne »¹⁹, occupe dans l'histoire de Harvard une place de choix en cela qu'il a permis à l'Université bostonienne de devenir une institution d'importance à l'échelle nationale. Une fois sa candidature proposée, son entretien d'admission passé, Bernstein est accepté et choisit comme colocataire son camarade de Boston Latin Norman Brisson. Le parcours musical de Bernstein voit sa part musicologique grandir avec des cours d'harmonie et d'esthétique, respectivement dispensés par le compositeur Walter Piston et le philosophe David Prall. Les lettres restent présentes : un semestre d'italien avancé et un cours de littérature anglaise (une année entière sur Shakespeare). Bernstein découvre aussi les philosophes antiques grecs à travers un cours général de philosophie ; c'est un monde nouveau qu'il commence à explorer et qui fait écho, selon Bernstein lui-même, aux réflexions talmudiques de son père²⁰. La lecture du *Banquet* de Platon sera par ailleurs à l'origine de la composition de sa *Sérénade* pour violon solo, orchestre à cordes et percussions en 1954. À l'aube de cette seconde année, on trouve également une des seules mentions de l'orchestre de l'Université (aussi appelé *Pierian Sodality*) dans la lettre à Beatrice Gordon : Bernstein évoque un concours dont la récompense est de

18 Lettre à Beatrice Gordon, datée du 1^{er} octobre 1936, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 11-12.

19 D'après l'article « History of Eliot », sur le site de l'Eliot House (<https://eliot.harvard.edu/history-eliot>), consulté le 6 juin 2017.

20 « ses études Talmudiques ont toutes été orientées vers la philosophie », cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 35.

« diriger des répétitions et “étudier la direction avec Malcolm Holmes” (Pfui*). »²¹ On sait peu de choses sur Malcolm Holmes (il est absent des grands dictionnaires et encyclopédies), sinon qu’il est l’auteur d’un ouvrage sur la direction d’orchestres amateurs²² ; il semble que sa réputation soit alors établie à Harvard et Bernstein semble impressionné. Nous n’avons connaissance d’aucune suite à cette histoire (Bernstein a-t-il même participé au concours ?) mais il s’agit de la première fois que Bernstein manifeste de l’intérêt pour la direction, bien que celle-ci soit plus probablement ici un moyen qu’une fin ; le véritable objectif étant d’apprendre auprès de Malcolm Holmes. Il semble probable que si Bernstein avait gagné ce concours et pris des leçons avec le chef d’orchestre, nous aurions trouvé davantage d’informations à ce sujet, ne seraient-ce que des éléments de correspondance. Bernstein a donc plus probablement dû attendre encore quelques mois avant de rencontrer un premier chef d’orchestre d’importance, dont l’enseignement le suivra tout au long de sa carrière.

2.2. Parenthèse occulte : rencontre avec Eros Mavro

À la fin du premier semestre de cette nouvelle année scolaire, Bernstein est en pleine période de révisions quand le Boston Symphony Orchestra invite pour la seconde fois le chef grec Dimitri Mitropoulos. Lors des six concerts qu’il avait été convié à diriger la saison précédente, Mitropoulos avait obtenu un très grand succès à Boston et son retour au pupitre de l’orchestre bostonien est attendu. Au programme, trois premières d’œuvres de compositeurs italiens : les premières américaines du *Preludio Giocoso* de Riccardo Castagnone, du *Concerto pour piano* de Gian Francesco Malipiero, ainsi que la première bostonienne de la *Toccata* pour piano et orchestre de Ottorino Respighi. Pour deux de ces œuvres, Mitropoulos dirige, comme à son habitude, depuis le clavier du piano solo, ce qui ajoute de la superbe à la performance. Également au programme, trois arrangements réalisés par le chef grec : le prélude et l’air final de *Didon et Énée* (Purcell, pour orchestre à cordes), le *Quatuor en do# mineur* opus 131 (Beethoven, pour orchestre à cordes) et le *Prélude et fugue en si mineur* (Bach, pour orchestre). C’est un programme original dont la plupart des œuvres est inconnue dans la version présentée et Mitropoulos s’est fait spécialiste de ce genre d’arrangements,

21 L’astérisque renvoie à la mention « Consulte l’Oxford Dictionary ». Lettre à Beatrice Grodon, datée du 1^{er} octobre 1936, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 12.

22 Malcolm Holmes, *Conducting an amateur orchestra*, Cambridge : Harvard University Press, 1951.

permettant à des pièces connues de revêtir une couleur nouvelle. Comme une grande partie du public du *Symphony Hall* de Boston le vendredi 15 janvier 1937, Bernstein est très enthousiasmé par la performance de Mitropoulos, dont le charisme opère chez les musiciens comme sur le public ; la salle est emportée par la « violente et spectaculaire émotion »²³ coutumière du chef. Le lendemain du concert, une réception en l'honneur de l'invité du Boston Symphony Orchestra est organisée à la *Phillips Brooks House* de Harvard par la *Helicon Society* (association des étudiants grecs de l'université). Seuls les membres de l'association sont invités mais Bernstein parvient à s'y frayer un chemin, en tant que pianiste responsable de l'animation musicale de la soirée. Après les présentations, Bernstein s'assied au piano et impressionne assez Mitropoulos pour que celui-ci invite l'étudiant à sa semaine de répétitions pour les concerts du week-end suivant. Bien loin de ses résolutions de début d'année – il est alors en pleine période d'examens –, Bernstein accepte et passe la semaine du 18 au 22 janvier 1937 comme protégé du chef. Cette rencontre bouleverse profondément l'aspirant concertiste et lorsqu'un an plus tard, un travail de composition lui est demandé pour la classe de littérature anglaise, il choisit de raconter cet événement, dissimulant les protagonistes sous des alias leur assurant l'anonymat. Bien que la consigne de l'exercice ne nous soit pas parvenue, le travail demandé n'est pas un compte-rendu fidèle et précis d'un événement ; aussi le récit se dote-t-il d'une aura mystérieuse justifiant le titre de la nouvelle, *L'Occulte*²⁴. Malgré la déformation probable due à l'exercice et la distance temporelle entre la rédaction et l'événement, il s'agit du récit le plus conséquent que nous ayons de cette soirée et c'est une considérable mine d'information documentant la manière dont Bernstein a vécu cette rencontre, ainsi que ses répercussions sur la manière dont l'étudiant envisage son avenir. Il semble toutefois important de souligner que le Bernstein qui rencontre Mitropoulos en janvier 1937 n'est plus le même quand il écrit la nouvelle en février 1938 ; il a entre-temps fait la connaissance, entre autres, d'Aaron Copland, figure de proue de la composition musicale américaine à cette époque et ces nouvelles amitiés lui apportent une confiance en soi et une forme d'auto-satisfaction nécessitant une prise de distances vis-à-vis de son récit.

23 Olin Downes à propos d'une performance de la *Première Symphonie* de Mahler en Janvier 1936 à Boston, cité dans David Ewen, *Dictators of the Baton*, Chicago : Alliance Book Corp., 1943, p. 108.

24 Leonard Bernstein, « The Occult », 24 février 1938, reproduit dans Leonard Bernstein, *Findings*, Londres : Macdonald & Co., 1982, p. 25-34.

Par le choix des prénoms et noms des deux personnages, Bernstein ajoute déjà une nouvelle dimension à l'histoire. Dimitri Mitropoulos devient Eros Mavro. Connaissant le goût de Bernstein pour les anagrammes, les jeux multilingues et la poésie, il est probable que la nouvelle identité du chef soit le fruit d'une réflexion sérieuse. Dans divers ouvrages, le nom *Eros* a fait l'objet d'analyses uniquement du point de vue de l'homosexualité de Bernstein – bien qu'en 1938, il soit encore dans une phase d'expérimentation. Se limiter à une telle analyse revient à omettre l'intérêt nouveau de Bernstein pour la philosophie et sa découverte au cours de l'année scolaire précédente des ouvrages de Platon et Aristote. L'*alter ego* de Bernstein se rappelle par ailleurs, à trois reprises au cours du récit, de quelques lignes qu'il a lues le matin même : « Platon fait d'Eros le centre de toutes les émotions. »²⁵ Cette référence au *Banquet* est également une métaphore de l'action d'un chef (personnifié par Eros Mavro) à la manœuvre de son orchestre : il est le prisme à travers lequel l'émotion de la musique est transmise par l'orchestre. Si l'*Eros* est bien connu, *Mavro* (« noir » en grec) ne semble pas renvoyer à un concept philosophique ; peut-être Bernstein faisait-il référence au cépage grec ancien portant le même nom²⁶. En comparaison avec celui de Mitropoulos, dont les interprétations peuvent être multiples, le pseudonyme de Bernstein, Carl Fevrier, semble décevant – du moins opaque – au-delà du fait qu'il témoigne de son intérêt certain pour le français. Une fois les deux personnages présentés, Eros Mavro demande à l'étudiant de lui jouer du piano. Selon les termes du récit, Carl se lance dans une « interprétation fantastiquement passionnée »²⁷ d'un *Nocturne* de Chopin, puis à la requête du maestro, il fait entendre quelques-unes de ses compositions. Le chef, sous le charme du jeu de l'étudiant, invite ce dernier à l'accompagner pendant sa semaine de répétitions avec l'orchestre. S'ensuit un paragraphe entier décrivant l'agitation dans laquelle cet échange avec le chef a plongé l'étudiant et c'est ici que l'on trouve les premières immersions de l'auteur dans le champ lexical de l'étrange, du surnaturel : « mais l'affaire toute entière, depuis ses toutes premières minutes, avait une atmosphère anormale. »²⁸ Lors de la semaine de répétition, Carl dit avoir reçu des mains du chef le conducteur de la pièce répétée – Mitropoulos dirigeait presque exclusivement de mémoire – et décrit deux séquences durant lesquelles le chef, dans son engouement et son enthousiasme, brise sa chaise en

25 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 27.

26 Le mavro est un raisin rouge cultivé en Chypre dont est issu un vin ancien.

27 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 28.

28 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 28.

se rasseyant pour signifier des changements brusques de nuances. Le lexique employé par Bernstein dans la description de ces scènes leur procure un caractère presque mythologique. Ainsi, lorsque Mavro casse sa chaise pour la seconde fois, « il se relèv[e], dirigeant toujours, trop plein de musique pour s'arrêter ne serait-ce qu'un instant. »²⁹ La part de réalité dans ce récit est évidemment difficile à établir et bien que la vigueur physique de Mitropoulos au pupitre soit connue, on ne peut s'empêcher d'apparenter cette anecdote aux autres légendes de l'histoire de la musique. Le mercredi, Carl est invité à déjeuner avec son nouveau mentor, qui lui parle de son « enthousiasme sans borne et de sa dévotion pour son art. »³⁰ Enfin, à la fin du dernier concert (23 janvier 1937), Mavro confie à Carl avoir de grands projets pour lui, si toutefois ce dernier se donne les moyens de les mener à bout ; il voit en lui un compositeur, qui possède « tout pour devenir un grand » et est « sensible de la manière idéale. »³¹ Après cette prophétie, toile de fond de toutes les entreprises musicales de Carl durant l'année qui suit, plus aucun contact direct entre les deux protagonistes ne se produit jusqu'à un échange de lettres et une nouvelle invitation à rejoindre le chef lors d'un de ses concerts en Amérique. La conclusion de la nouvelle est confiée aux soins de « sa douce mais indifférente petite mère française »³² (description fantaisiste mais assez cruelle de Jennie, qui a toujours soutenu les travaux de son fils), qui gratifie le lecteur de l'assertion à l'origine du titre du récit : « il m'a toujours semblé qu'il y avait quelque chose d'occulte dans toute ton affaire avec cet homme. »³³ Cette phrase de la mère est très intéressante car c'est la première fois que quelqu'un d'autre que Carl lui-même reconnaît à l'histoire un caractère surnaturel et, par conséquent, la première fois que ce désormais état de fait dépasse le stade de la réflexion intérieure pour être proféré à voix haute.

Quand Dimitri Mitropoulos (1896-1960) se présente pour la première fois au public du Symphony Hall à Boston le 24 janvier 1936, il s'agit en fait de son deuxième concert en Amérique : Koussevitzky l'avait déjà invité à diriger un concert de la tournée est-américaine du Boston Symphony Orchestra quelques jours auparavant à Providence (21 janvier 1936). Certains concerts de la tournée de l'orchestre sont de première importance : ceux au Carnegie Hall de New-York par exemple établissent sa réputation

29 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 29.

30 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 30.

31 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 32.

32 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 30.

33 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 34.

nationale. À Providence cependant, les concerts ont lieu dans la deuxième salle de cinéma de la ville, le *Metropolitan Theatre* car il n'existe pas de salle de concert. Si Providence est une importante terre de jazz et de musique d'harmonie – un des plus vieux orchestres d'harmonie américains, *The American Band from Providence* y avait été fondé en 1837, soit avant même le Boston Symphony Orchestra –, il faut attendre 1944 pour que soit mis sur pieds l'Orchestre Philharmonique de Rhode Island. En 1936, on ne peut donc pas dire que Providence soit une place forte de la scène musicale américaine, ce qui laisse supposer que l'unique concert de Mitropoulos pendant la tournée du Boston Symphony Orchestra tient davantage un rôle de répétition générale avant la prestation au Symphony Hall. Dans les quelques lignes du programme de cette première bostonienne qui concernent le chef grec sont avant tout mentionnés ses récents succès européens. Entre 1930 et 1936, Mitropoulos effectue un tour des capitales européennes et lorsqu'il arrive outre-Atlantique pour sa première américaine, il est déjà fort des très bons échos de ses premières à Berlin, Paris, Londres, Rome et Moscou. La réception de son premier concert français, à la tête de l'Orchestre Symphonique de Paris, est étonnamment unanime. Il faut dire que le goût de Mitropoulos pour la musique française est alors bien connu et ses activités en tant que directeur du Conservatoire d'Athènes sont très appréciées de la critique française. Ainsi, le 14 février 1932, le programme qu'il monte pour sa présentation au public de la salle Pleyel contient deux œuvres de compositeurs français³⁴, aux côtés du *Troisième Concerto* pour piano de Prokofiev et de la *Fantaisie et fugue* en sol mineur de Bach, dont il avait réalisé l'orchestration. Si l'on met de côté la gratitude de la presse française envers le chef pour sa défense de la musique française et les louanges quant à sa merveilleuse interprétation de l'œuvre de Florent Schmitt – laissant poindre un chauvinisme certain –, les journalistes français sont particulièrement saisis par les compétences de Mitropoulos à la fois comme chef et comme pianiste. En effet, comme à son habitude, il assume à la fois les rôles de soliste et chef, lâchant la baguette et « dirigeant l'orchestre de la tête ou d'une main qui, d'aventure, est libre durant quelques mesures, cela avec une précision et une habileté vulcaniennes. »³⁵ Plus encore que ses mains, la plus grande partie de sa direction lorsqu'il est au piano semble passer par son regard, qui lui-même semble convoier à l'orchestre l'énergie requise pour l'interprétation de chaque pièce. Il est fascinant de constater après lecture de *L'occulte* que les critiques eux-mêmes ont à

34 Le *Prélude, choral et fugue* de César Franck (orchestration de Gabriel Pierné) et la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt.

35 Pierre-Octave Ferroud, « Musique », *Paris-Soir*, Paris, 19 février 1932, p. 7.

plusieurs reprises recours à un vocabulaire surnaturel. On parle de son « attraction magnétique »³⁶, de la « baguette invisible » dont fait office « son regard flamboyant de magnétiseur »³⁷ ; dans un jeu sur sa nationalité grecque, on va jusqu'à lui prêter des origines divines : tantôt « cet Athénien qui semble fils des Muses »³⁸ se voit doté « des dons les plus rares » par « les fées qui présidèrent à sa naissance. »³⁹ La puissance communicatrice du regard de Mitropoulos lui vaut aussi un commentaire dans l'essai de Bernstein qui, sans même se retourner, « sut que Eros Mavro était assis à la tête de l'allée, regardant son dos. »⁴⁰ Les attributs extraordinaires prêtés par les critiques au maître de la cérémonie ne se limitent pas au regard et on ne tarde pas, dans l'enthousiasme de cette expérience mystique, à lui remarquer des bras d'une « longueur fort au-dessus de la moyenne », armé desquels il « brasse la pâte sonore. »⁴¹

Ce charisme et cette « force persuasive extraordinaire »⁴² permettent à Mitropoulos d'avoir l'Orchestre Symphonique de France totalement sous son emprise. Amateur et défenseur du répertoire impressionniste français, son travail du son d'orchestre est très attentif à la couleur et il se positionne face aux musiciens comme l'orchestrateur qui avait mis en place les « registres en chair et en os » de « l'orgue titanesque »⁴³ à l'œuvre dans son arrangement de la *Fantaisie et Fugue* de Bach. Son oreille des timbres impressionne en effet beaucoup les critiques qui concluent que son orchestration de Bach, davantage une « registration »⁴⁴, sait exploiter aussi bien les cuivres que les percussions dans un profond respect du style de l'œuvre. Un sens aigu de la couleur orchestrale, une virtuosité gestuelle et une maîtrise du style des œuvres qu'il dirige constituent les principales caractéristiques de la direction de Mitropoulos. S'il est mentionné utilisant une baguette pendant ses premiers concerts européens, cela ne fait plus partie de ses habitudes lorsqu'il arrive en Amérique. Au podium, il se tient devant un pupitre vierge de toute partition, travaillant exclusivement de mémoire, aussi bien en répétition qu'en concert. Cette relation très pure à la matière musicale, sans

36 Pierre-Octave Ferroud, « Musique », *Paris-Soir*, Paris, 19 février 1932, p. 7.

37 Florent Schmitt, « Les Concerts », *Le Temps*, Paris, 27 février 1932, p. 3. La critique de Florent Schmitt ne saurait se priver d'une partialité due à la programmation par Mitropoulos d'une de ses œuvres lors de ce concert ; c'est son vocabulaire lors de l'interprétation du concerto de Prokofiev qui nous intéresse ici.

38 René Dumesnil, « Musique », *Mercure de France*, Paris, 15 mars 1932, p. 711.

39 Florent Schmitt, « Les Concerts », *Le Temps*, Paris, 27 février 1932, p. 3.

40 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., 1982, p. 26.

41 Maurice Imbert, « La Musique », *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 20 février 1932, p. 4.

42 Maurice Imbert, « La Musique », op. cit., p. 4.

43 Florent Schmitt, « Les Concerts », *Le Temps*, Paris, 27 février 1932, p. 3.

44 René Dumesnil, « Musique », *Mercure de France*, Paris, 15 mars 1932, p. 712.

artifice et sans intermédiaire entre le chef et le son, se retrouve dans la manière dont Mitropoulos prépare ses programmes, « sans aucun morceau choisi pour “l’effet”. »⁴⁵ Une personnalité au charisme inévitable, dont la présence même au pupitre de chef participe pleinement au spectacle, un européen paré d’une aura presque mystique semblant électriser aussi bien l’orchestre que son public, un chef d’orchestre coloriste spécialiste des impressionnistes français et adoubé par les critiques parisiens ; Mitropoulos ne pouvait rêver d’une terre d’accueil plus favorable que Boston, dont le goût pour les français était entretenu régulièrement par Koussevitzky depuis sa première saison en 1924. Lors de sa première, Mitropoulos sélectionne d’ailleurs deux œuvres de compositeurs français : *l’Ouverture « Don Quichotte »* de Jean Rivier (première bostonienne) et le célèbre poème symphonique de Debussy *La Mer* (1905). Deux œuvres bien connues du public, la *Symphonia Domestica* (1903) de Richard Strauss et *l’Ouverture n° 2 « Leonore »* (1804) de Beethoven, viennent compléter le programme.

2.3. Le sacerdoce mystique de Dimitri Mitropoulos

Parmi les lieux communs de l’analyse des différentes figures du chef d’orchestre comme objet de fascination, le magnétiseur est bien connu. L’auteur de l’introduction du numéro de la revue *Transposition* consacré à l’étude du chef sous toutes ses formes (politique, métaphorique...) l’identifie aux côtés de celles du « prêtre d’une religion de l’art » et de la « star colérique », plus tard nommée le « dictateur. »⁴⁶ On connaît un grand nombre d’anecdotes concernant les chefs appartenant à cette dernière catégorie ; les mystiques sont en général plus discrets. La lecture des critiques de la première parisienne nous a aidé à identifier un des aspects de la direction de Mitropoulos, directement accessible par l’observation, mais ce sont surtout les écrits personnels du chef grec qui nous renseignent sur sa manière de concevoir son travail. La comparaison régulièrement effectuée entre un chef d’orchestre et un prêtre se résume bien souvent à l’aspect cérémonial de la « messe musicale. » Celle-ci est orchestrée par une figure providentielle détentrice de l’autorité dans le champ du culte, prenant pour autel le podium au moment de se livrer à l’interprétation du texte musical sacré. Chez Mitropoulos, nous pouvons cependant aller plus loin et tenter de comprendre la manière

⁴⁵ René Dumesnil, « Musique », *Mercure de France*, Paris, 15 mars 1932, p. 712.

⁴⁶ S.N., « Figures du chef d’orchestre », *Transposition* [en ligne], numéro 5, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 18 décembre 2015, url : <http://transposition.revues.org/1415>, p. 2.

dont il envisage son rôle en tant que chef à travers ce même prisme. Le titre de la principale biographie anglophone de Dimitri Mitropoulos (il en existe plusieurs autres en grec mais non traduites) fait par ailleurs directement référence à la figure du chef-prêtre⁴⁷. Cette recherche, au-delà de simplement nous informer sur Mitropoulos, nous permettra de mieux cerner l'influence que celui-ci aura sur la pratique d'un Bernstein qui, à l'époque de leur rencontre, est à la recherche d'une figure tutélaire et possède de ce fait une personnalité musicale encore fort impressionnable. En effet, le Bernstein de janvier 1937 n'a pas encore l'aplomb de l'auteur de *L'Occulte* ; cet excès de confiance en soi semble être une conséquence des différentes rencontres prestigieuses de 1937, qui lui confèrent une sorte de légitimité sociale gonflant ses certitudes quant à son avenir, et donc son ego.

Le vingtième siècle a vu cohabiter une grande variété de directions compositionnelles et chaque acteur de la vie musicale institutionnelle se voyait presque systématiquement forcé de prendre parti en faveur d'une tendance au détriment d'une autre. Le rôle des chefs d'orchestres dans la propagation de ces courants et contre-courants était particulièrement important, en cela qu'une fois à la direction musicale d'un orchestre de renom, ils détenaient le pouvoir de faire entendre à un large public la musique de tout compositeur contemporain – ou au contraire de la taire. L'obligation constante de faire des choix esthétiques a souvent poussé la profession à écrire pour se justifier, s'investir d'une cause et se réclamer d'un courant mais comme le rappelle William R. Trotter, à l'inverse des grands compositeurs-chefs de l'ère romantique – on pense notamment à Berlioz et Wagner –, les figures emblématiques de la direction en Amérique dans la première moitié du vingtième (Koussevitzky, Toscanini et Stokowski entre autres) ont abordé le sujet de leur art sinon à l'aide de formules cultivant le mystère, de telle sorte que « la seule vraie réponse à laquelle le profane pouvait accéder était de l'humilité devant l'ineffable. »⁴⁸ Mitropoulos dénote sur ce tableau : tout au long de sa carrière, il mène une réflexion sur sa pratique, ayant des idées très arrêtées sur le sujet et les transcrivant à plusieurs reprises au début des années 1950. Ainsi, plusieurs lettres de 1953 vont dans le sens de l'article qu'il écrit pour le magazine musical américain *The Revue* dans le numéro de janvier 1954. Le texte de « The Making of a Conductor »⁴⁹ frappe d'abord par son accessibilité, tranchant radicalement avec le

47 William R. Trotter, *Priest of Music : the Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland : Amadeus, 1995.

48 Trotter à propos du passage sur la direction dans le livre de Stokowski (*Music for Us All*, 1943), dans William R. Trotter, *Priest of Music...*, op. cit., p. 166.

49 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », in *The Etude*, Volume 72, Numéro 1, New-York, Janvier 1954, p. 15 et 61.

traditionnel dialecte mystique et imagé de la presse et des autres praticiens. Il est destiné à un public très large, du novice au professionnel, ce par le fait qu'il n'aborde pas de point technique précis ; loin d'être le signe d'une démission, cette absence découle directement du point de vue décliné par Mitropoulos. Toujours didactique dans son propos – l'enseignement a tenu chez lui un rôle important tout au long de sa vie⁵⁰ – et systématique dans son raisonnement, il organise son discours autour de quatre axes principaux. Avant de se lancer dans la description et l'explication de ceux-ci, il aborde la figure du chef d'orchestre au concert à travers les yeux d'un aspirant à la profession. Malgré la bienveillance du ton, le son de cloche de cette introduction a des allures de mise en garde ; si la position de *maestro* semble avantageuse, les motivations menant vers cette ambition doivent rester saines et ne rien céder à la facilité. Oui, celui qui se tient sur le podium tient dans la cérémonie musicale un rôle enviable : il est « celui qui a tous les avantages »⁵¹. D'abord, le public n'entend pas une faute de direction ou, plus précisément, il aura toujours tendance à blâmer l'instrumentiste qui est parti en retard plutôt que l'homme dont la baguette s'est animée trop tardivement. En plus de ce droit à l'erreur, le chef d'orchestre bénéficie du même traitement procédural que le soliste : il se positionne sur scène après l'orchestre, qui se lève à son entrée et attend son autorisation pour s'asseoir. Il se tient au plus près du public, aux côtés du soliste qui, arrivant en dernier sur scène, est le seul à dépasser le chef dans la hiérarchie de la salle de concert ; cependant, du fait de cette mise en avant, la moindre hésitation du soliste est directement perceptible et difficilement pardonnée, tandis que le chef d'orchestre peut oublier de signaler une intention sans que le premier rang ne le lui signale à la sortie. Ainsi, le public n'a pas accès à la manière dont le chef exerce son art et « seul l'orchestre peut vraiment savoir ce qu'il est en train de faire. »⁵² Cette apparente facilité et cet accès largement simplifié aux honneurs du public poussent, selon Mitropoulos, beaucoup trop de jeunes musiciens à embrasser ce choix de carrière. Le chef justifie aussi cette tentation de la facilité par l'opportunité proposée par le rôle de chef de « satisfaire le désir humain naturel d'être le “boss”. »⁵³ L'honnêteté stupéfiante de ce prélude donne le ton de l'article ; la mission de son auteur sera d'expliquer aux aspirants chefs d'orchestre quelles sont les véritables raisons qui doivent les pousser à se donner corps et âmes à la profession. Mitropoulos se lance alors dans l'énonciation

50 Lors de ses concerts dans les années 1930, on le présentait souvent en premier lieu comme le directeur du Conservatoire d'Athènes.

51 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

52 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

53 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

de quatre grands principes dont les points de rencontre sont la dévotion et le travail ; les « obligations du chef d'orchestre »⁵⁴ ont pour objectif de montrer que contrairement à ce que pouvait laisser croire le spectacle du concert, le métier de chef n'a rien de facile et la rigueur qu'il demande aura vite raison de ceux pour qui ce poste n'est qu'une occasion d'exercer sur d'autres musiciens un sentiment d'autorité déplacé.

De manière à peine dissimulée, le discours de Mitropoulos est organisé selon deux axes principaux entretenant entre eux un rapport chronologique. Il évoque d'abord le travail du chef en amont de la répétition – voire même de son accession au podium –, c'est-à-dire la nécessité pour le chef de jouir d'une légitimité incontestable dans le monde musical et plus précisément au sein de l'orchestre lors du travail d'une œuvre. Le second axe intéresse beaucoup les études contemporaines sur la direction d'orchestre⁵⁵ et concerne les rapports entre le chef et son équipage, où entrent en jeu d'indispensables dispositions en psychologie et en communication.

La légitimité d'un chef d'orchestre face à ses musiciens est le point de départ indispensable au bon déroulement d'une collaboration. S'il vient aux musiciens la permission de douter des aptitudes de l'occupant du podium – surtout dans le cas d'un chef invité – ne serait-ce qu'un instant, alors celui-ci aura toutes les peines du monde à faire accepter sa vision d'une œuvre au groupe qui lui fait front. Ainsi, Mitropoulos recommande au futur chef de se donner les moyens d'acquérir dans un instrument au moins, une certaine renommée en tant que soliste. Les standards de Mitropoulos concernant le travail personnel requis avant d'oser venir se tenir devant l'orchestre sont tels que « le chef doit avoir travaillé plus dur et appris plus qu'aucun [autre] des musiciens qu'il mène. »⁵⁶ Lui-même pianiste accompli – en témoignent ses interprétations de *concerti*⁵⁷ depuis le clavier –, Mitropoulos estime qu'au-delà de permettre simplement au nouveau chef d'être toléré par ses collaborateurs, il s'agit davantage d'acquérir la capacité de proposer, au moyen de son instrument, sa propre lecture d'une œuvre musicale. L'interprétation du texte doit être des plus lisibles dans le jeu afin qu'elle puisse être bien claire dans l'esprit de celui qui sera amené à la

54 « The obligations of the conductor », d'après le titre d'une lettre de Dimitri Mitropoulos à Mildred Norton, datée de 1953. Antérieure à l'article pour *The Etude*, cette lettre renferme les prémices des réflexions proposées dans l'article.

55 Voir Christian Merlin, « Un chef, pourquoi faire ? », *Diapason*, Numéro 655, Paris, Mars 2017, p. 16-25 et surtout le paragraphe « Leader ou musicien ? », p. 22-23.

56 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

57 Pour rappel, il exécutait partout en Europe le *Troisième Concerto pour piano* de Prokofiev depuis le piano.

communiquer à un ensemble de musiciens. Il s'agit en quelque sorte d'une légitimité par l'exemple : un chef d'orchestre ne peut demander à des musiciens ce qu'il n'est pas capable de démontrer lui-même. De grandes aptitudes pratiques ne sont toutefois pas suffisantes aux yeux du chef grec, qui conseille ainsi aux jeunes chefs de se doter d'une connaissance technique et historique sans faille des instruments de l'orchestre d'une part, et des enjeux esthétiques et historiques de la musique qu'il s'apprête à donner d'autre part. Plus précisément, Mitropoulos indique qu'il est indispensable de connaître le fonctionnement de chaque instrument et que le chef « doit être capable d'en jouer d'autant qu'il est possible. »⁵⁸ Quant aux compositeurs et à leurs œuvres, s'il semble évident que l'interprète doive se nourrir d'autant d'informations que possible sur les courants de pensée et les tendances compositionnelles de l'histoire de la musique, Mitropoulos semble attacher de l'importance à l'histoire personnelle de chaque auteur, ainsi qu'à un aperçu de son environnement intellectuel proche : il s'agit d'avoir une vue d'ensemble de « toutes les choses qui les ont poussés à s'exprimer comme ils l'ont fait. »⁵⁹ Pour Mitropoulos, la musique d'un compositeur est directement liée à son expérience de la vie ; ce point de vue est probablement très influencé par sa propre pratique de la composition⁶⁰. Le chef doit ainsi être en capacité d'imaginer l'état d'esprit du compositeur lors de l'écriture, afin d'approcher au plus près le sentiment transcrit en musique. Pour ce faire, un bagage théorique conséquent est nécessaire selon Mitropoulos ; le chef se doit de connaître précisément les techniques d'écriture passées comme contemporaines, afin d'être en mesure de comprendre n'importe quel texte musical auquel il est confronté. De la même manière qu'un compositeur du XX^e siècle choisit généralement un courant musical dans lequel s'inscrire en son temps (de manière plus ou moins consciente d'un compositeur à l'autre), Mitropoulos établit que le chef doit se positionner vis à vis des évolutions stylistiques lui étant contemporaines. C'est la première apparition dans l'article d'un des chevaux de bataille de Mitropoulos tout au long de son existence : la dévotion à l'art de la musique comme entité supérieure. Si le chef d'orchestre se doit de considérer sa propre position dans l'histoire de son art et réfléchir à sa contribution à celle-ci, c'est parce que la place qu'il occupe le charge de responsabilités envers l'art qu'il sert : il a le pouvoir de diffusion, la possibilité d'influer par ses choix les tendances contemporaines. Les décisions prises en vue de favoriser un

58 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

59 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

60 On doit à Mitropoulos quelques opéras, deux poèmes symphoniques et quelques œuvres de musique de chambre dont une majorité pour piano seul.

courant ou un autre, notamment par le biais de la programmation d'œuvres nouvelles, doivent l'être sans arrière-pensée et motivées uniquement par la raison et par une réflexion assistée de la connaissance des enjeux de l'écriture musicale : « il doit avoir ce savoir comme base lui permettant d'évaluer et de sélectionner ce qui est digne d'interprétation parmi ces expressions musicales qui n'ont pas encore “passé l'épreuve du temps.” »⁶¹ Le lexique employé par Mitropoulos pour évoquer la dévotion envers une cause musicale supérieure pourrait être envisagé selon des perspectives religieuses ; chez lui, prendre la direction d'un orchestre, c'est embrasser un sacerdoce et le sens du devoir doit primer sur toute tentation du luxe ou de la facilité. Cette conception laisse poindre un caractère ascétique dans la vision de la fonction de chef d'orchestre ; celui-ci ne doit rien céder de sa dévotion pour des succès faciles ou des honneurs immérités. Dans un souci de légitimité, face à l'orchestre autant que face à lui-même, le chef d'orchestre idéal de Mitropoulos est tour à tour soliste, compositeur et musicologue. Son travail personnel doit être constaté régulièrement par ses musiciens, afin que ceux-ci n'aient pas en tête de mettre en défaut son autorité. S'il n'évoque pas à titre d'exemple son propre cas dans l'article, de nombreux témoignages attestent que Mitropoulos n'arrivait pas en répétition devant l'orchestre tant qu'il n'avait pas une vision claire et précise de l'interprétation, assistée par une connaissance des moindres détails de la pièce qu'il était amené à diriger. Au concert comme pendant les semaines de préparation, Mitropoulos se présentait presque invariablement devant ses musiciens sans partition – voire même sans pupitre. Il bénéficiait en effet d'une mémoire visuelle si performante que l'enregistrement dans son esprit de l'œuvre travaillée était aussi rapide qu'efficace.

La plus grande partie du travail d'un chef d'orchestre prend place dans la salle de répétition lors de la préparation d'un concert. C'est à ce moment précis qu'il peut convenir avec son assemblée de musiciens, de manière plus ou moins ouverte aux suggestions, de l'interprétation qui sera donnée en concert dans les jours à venir. C'est un document d'étude formidable pour qui se donne pour objectif de comparer les styles et les pratiques de la direction d'un chef à l'autre ; les sources sont cependant souvent difficiles à trouver. Le vingtième siècle restant plutôt proche de nous, nous disposons de quelques films montrant certains grands chefs de la seconde moitié du siècle à l'œuvre mais jusqu'aux années 1960, il est plutôt rare que les chefs soient filmés à un autre moment que lorsqu'ils se présentent face au public. Fort heureusement, nombreux sont

61 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

les musiciens ne s'étant pas privés de raconter ces temps privilégiés au contact des grands noms de la baguette, sous forme d'anecdotes ou d'articles. Le caractère biographique de tels témoignages appelle à notre prudence dans leur traitement ; nombre d'histoires ont vu leurs contours redessinés et leur scénario évoluer avec le temps. Cependant, le recoupement de ces sources permet de dresser un portrait du chef dans sa fonction première, suggérée par le terme de « chef » lui-même : l'exercice de l'autorité en vue de l'accomplissement d'une tâche. Avant d'évoquer ce sujet, Mitropoulos balaie d'un revers de main l'aspect technique de la direction d'orchestre qui semble pourtant, dans l'œil du profane, le cœur de la pratique du chef : les gestes sont « la partie la plus simple du bagage d'un chef, et ils peuvent être appris en une demi-heure. »⁶² Ce que Mitropoulos signifie ici, c'est qu'en dehors des conventions de battue de mesure, le choix des gestes appartient directement au chef et c'est à ce dernier lui-même d'être capable de concevoir le geste le plus approprié à la communication de toute autre information. Alors que la légitimité dépend surtout du travail personnel pour Mitropoulos, la mise en place de la relation chef musicien requiert des prédispositions de caractère. En effet, le candidat à la direction doit posséder une autorité naturelle, un charisme lui permettant de prendre rapidement et naturellement le costume du meneur de groupe. Mitropoulos ne détaille pas les « qualités personnelles qui font un meneur à succès »⁶³ mais il explique que le comportement de celui qui se tient devant l'orchestre doit toujours tenir compte du fait qu'il est lui-même l'image de son orchestre. Le devoir d'exemplarité du meneur, thématique aussi fréquemment évoquée dans le milieu religieux que dans le milieu politique, est un thème cher à Mitropoulos pour qui, un peu de la même manière que lorsqu'il évoquait la nécessité de connaître chaque instrument, un chef ne peut exiger d'un musicien un comportement qu'il n'arbore pas lui-même. Le chef doit agir comme un catalyseur de la motivation, le sérieux, le travail et l'intérêt de l'instrumentiste, de sorte que « son dévouement doit leur être évident. »⁶⁴ Il doit également se mettre en place une transmission d'ordre plus éducatif : la relation du musicien au chef aurait tendance chez Mitropoulos à se construire sur le modèle de la relation qu'entretiennent les élèves avec leur professeur. Celui-ci, toujours afin de servir l'intérêt supérieur de l'art, doit communiquer son savoir à ses musiciens, non pas dans l'optique d'étaler ses connaissances et d'affirmer sa supériorité sur le plan musicologique, mais seulement si cela est utile à la mise au point de l'interprétation.

62 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

63 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 15.

64 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

Dans ce modèle de relation, l'écoute mutuelle est primordiale : le chef doit savoir mettre parfois ses idées de côté afin de permettre à son orchestre d'exprimer ses vues à propos de l'interprétation d'un passage. Si l'on suit cette façon de voir les choses, la hiérarchie établie par la tradition des grands chefs autoritaires est mise à mal et la pyramide tend à s'aplanir. On remarque que, si Mitropoulos insiste beaucoup sur la légitimité du chef d'orchestre qui permet de définir les rôles de chacun de la manière la plus claire possible, il tend à effacer la figure du chef comme général de l'orchestre.

Composer avec des personnalités très variables au sein de l'orchestre, homogénéiser les timbres afin de créer un son d'ensemble cohérent : tout cela est autant une affaire d'oreille qu'une affaire de psychologie. Selon le statut professionnel du chef d'orchestre au sein de l'ensemble – permanent ou invité –, la relation entre le chef et les musiciens n'a pas le même temps pour s'installer, bien que dans le cas du chef invité, son importance soit probablement un peu diminuée du fait de l'échéance rapide de la collaboration. Dans les deux cas cependant, le plus gros travail relationnel concerne, selon Mitropoulos, la communication. En effet, le chef invité aux quatre coins de l'Europe qu'était Mitropoulos au cours des années 1920 doit savoir par ses mots influencer sur le son de l'orchestre, y apporter sa propre touche et transmettre sa manière de voir les choses. Il s'agit en quelques sortes de convertir l'orchestre à sa cause ; c'est particulièrement vrai dans le cas des musiques contemporaines qui, à cette époque, se livrent comme nous l'avons dit plus haut à une guerre de position. L'art de savoir communiquer sa vision des choses à des gens dont on ignore tout et qui ne sont pas nécessairement familiers de nos goûts constitue selon Mitropoulos l'obligation du chef d'orchestre la plus délicate car elle est de celles « qui ne peuvent être enseignées, et dont certaines ne peuvent pas même être apprises. »⁶⁵ Le caractère inné de la capacité à communiquer rejoint un des grands lieux communs de l'analyse des qualités qui font un bon chef d'orchestre : la nécessité absolue d'avoir du charisme. Celui-ci permet de gagner à sa cause dès le premier regard, au moins temporairement, public et orchestre, ce qui prépare un terrain favorable à la collaboration entre les deux parties. Dans son article, Mitropoulos n'évoque pas directement le charisme mais il développe le thème du sens inné de la communication pendant quelques lignes : c'est lui qui doit permettre au chef d'orchestre de trouver le geste approprié à la transmission des informations dépassant la restitution rigoureuse du texte musical. Ainsi, « les subtilités de la pensée et

65 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

les nuances »⁶⁶ n'ont pas de recette miracle et chaque chef d'orchestre doit construire lui-même son propre vocabulaire gestuel. Cette construction doit conserver son caractère direct, inné, presque irréflecti car spontané ; seul celui qui possède des prédispositions à la communication par l'expression corporelle sera capable de telles prouesses et c'est celui-ci qui pourra prétendre au pupitre de chef. C'est ici que Mitropoulos introduit une forme de mysticisme : cette aptitude est extra-ordinaire car elle ne touche pas tout le monde et cela suggère que le chef d'orchestre possède depuis toujours, enfoui en lui, ce quelque chose qui dote ses mains de leur pouvoir et leur permet de façonner l'invisible matière sonore. Si la sobriété de la langue de Mitropoulos dans l'article ne fait qu'effleurer ce niveau mystique, la théâtralité de ses prestations seul, sans pupitre, devant son orchestre, électrisant d'un regard l'ensemble de son audience, la ressuscite au moment du concert. Après avoir clairement affirmé que cette dernière capacité est aussi indispensable qu'impossible à apprendre, Mitropoulos se livre tout de même à l'exercice du professeur et dispense ses conseils à tout apprenti chef d'orchestre. Au lieu de véritables conseils, il décrit plutôt une démarche à suivre – qui semble être la sienne – pour aborder une œuvre de la meilleure des façons devant l'orchestre. Le premier travail du chef consiste à « apprendre la partition, l'analyser, savoir en avance exactement ce qu'il veut exprimer dans chaque phrase »⁶⁷ ; c'est le travail au bureau, dont la rigueur chez Mitropoulos lui permet de s'affranchir de la partition pendant les répétitions, forçant l'admiration des musiciens de l'orchestre comme des compositeurs. Armé de son exceptionnelle mémoire photographique, Mitropoulos apprenait par cœur les partitions à diriger dans des temps records et parmi les témoignages attestant de telles prouesses, celui du compositeur américain John Verrall est particulièrement saisissant. Alors à la tête de l'orchestre de Minneapolis, Mitropoulos doit diriger la *Première Symphonie* de Verrall, dont celui-ci lui apporte le manuscrit pendant la pause d'une répétition. D'après le compositeur, il ne fallut guère plus d'une dizaine de minutes pour apprendre les cent huit pages de partition. Là on l'on pourrait imaginer une théâtralisation excentrique de la prétention du chef, Verrall put constater lors de la répétition suivante qu'il n'en était rien : « il connaissait la pièce aussi bien, voire mieux que moi. »⁶⁸

Après avoir travaillé la partition, en avoir appris lui-même toutes les subtilités à restituer lors de l'interprétation, il est temps pour le chef de revêtir le costume de

66 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

67 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

68 Anecdote et citation dans William R. Trotter, *Priest of Music...*, *op. cit.*, p. 111.

professeur et de transmettre ses connaissances nouvelles à l'orchestre. Explicitement et oralement lors des répétitions, puis au seul moyen des gestes lors du concert, usant du talent communicatif inné cité auparavant. La force de l'engagement de Mitropoulos à détailler les obligations du chef d'orchestre contraste nettement avec ce paragraphe concernant les conseils à donner à un futur chef ; cela préfigure des propos tenus dans la dernière partie de son article. Après avoir, point par point, expliqué ce qui, pour lui, fait un bon chef d'orchestre, Mitropoulos prend son lecteur à contre-pied en affirmant ce qui pourrait sembler aller à l'encontre de ses propos : « je ne pourrais envoyer l'aspirant chef d'orchestre dans une école de direction [...], je lui conseillerais d'oublier complètement la direction d'orchestre. »⁶⁹ À première lecture incompréhensible, cette affirmation est une nouvelle itération du thème de la pré-destinée : lors de sa formation, le jeune musicien ne doit pas envisager la carrière de chef d'orchestre, c'est elle-même qui se présentera à lui. La direction n'est pas un objectif en soi, elle est une opportunité que le musicien doit être prêt à saisir lorsqu'elle fait irruption dans son parcours musical professionnel. Mitropoulos ne croit pas à l'entraînement du chef par le travail des gestes et pour lui, le seul moyen de s'exercer au métier est de passer devant l'orchestre. Pour le reste de la formation, elle doit se dérouler sans autre ligne de mire qu'une carrière de soliste. Plus que tout, l'étudiant doit « se concentrer à apprendre tout ce qu'il y a à savoir de la musique »⁷⁰ et sa soif doit rester insatiable. Tout ce développement semble à première vue survenir sans raison dans le discours du chef grec mais ce n'est en réalité qu'une variation sur un des points centraux de sa conception du métier de chef. En effet, s'il faut se garder d'avoir pour projet professionnel la direction d'un orchestre, c'est pour éviter de succomber aux sirènes de « l'envie cachée du pouvoir, qui est dévastatrice. »⁷¹ Si Mitropoulos conclut son article par un rappel de l'importance de conserver des motivations saines, permettant de servir l'art musical avec humilité, cela indique clairement sa volonté de trancher avec les autres grands noms de la direction en Amérique dont le train de vie luxueux n'est plus un secret pour personne depuis les années 1920. Une fois de plus, la simplicité et l'ascétisme du personnage qu'est le chef Mitropoulos évoquent la figure du prêtre – ou celle du moine – et William R. Trotter pousse la comparaison jusqu'à considérer sous cet angle de vue son style vestimentaire et l'ameublement de son appartement, tous deux d'une très grande sobriété⁷².

69 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

70 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

71 Dimitri Mitropoulos, « The Making of a Conductor », *op. cit.*, p. 61.

72 Voir William R. Trotter, *Priest of Music...*, *op. cit.*, p. 111.

Le public des concerts dirigés par Bernstein pendant la seconde moitié du XX^e siècle s'amuserait probablement d'une comparaison entre son style flamboyant au podium et la conception monastique du métier que l'on vient de décrire. En effet, l'extravagance de la chorégraphie du chef américain ne semble pas vraiment entrer en résonance avec les idéaux d'humilité, d'ascétisme et de discrétion que le chef grec énumère dans son article. Visuellement, il est toutefois possible d'imaginer des points de rencontre dans l'expression corporelle : l'un comme l'autre utilisent la totalité du corps pour conduire l'orchestre et tous deux transmettent une grande partie du caractère et des intentions par le regard. Cependant, les points communs des performances de chacun nous importent peu car Bernstein n'a jamais réellement reçu de cours formels de direction de la part de Mitropoulos et l'importance fondamentale de ce dernier dans le parcours du jeune musicien américain touche davantage le rapport à la musique en elle-même que la direction d'orchestre. Que Mitropoulos ait perçu des aptitudes à diriger chez Bernstein semble possible mais, fidèlement à ses principes selon lesquels la direction n'est pas un objectif professionnel mais plutôt la conséquence d'un concours de circonstances, le mentor n'a pas encouragé son disciple dans cette voie. Lors de la réception où les deux hommes se sont rencontrés, puis pendant les longues discussions au cours de la semaine de répétitions au Boston Symphony Orchestra, Mitropoulos, véritable figure surnaturelle aux yeux d'un Bernstein qui, en ce mois de janvier 1937, se persuade que sa carrière voit ses contours se tracer de manière de plus en plus précise, trouve en lui un musicien possédant la culture musicale, le sens de l'esthétique, les talents de pianiste et surtout la capacité de travail nécessaires pour devenir compositeur. Ces mots prennent pour Bernstein une valeur prophétique et, au sortir des concerts du week-end des 22 et 23 janvier, l'étudiant s'investit, porté par un élan nouveau, dans une carrière à laquelle il n'avait pas encore pensé. Ainsi, Mitropoulos lui transmet son sens de la dévotion, qui guide le jeune homme dans son travail à travers l'année suivant leur rencontre, ainsi que l'obligation de création envers son art, dont tout musicien doit chercher constamment à s'acquitter au cours de sa carrière et qui pousse Bernstein à se pencher plus en profondeur vers de nouveaux horizons, à savoir la musique de son temps.

2.4. Un premier emploi musical : l'été 1937 au Camp Onota

L'approche de l'été 1937 est difficile pour l'étudiant de deuxième année à Harvard, qui travaille sans relâche et passe par quelques périodes de démoralisation dont témoignent certaines lettres. En effet, si la rencontre avec Mitropoulos a eu une grande incidence sur le plan émotionnel et s'est révélée fructueuse dans le champ compositionnel – l'année 1937 est généralement considérée comme celle des débuts de Bernstein compositeur⁷³ –, elle n'a jusqu'en février 1938 connu aucune suite : les deux hommes ne se sont ni écrit ni vus. À l'approche du mois de juillet où, d'ordinaire, la famille entière se serait dirigée vers sa maison secondaire à Sharon, Leonard prend une autre direction, ayant décroché son premier emploi : un poste d'animation au Camp Onota, dans la ville de Pittsfield (dans le Berkshire, à 200 kilomètres de Boston). L'intitulé exact du poste varie selon les sources : chez Burton, Bernstein est « conseiller musical »⁷⁴ et chez Bañagale « conseiller à la natation »⁷⁵, mais tous s'accordent pour affirmer qu'il tient un rôle d'animation musicale ayant pour but le divertissement des vacanciers pendant les repas et l'organisation de toutes les activités en lien avec la musique. Le public de ce camp est exclusivement jeune, masculin et de confession juive ; Bernstein se retrouve responsable d'un groupe d'enfants venus de New-York. Ainsi, la situation est légèrement différente de celle des étés à Sharon où il disposait de plus de temps pour le travail personnel : dans une lettre à Mademoiselle Coates envoyée depuis Camp Onota, Bernstein fait à demi-mot l'aveu de son manque d'entraînement pianistique⁷⁶. La vraie raison en est probablement moins son emploi d'animateur que le temps passé avec ses amis, parmi lesquels le nouvellement rencontré Adolph Green qui le présentera quelques années plus tard au monde du spectacle à New-York et lui permettra de faire ses premiers pas dans cette industrie. En tant que responsable de l'animation musicale, Bernstein organise, suite logique des étés à Sharon, la production d'une opérette de Gilbert et Sullivan : *The Pirates of Penzance* est l'œuvre choisie et Green y tient un des rôles-titres. Malheureusement, la plupart des informations que l'on

73 Les deux premières œuvres généralement citées dans les listes d'œuvres de Bernstein sont le *Piano Trio* (que le manuscrit précise être son opus 2) et *Music for Two Pianos*, toutes deux composées pendant l'année 1937.

74 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 38.

75 Ryan Bañagale, « "Each Man Kills the Thing He Loves" : Bernstein's Formative Relationship with *Rhapsody in Blue* », in *Journal of the Society for American Music*, Vol. 3, Cambridge, Février 2009, p. 54.

76 « J'essaie de réarranger mon emploi du temps pour me permettre de m'entraîner. », lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 4 août 1937 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 15.

trouve à propos de cet été au Camp Onota concernent la rencontre avec Adolph Green, certes très importante mais qui éclipse totalement la mise en place et la production de l'opérette. Ainsi, on ne sait ni si Bernstein jouait la partie de piano ou s'il avait à disposition quelques musiciens, ni s'il incarnait un des personnages, ni quel public a pu y assister⁷⁷. En plus de cette opérette, Burton signale que la comédie musicale de Gershwin *Of Thee I Sing* est également montée au Camp en 1937 ; si l'on ne trouve aucune mention de l'investissement de Bernstein dans cette production, il reste tout de même hautement probable qu'il y ait tenu le même rôle de coordination et de direction musicale que pour la pièce de Gilbert et Sullivan.

C'est un autre événement majeur survenu au cours de ces quelques semaines au Camp Onota qui retient particulièrement notre attention. En effet, le dimanche 11 juillet 1937, on annonce à la radio le décès du compositeur alors probablement le plus important pour un Bernstein qui n'a que dix-huit ans : George Gershwin s'est éteint le matin même à trente-huit ans. En réaction immédiate à ce bouleversement émotionnel, le jeune pianiste requiert le silence pendant le déjeuner au camp et interprète le deuxième des *Trois Préludes*, un blues lent aux échos mélodiques mélancoliques typiques du style Gershwin. À la fin de la pièce, Bernstein demande à ce qu'il n'y ait aucun applaudissement, afin d'accentuer la théâtralisation de sa sortie de scène silencieuse, illustrant la profonde et dramatique solitude dans laquelle cette annonce le plonge. Passé ce récital impromptu, Bernstein poursuit son hommage en se lançant dans la réalisation d'un arrangement de la *Rhapsody in Blue*, probablement destiné au petit groupe de musiciens mis en place au Camp Onota. Le manuscrit de l'arrangement a été découvert dans les papiers de la Leonard Bernstein Collection (Bibliothèque du Congrès, Washington D.C.) et son analyse, menée par l'universitaire harvardien Ryan Bañagale, a permis d'en rééditer une version dont la musique fut ressuscitée à Cambridge pendant les trois jours de concerts « Bernstein : Boston to Broadway », conclusion du séminaire de recherche cité maintes fois plus haut⁷⁸. Cette étude a également fait l'objet trois ans plus tard d'un très bon article dans le *Journal of the Society for American Music*⁷⁹, dans lequel Bañagale croise cet arrangement avec les versions de la *Rhapsody* issues de la discothèque du jeune Bernstein, les annotations trouvées sur la partition achetée autour de ses quinze ans, les diverses anecdotes au sujet

77 Notons tout de même, bien qu'aucun rapport n'ait pu être établi, que le Glee Club 1938 de Boston Latin a également monté *The Pirates of Penzance* quelques huit mois après.

78 L'arrangement de la *Rhapsody in Blue* a été interprété le 12 octobre 2006 à Harvard.

79 Ryan Bañagale, « "Each Man Kills the Thing He Loves"... », *op. cit.*, p. 47-66.

de la découverte par Bernstein de cette pièce, et aboutit ainsi à une histoire de son interprétation de l'œuvre, dont les grandes lignes auraient été définies très tôt. On apprend dans cet article que l'arrangement réalisé au Camp Onota est achevé presque un mois jour pour jour après le décès de Gershwin (la dernière page du manuscrit est datée de la main de Bernstein du 10 août 1937)⁸⁰ et qu'il fait appel à une nomenclature peu habituelle : « au-delà des traditionnels piano et clarinette, cette partition requiert une flûte à bec, un accordéon, trois voix d'hommes (qui doivent aussi siffler [et parfois chanter depuis les coulisses]), deux ukulélés, et un ensemble de percussions nommé "Rythm Band." »⁸¹ Cette instrumentation pittoresque suggère que l'arrangement était fait sur mesure, dépendant des instrumentistes présents et disponibles. Nous ne savons pas si cette version de la *Rhapsody* a pu bénéficier d'une interprétation pendant l'été 1937 – aucun document ne l'évoque –, mais quelques éléments nous poussent à penser qu'un tel événement a peut-être eu lieu. D'abord, certaines informations nous venant du manuscrit qui, tenant davantage « d'un brouillon pour une performance que d'une partition terminée »⁸², comporte des lettres de répétition et ne restitue pas la partition de piano solo intégralement : certains passages sont seulement marqués « Piano Cadenza » ou « Piano Solo », ce qui suggère que l'arrangement était destiné à quelqu'un qui n'avait pas besoin des notes, qui connaissait déjà la pièce par cœur. Si Bernstein avait voulu produire un vrai arrangement de la *Rhapsody*, destiné à l'édition, le manuscrit n'aurait pas été laissé dans cet état de non-achèvement : il s'agit davantage d'une feuille de route, un document d'appoint pour le pianiste soliste ou le chef (voire les deux s'il s'agit de la même personne comme dans le cas de Bernstein quelques années plus tard). Notons également que certains passages de la partition originale sont transposés ; Bañagale évoque tantôt des raisons d'orchestration (chromatismes difficiles pour les ukulélés), tantôt le simple goût personnel de Bernstein.

Gershwin ne tient pas seulement pour le jeune Bernstein la place d'un compositeur particulièrement apprécié, mais aussi celle d'un modèle de carrière musicale américaine à l'heure où un grand chef d'orchestre vient de lui promettre un succès dans ce même milieu. Il est nécessaire de rappeler que la *Rhapsody in Blue* constitue sa première approche de la musique américaine dans un premier temps, mais aussi de la composition musicale, dans le sens où son analyse et sa déconstruction de la

80 Certains extraits du manuscrit, dont la dernière page, sont reproduits dans l'article.

81 Ryan Bañagale, « "Each Man Kills the Thing He Loves"... », *op. cit.*, p. 55.

82 Ryan Bañagale, « "Each Man Kills the Thing He Loves"... », *op. cit.*, p. 55.

pièce lors des séances de piano avec Sid Ramin, ont contribué à sa compréhension autodidacte des enjeux et des règles d'un langage musical qu'il s'empresse d'imiter pour ses paraphrases de thèmes traditionnels. Les conséquences du décès de Gershwin sont extrêmement importantes sur le plan symbolique : c'est une conception esthétique de la musique américaine qui disparaît et la totalité – aux quasi-seules exceptions de la *Rhapsody in Blue* et du *Concerto en fa* – de l'œuvre du compositeur subit presque dans le même temps une dépréciation de sa qualité de musique sérieuse vers celle de simple musique récréative, de divertissement. Bernstein, dont la quête de l'esthétique qui sera la sienne en tant que compositeur bat son plein, accueille cette nouvelle presque prophétiquement et enclenche le détachement progressif du lien qui l'unit à Gershwin depuis le premier choc de la découverte de la *Rhapsody in Blue*. Cette démarche de différenciation, en parallèle des conseils et promesses de Mitropoulos, poussent le jeune homme à explorer de nouveaux horizons, à se pencher vers de nouvelles musiques et à chercher une nouvelle figure de tutelle dans le milieu de la composition. Ainsi, le décès de Gerhswin intervient dans une période de transition stylistique chez Bernstein et accélère ce mouvement : le 11 juillet 1937, l'étudiant a selon toute vraisemblance déjà découvert l'œuvre qui lui servira de faire-valoir pour intégrer un nouveau milieu mais l'événement de la disparition de son principal repère musical lui permet de larguer les dernières amarres le retenant attaché à ce qui demeurera désormais pour lui une expérimentation d'hybridation des styles ayant atteint ses limites et constituant une étape, certes indispensable, mais dépassée dans la recherche de l'expression de la voix musicale sérieuse américaine.

Partie II :

Trouver sa place dans le paysage musical américain

Chapitre 3 : Quête et appropriation d'une esthétique américaine

3.1. Variations sur une épiphanie artistique

Depuis le club de musique accueilli par M. Ballantine en première année, Bernstein n'a cessé de s'ouvrir à de nouvelles musiques, allant écouter les programmes de Koussevitzky et maintenant dans son entourage certaines personnes aptes à proposer à ses oreilles des choses nouvelles. La rencontre avec Mitropoulos et le contact avec la conception de ce dernier du rôle d'un interprète ébranlent profondément la personnalité du jeune Bernstein et celui-ci, prenant très au sérieux les conseils de son mentor, cherche à enrichir ses connaissances en musique moderne par tous les moyens. C'est sans surprise que, au cours de cette période, advient une des rencontres esthétiques les plus importantes de sa formation et à plus grande échelle de sa carrière. Dans le tapuscrit de l'entretien mené par Vivian Perlis avec Leonard Bernstein datant du 22 septembre 1983¹, Bernstein évoque cette fin d'année de *sophomore* (deuxième année, 1936-1937) à Harvard et parle des personnes qui, parmi son entourage, lui ont permis de s'ouvrir à la musique contemporaine. La première d'entre elles a déjà été évoquée : le professeur d'esthétique David W. Prall, un des professeurs préférés de Bernstein, avec qui il entretient une relation amicale, Prall occupant parfois la place d'un parrain pour le jeune étudiant aux moyens financiers réduits. En 1937 par exemple, Prall achète un piano droit et le dispose dans ses appartements afin que, lorsque Bernstein s'y rend, ce dernier puisse lui faire entendre ses dernières pièces apprises ; ce salon improvisé voit se réunir des étudiants de tous les âges et de toutes les disciplines, se lançant dans de longues discussions, débats et réflexions, offrant un prolongement aux cours de philosophie dont bénéficie Bernstein pendant la semaine. Tous les amis de Bernstein semblent à cette époque plus âgés que lui : nombre sont d'anciens diplômés de Harvard, à l'image du compositeur Arthur Berger, grand spécialiste de Stravinsky et des compositeurs américains de son temps, qui étudie alors avec David Prall, Hugo Leichtentritt et Walter Piston dans un cursus d'après diplôme. L'année suivante, Berger suit le parcours-type du futur compositeur américain et voyage vers Fontainebleau où la grande dame de la musique américaine, Nadia Boulanger, l'attend comme élève.

¹ Entretien réalisé en préparation de son ouvrage biographique sur et avec Copland (voir note 3). Leonard Bernstein, « An Interview with Vivian Perlis », in Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 18-23.

Pendant leurs années d'amitié, Berger plonge Bernstein dans le bain de la musique américaine avec une œuvre extrêmement importante dans la construction du jeune musicien : il s'agit des *Variations pour piano* d'un des compositeurs préférés de Berger, Aaron Copland (1900-1990). Cette œuvre, composée entre le mois de janvier et l'automne 1930, est alors la pièce pour piano seul la plus connue du répertoire de Copland et d'une importance capitale dans l'affirmation du style du compositeur à cette époque. Relativement mal aimée du public à sa création et donc peu programmée dans les années suivantes en dehors des quelques concerts de musique avant-gardiste new-yorkais, ses sonorités souvent âpres et rugueuses causèrent à leur auteur certaines difficultés lorsqu'il fut question de leur trouver un interprète et une occasion de création. En effet, lorsque, une fois la partition achevée, Copland contacte le pianiste créateur de *Vitebsk* quelques années plus tôt², Walter Giesecking, celui-ci décline l'opportunité pour des raisons qui nous permettent de nous figurer le public de l'époque qui, même dans une ville aussi tournée favorablement vers la création et la nouveauté que New-York, est terrorisé par l'expression « musique moderne » :

« Cette composition est très intéressante et des plus originales, mais je ne connais aucun public qui accepterait des dissonances aussi brutes sans protester, à l'exception peut-être les gens de la League of Composers à N.-Y. et quelques-uns du groupe de l'I[nternational] S[ociety for] C[ontemporary] M[usic]. Je suis désolé de devoir dire que je ne vois aucune possibilité de jouer tes Variations... Je suis sûr que tu comprendras qu'une œuvre d'une telle sévérité de style n'est pas possible pour le commun des amateurs de concerts. »³

Aaron Copland est donc contraint de présenter la première de ses *Variations* lui-même et, suivant d'une certaine manière les conseils de Giesecking, les introduit au cours d'un concert de la *League of Composers* à l'Art Center de New-York le 4 janvier 1931. Au sein de ce milieu, la pièce jouit d'un succès énorme mais les critiques des grands journaux se montrent beaucoup moins enthousiastes, confirmant l'intuition de Giesecking. Les œuvres controversées sont toujours l'occasion de bons mots pour les critiques et l'article de Jerome D. Bohm concernant la création ne dénote pas sur ce tableau : Copland, un « compositeur de tendances radicales, a sardoniquement fait dans ces variations un pied de nez à tous ces attributs esthétiques qui avaient jusqu'ici été considérés comme essentiels à la création de musique. »⁴ Avec le bénéfice du temps,

2 *Vitebsk*, pour violon, violoncelle et piano, est une œuvre composée en 1928 et faisant intervenir l'usage de quarts de ton.

3 Lettre de Walter Giesecking à Aaron Copland, datée du 22 juin 1931 et citée dans Aaron Copland, Vivian Perlis, *Copland : 1900 through 1942*, New-York : St. Martin's/Marek, 1984, p. 179.

4 Jerome D. Bohm pour le *Herald Tribune*, cité dans Aaron Copland, Vivian Perlis, *Copland...*, op. cit., p. 179.

cette agressivité s'évanouit et les *Variations* finissent par interroger davantage qu'elles irritent, phénomène menant progressivement à leur acceptation et à la gravure d'une interprétation du compositeur sur un 78 tours par Columbia Records en 1935. C'est par ce biais que Arthur Berger initie Bernstein à la musique américaine contemporaine d'Aaron Copland.

En 1937, Aaron Copland est un compositeur âgé de trente-sept ans dont la quête d'un langage qui permettrait à la musique de son temps et de son pays de trouver sa voix est connue de Koussevitzky comme des cercles musicaux américains depuis une quinzaine d'années. Le public du Boston Symphonic Orchestra, très réticent dans les années 1920 au changement et à la musique contemporaine, a par exemple pu entendre, entre 1925 et 1932, cinq de ses œuvres, dont quatre créations⁵. Cependant, Bernstein ne se rendant aux concerts de la saison que depuis septembre 1933, on peut supposer que le nom de Copland lui soit pratiquement inconnu avant la découverte des *Variations*⁶. Il est intéressant de constater que Bernstein est, au cours de sa scolarité à Harvard, indirectement mais constamment mis en relation avec la scène musicale contemporaine américaine : sa fréquentation des saisons de Koussevitzky au Boston Symphony Orchestra, pour qui cette musique devait être la priorité de tout orchestre américain, son inscription aux cours de professeurs étant eux-mêmes des compositeurs majeurs de la génération précédente⁷ font qu'il se retrouve presque malgré lui au sein d'un milieu musical en pleine ébullition dans sa recherche de direction esthétique. Malgré ce fait, sa connaissance des œuvres de ce répertoire est encore très restreinte avant cette fin de deuxième année. Lorsque Bernstein parle de la découverte des *Variations* à David Prall, celui-ci, confirmant son rôle presque proche de celui d'un mécène, lui fournit la partition et le somme de l'apprendre pour lui faire entendre et tenter de comprendre ce qui a tant interpellé son élève. Le matériel en mains, il s'empresse de la travailler et l'apporte à son professeur de piano, Heinrich Gebhard, qui, partageant son enthousiasme à son tour, se fend d'une formule efficace : « "Apprends la moi," dit-il, "et ensuite, par Jupiter, je te l'apprendrai à mon tour." »⁸ Non content de parvenir à les

5 *Symphony for Organ and Orchestra* (20 février 1925) et quatre créations : *Music for the Theater* (20 novembre 1925), *Concerto for Piano and Orchestra* (28 janvier 1927), *Two pieces for String Orchestra* (14 décembre 1928) et *Symphonic Ode* (19 février 1932).

6 Seule la *Première Symphonie* (une réorchestration sans orgue de la *Symphony for Organ and Orchestra*) a été jouée entre 1933 et 1937 par le BSO (concerts des 15 et 16 février 1935).

7 Edward B. Hill et Walter Piston font d'ailleurs tous deux créer une symphonie sous Koussevitzky lors de la saison 1937-1938 (la *Première* pour Piston et la *Troisième* pour Hill).

8 Leonard Bernstein, introduction de l'ouvrage de Heinrich Gebhard, *The Art of Pedaling...*, op. cit., p. vii.

interpréter, Bernstein se met ensuite en tête de comprendre comment elles fonctionnent et cette recherche fait l'objet, presque comme un retour sur investissement, d'un travail pour le cours d'esthétique de David Prall. Il serait fascinant de retrouver cet écrit, lequel dort peut-être dans les cartons alloués aux années Harvard au sein de la Leonard Bernstein Collection. Le lexique que Bernstein utilise pour parler de cette découverte est intéressant par son originalité et son apparente non-adaptation à un discours sur la musique : ce « nouveau monde de musique » possède des caractéristiques décrites en des termes – « extrême, prophétique, fracassant, farouchement dissonant, intoxicant »⁹ – qui frappent par leur violence, témoignant du profond choc que l'œuvre produisit chez lui. Une fois les *Variations* découvertes, celles-ci deviennent une des pièces phares du répertoire de Bernstein au piano qui, tentant de les faire entendre dans les différentes soirées où il se rend, a tôt fait de vider la pièce où le récital impromptu prend place. L'enthousiasme de Bernstein pour cette œuvre dissonante, aux sonorités tantôt crues et métalliques, tantôt fantomatiques grâce à l'usage des harmoniques, est loin d'être partagé par le jeune public bostonien qu'il fréquente lors des soirées harvardiennes. Si Copland gagne progressivement, au début des années 1930, sa place parmi les compositeurs régulièrement joués et créés par le Boston Symphony Orchestra, c'est surtout grâce au travail de Koussevitzky, qui œuvre pour la diffusion de ce répertoire méconnu et mal-aimé de la critique (voir Chapitre 5.3.). Cette musique est principalement celle de la *League of composers*, groupement de compositeurs de la génération précédente basé à New-York, et plus généralement celle des salons d'intellectuels américains (écrivains, cinéastes, photographes...) à la formation artistique souvent européenne se penchant sur la question de la possible autonomisation de leur pays dans les différents champs artistiques. Pour Bernstein, cette effervescence culturelle et intellectuelle new-yorkaise est encore inconnue et il découvre à peine, par les soins d'une troisième personne à l'influence culturelle primordiale, le monde artistique cosmopolite habitant le Paris des années 1920¹⁰.

L'importance d'I. Bernard Cohen, bibliothécaire de l'Eliot House, dans les années Harvard est malheureusement très peu documentée et mal connue ; Bernstein ne

9 Leonard Bernstein, introduction de l'ouvrage de Heinrich Gebhard, *The Art of Pedaling...*, op. cit., p. vii.

10 Chroniqué entre autres dans le carnet de bord des années parisiennes d'Ernest Hemmingway. Voir Ernest Hemmingway, *A Moveable Feast*, New-York : Scribner's, 1964. Il serait intéressant de se pencher sur la question de ponts possibles entre ces deux groupes : les écrivains américains à Paris et les compositeurs du Conservatoire de Fontainebleau, tous deux dans les années 1920.

manque cependant pas de reconnaître, à plusieurs reprises, « les suggestions stylistiques »¹¹ que celui-ci lui a apportées. Dans l'entretien avec Vivian Perlis cité plus haut, il lui attribue des connaissances remarquables dans tous les domaines : I. B. Cohen, véritable homme d'une Renaissance moderne diplômé en sciences physiques, est celui qui le familiarise avec l'œuvre de Picasso, duquel il imite le style, lui apprend l'importance fondamentale et catalytique de Gertrude Stein et lui fait parvenir une édition de *Ulysses* de James Joyce. Mais au-delà d'avoir permis nombre de découvertes qui ont participé à faire de Bernstein l'homme de lettres qu'il était, la plus grande réalisation d'I. B. Cohen dans la vie de Bernstein résulte d'une coïncidence. En effet¹², après s'être tous deux rendus à un spectacle de danse de l'américaine Anna Sokolow donné à Boston en préparation de sa grande première à New-York quelques semaines plus tard et avoir été extrêmement enthousiasmés par la performance, les deux hommes se ruent dans les loges pour féliciter la danseuse et son mari, le compositeur Alex North. Sokolow, très touchée par leurs abondants compliments, les invite tous deux à se rendre au spectacle de New-York. Pour ce faire, Cohen fait appel à une de ses amies qui y habite, la poète Muriel Rukeyser, afin d'obtenir deux places au Guild Theatre. Une fois le spectacle terminé, auquel ils ont assisté depuis une place de choix, l'homme assis à côté de Bernstein annonce qu'il s'agit de son anniversaire et qu'il invite toute la rangée à se rendre à son appartement pour fêter l'occasion. Le hasard ayant fait que les tickets fournis par Muriel Rukeyser avaient placé Cohen et Bernstein au premier rang, ceux-ci se retrouvent conviés à la fête d'anniversaire d'Aaron Copland lui-même. Quand ce dernier lui est présenté, Bernstein tombe des nues : loin de se figurer « ce type à l'air très jeune, souriant, riant », il imaginait davantage le compositeur d'une œuvre aussi rude et sévère que les *Variations pour piano* comme un « patriarche, une figure à la Moïse ou Walt Whitman, avec une barbe, car c'est ce que la musique dit. »¹³ Si Bernstein se figurait une sorte de prophète juif caricatural, c'est parce qu'il avait pressenti dans la nouveauté et la fraîcheur de la musique des *Variations*, une vitalité et un message suggérant qu'elle n'était que la clef d'une porte désormais ouverte sur un monde nouveau à explorer. À la réception, où se rendent également quelques

11 Ici dans l'avant-propos de sa thèse de *senior year*: Leonard Bernstein, « The Absorption of Race Elements Into American Music », in Leonard Bernstein, *Findings*, *op. cit.*, p. 37.

12 Le récit de cette anecdote bien connue est ici restitué dans un mélange des sources, mais une des versions les plus complètes et les plus vivantes se trouve également dans l'entretien avec Perlis. Leonard Bernstein, « An Interview with Vivian Perlis », *op. cit.*, p. 20-23.

13 Leonard Bernstein, « An Interview with Vivian Perlis », *op. cit.*, p. 22.

personnalités artistiques américaines de premier plan¹⁴, l'inévitable et fatidique moment où Bernstein est invité à divertir son auditoire par un morceau de musique arrive lorsque Copland apprend que le jeune étudiant à Harvard connaît ses *Variations*. Surpris par la suggestion, étant habitué à ce que les quatre seules premières notes suffisent à vider la pièce, Bernstein accepte tout de même et se retrouve, au bout des dix minutes que demande l'exécution, acclamé de part et d'autres, en dehors de toute proportion raisonnable, par cette « sorte d'élite de la communauté artistique. »¹⁵ Encouragé, le pianiste se lance alors dans son récital habituel, dans lequel le *Concerto en sol* de Ravel côtoie des *Nocturnes* de Chopin, toujours avec le même succès. De cette rencontre le 14 novembre 1937 avec un des chefs de file de la composition contemporaine américaine naîtront quantité de conséquences, souvent bénéfiques et toujours déterminantes pour la direction qu'emprunte inconsciemment le jeune Bernstein à cet instant charnière de sa formation.

3.2. Aaron Copland : une vision de la modernité américaine

Dans le sillage d'une des obligations du chef d'orchestre décrites par Dimitri Mitropoulos et évoquées plus haut, le compositeur Aaron Copland s'est toujours investi d'un devoir envers la musique de son temps. Natif de New-York et formé au Conservatoire Américain de Fontainebleau avec Nadia Boulanger entre 1920 et 1924, Copland noue des liens très puissants – à l'image de beaucoup de compositeurs et interprètes américains – avec la musique française et plus principalement celle de Gabriel Fauré qu'il surnomme « le Brahms français. »¹⁶ Parmi ses nombreuses rencontres parisiennes prestigieuses (Georges Auric, Albert Roussel, Darius Milhaud, Sergeï Prokofiev entre autres) c'est surtout celle du chef d'orchestre russe Sergeï Koussevitzky qui joue un rôle déterminant dans la suite de sa carrière. En effet, lors de leur rencontre dans les salons de Mademoiselle Boulanger au printemps 1923, Koussevitzky s'apprête à prendre la direction du Boston Symphony Orchestra quelques mois plus tard et a déjà pour objectif certain le développement de la création musicale locale. Ce leitmotiv de la carrière du chef-mécène russe (voir Chapitre 5.3.) requiert la

14 La poète Muriel Rukeyser, les compositeurs Virgil Thomson et Paul Bowles, l'homme politique Edwin Denby et le photographe Rudy Burckhardt sont cités dans l'entretien.

15 Leonard Bernstein, « An Interview with Vivian Perlis », *op. cit.*, p. 23.

16 William W. Austin, « Aaron Copland », in Stanley Sadie éd., *The New Grove : Twentieth-Century American Masters*, Londres : Macmillan, 1987, p. 184.

présence dans son carnet d'adresses de compositeurs actifs, engagés en faveur de la modernité et dont le souci d'apporter sa pierre à l'édifice de la création d'un style national a fait ses preuves. Lorsque Aaron Copland lui fait entendre au piano de Mademoiselle Boulanger son *Cortège Macabre* (fraîchement composé à l'hiver 1922-1923 comme partie du ballet *Grohg*), il vient combler ce manque chez Koussevitzky et celui-ci l'invite dès la fin de cette entrevue à faire créer une œuvre plus importante par le Boston Symphony Orchestra. L'engagement est tenu et la promesse concrétisée deux ans plus tard à un détail près : lorsque Copland prend place devant son piano aux côtés de Boulanger à l'orgue et Koussevitzky à la baguette pour présenter sa *Symphony for Organ and Orchestra* au public bostonien le 20 février 1925, l'œuvre a déjà été créée un mois plus tôt par le New-York Symphony sous la direction de Walter Damrosch¹⁷. Cette soirée scelle tout de même un partenariat prolifique de première importance dans le développement de la musique américaine et surtout dans le changement des habitudes d'écoute d'un des publics les plus solidement attachés à la tradition parmi les États-Unis. Le concert de février 1925 reste tout de même très important pour Copland qui, ayant fait jouer une de ses œuvres par un des plus grands orchestres américains, s'investit d'un nouveau rôle-double, suggéré par la proposition de Koussevitzky en 1923 : celui de compositeur national et chroniqueur de la création musicale contemporaine américaine. Ainsi, ce dernier champ d'activité devient une priorité et, notamment en tant que critique pour la revue *Modern Music* (publiée par la *League of composers* à New-York entre 1924 et 1946), il se fait porte-parole et parrain des « Jeunes hommes prometteurs de l'Amérique. »¹⁸

Il est fascinant de constater la posture arborée par Copland lorsqu'il prête sa plume à son activité de critique musical. En effet, dans un article paru dans le *Modern Music* de mars-avril 1926, il se fait observateur et juge des compositeurs de sa propre génération. Lui-même âgé seulement de vingt-six ans lors de la rédaction, il se détache pourtant de tout un groupe de compositeurs nés au début du XX^e siècle et auxquels il prête des caractéristiques communes qui pourraient tout à fait correspondre à son profil. Dès les premières lignes, à l'aide d'évocations de compositeurs plus anciens (Liszt, Satie, Schönberg, Busoni et Casella), Copland s'inscrit dans une tradition assez récente de compositeurs qui doivent préparer et encourager les jeunes générations afin

17 Le concert a eu lieu le 11 janvier 1925 à l'Aeolian Hall de New-York avec les deux mêmes solistes qu'à Boston.

18 D'après le titre d'un article. Aaron Copland, « America's Young Men of Promise », *Modern Music*, Volume 3, Numéro 3, New-York, mars-avril 1926, p. 13-20.

d'empêcher la source du renouvellement de leur art de se tarir à la manière de ce qui se passe alors dans les pays européens nordiques. À partir de la même idée, il rappelle dans le journal de bord de ses années parisiennes que depuis la mort de leurs héros respectifs (Sibelius, Grieg et Nielsen), la Finlande, la Norvège et le Danemark ne sont pas même parvenus à écrire les premières lignes d'un nouveau chapitre de l'histoire musicale de leur nation. Véritable cauchemar de tout compositeur selon l'américain, qui serait horrifié que « [s]on propre travail engendr[e] de la stérilité chez [s]a progéniture. »¹⁹ Le problème est qu'en Amérique, personne ne prend en charge la nouvelle génération et la plupart des jeunes compositeurs américains doivent persister, continuer de travailler et d'écrire sans pour autant avoir de certitude d'entendre un jour leurs œuvres jouées devant un public. En remplissant ce vide, Copland est contraint de s'extraire du groupe qu'il décrit et, fort de ses quelques succès en Europe et plus récemment dans son pays natal, il s'investit lui-même d'une sorte d'autorité lui permettant de sélectionner les compositeurs dont la *League of Composers* et les lecteurs ont besoin d'entendre parler. Là où toute personne mal-intentionnée pourrait en profiter pour faire sa propre promotion ou du moins uniquement celle de ses pairs stylistiques, Copland conçoit une liste de dix-sept noms aux esthétiques très variées. Cette grande diversité des genres, toutefois tous orientés du côté de la musique sérieuse, est du point de vue de Copland essentielle dans un pays en quête de sa voix : « c'est un signe de bonne santé qu'en Amérique, nous ayons aussi nos radicaux en les personnes de George Antheil, Roger Sessions et Henry Cowell. »²⁰ Aussi, s'il pose un regard plutôt sceptique sur les possibilités offertes par la musique de Henry Cowell – il va jusqu'à refuser la qualification de compositeur à ce dernier –, il juge certaines de ses inventions et innovations (comme les *clusters* ou la manipulation directe des cordes du piano au cours de ses récitals dans les années 1920) intéressantes et utiles par leur qualité d'exploration esthétique. À travers les portraits des différents compositeurs passant le test de l'oreille de Copland, on entrevoit s'esquisser la silhouette du compositeur américain, chez qui « quelque chose de la variété de la vie américaine et son effet sur les musiciens » lui permet d'éviter de devenir « l'habituel produit de conservatoire européen »²¹ qui ne saurait être capable d'exprimer sa propre voix sans paraphraser ses propres goûts musicaux. Copland repère cette vitalité inhérente à la nécessité intérieure de créer chez trois compositeurs alors pourtant auteurs de très peu de musique : Avery Caflin, Roy

19 Extrait reproduit dans Aaron Copland, *Copland on music*, Londres : André Deutsch, 1961, p. 138.

20 L'article est reproduit dans Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 145.

21 Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 147.

Harris et Edmund Pendleton. Le peu d'exemples dont dispose Copland pour étayer son propos suggère que ces trois noms sont surtout cités pour mettre en exergue une caractéristique essentielle de la composition américaine : toute œuvre doit être le produit d'une puissante intériorité, le fruit de l'expérience du musicien autant que de l'être humain qui cherche à la composer. Cette force créatrice doit guider l'auteur et lui permettre de s'absoudre des influences qui lui ont permis de construire sa personnalité musicale. Il n'y a là, à première vue, pas grand-chose de spécifiquement américain : c'est là qu'interviennent la variété des genres et l'ouverture d'esprit à toutes les esthétiques que recommandent Copland. Ainsi, la somme de la grande diversité des expériences du jeune compositeur en quête d'identité musicale lui permettra d'exprimer, s'il s'arme des bagages théorique, formel et compositionnel adéquats, sa propre voix. Copland conclut son article sur une note optimiste, assumant et assurant son rôle de porte-parole de tous ces compositeurs durant la décennie à venir et annonce, de la même voix prophétique que Bernstein perçoit quelques années plus tard dans les *Variations pour piano*, que « le temps du compositeur américain négligé est terminé. »²²

Le but de Copland dans son article de 1926 – le premier d'une série de quatre – pour *Modern Music* est autant de signer l'acte de naissance d'une nouvelle génération de compositeurs que de passer le message aux chefs d'orchestres, interprètes et autres programmeurs que l'heure est venue de propager cette nouvelle parole car désormais, le compositeur américain « est négligé seulement s'il demeure inconnu. »²³ Il s'agit de permettre au public d'habituer son oreille à entendre de nouvelles choses, afin que toute l'animosité envers la musique moderne s'estompe ; Copland affirme que la seule raison pour laquelle les créations contemporaines reçoivent aux États-Unis un accueil souvent peu chaleureux est un manque d'éducation à l'écoute musicale. Aussi propose-t-il dans un ouvrage tiré d'une série de conférences *What to listen for in Music*²⁴ un guide d'écoute destiné à familiariser le profane aux enjeux de l'écriture musicale grâce à un survol des notions de forme, mélodie, rythme, harmonie, timbre, ainsi que des réflexions sur « les fondamentaux de l'écoute musicale intelligente. »²⁵ Copland défend dans la préface l'idée que dans un monde idéal, chacun pourrait écouter la musique avec une oreille de compositeur et qu'il est du devoir de ce dernier d'éduquer l'oreille novice, afin de servir la musique de son temps – et donc ses propres intérêts. Ainsi, une

22 Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 151.

23 Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 151.

24 Aaron Copland, *What to listen for in Music*, New-York : McGray Hill, 1939.

25 Préface de l'édition de 1939, reproduit dans Aaron Copland, *What to listen for in Music*, Londres : Penguin Books, 1999, p. xxix.

fois ce travail effectué, l'auditeur ne doit plus simplement savoir différencier une musique d'une autre par son époque de composition, mais il doit aussi être capable de percevoir les points de rencontres entre les différents genres : entre une œuvre ancienne et une œuvre récente, il s'agit de trouver la « similarité de procédure claire qu'il serait incongru d'ignorer »²⁶ et de craindre. En 1939, lorsque Copland écrit ces lignes, certains compositeurs ont déjà progressivement gagné du terrain et il attribue cette avancée à « la plus importante génération de compositeurs que l'Amérique ait jamais produit »²⁷, celle des jeunes hommes prometteurs de 1926 et par conséquent la sienne. La véritable nouveauté est que désormais, certains noms sont volontiers associés à la notion de musique américaine. En effet, celui de Roy Harris « est déjà presque analogue avec "l'américanisme" en musique » ; sa musique est puissamment emprunte de sa forte personnalité et sa réussite réside en cela qu'elle est en capacité d'atteindre « une très large audience, probablement plus large que celle de n'importe quel autre américain. »²⁸ Copland ne cache pas son approbation de la musique de Harris, au détriment de celle de compositeurs comme Howard Hanson ou Leo Sowerby qu'il apparente stylistiquement à la génération précédente et à des compositeurs comme Henry Hadley ou Arthur Shepherd. Ce qui est reproché à Hanson et Sowerby, c'est de reconduire une esthétique construite sur les clichés de la musique américaine : celle-ci doit choisir son héritage traditionnel et s'en inspirer au moyen de la réutilisation de thèmes populaires. Cela constitue pour Copland un retour en arrière qui, s'il satisfait un large public, freine l'évolution de son attitude d'écoute, le confortant dans une musique qu'il connaît, qui correspond à ses attentes et ne lui présentant aucune nouveauté. C'est une des raisons qui pousse l'auteur à décrire le public de la fin des années 1930 comme « apathique à la musique nouvelle comme un tout, montrant un manque d'intérêt envers les nouveaux hommes. »²⁹ Ne pouvant s'arrêter sur cette conclusion défaitiste, Copland dresse ensuite le portrait de dix-sept nouveaux compositeurs, parmi lesquels David Diamond ou Marc Blitzstein, chez qui il perçoit des dispositions pouvant les mener à enrichir le répertoire américain moderne.

26 Préface de l'édition de 1939, reproduit dans Aaron Copland, *What to listen for in Music*, Londres : Penguin Books, 1999, p. xxxi.

27 Aaron Copland, « America's Young Men : Ten Years Later », *Modern Music*, Volume 13, Numéro 4, New-York, mai 1936, p. 3-11, reproduit dans Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 153.

28 Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 154.

29 Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 159.

3.3. Effets secondaires d'un parrainage prestigieux : légitimation d'un critique autodidacte

Quelques semaines avant sa rencontre avec Copland, Bernstein fait déjà, lors de sa grande première en tant que soliste, un pas vers son inscription parmi les interprètes du répertoire moderne. En effet, le dimanche 31 octobre 1937 au Sanders Theatre de Cambridge (là où ont lieu les concerts harvardiens du Boston Symphony Orchestra), l'étudiant est applaudi aux côtés du State Symphony Orchestra et de son chef d'orchestre Alexander Thiede. La pièce maîtresse du programme était le *Concerto pour piano* de Maurice Ravel, dont la commande avait été passée par Koussevitzky à l'occasion du cinquantenaire du Boston Symphony Orchestra et selon le billet d'annonce du concert, il s'agit seulement de la seconde exécution de l'œuvre à Boston. Bernstein, présenté comme « élève-artiste »³⁰ de Heinrich Gebhard, annote la copie de ce billet, rendue presque illisible, qu'il envoie à son amie pianiste Mildred Spiegel, actualisant certaines informations et l'informant ainsi de ses ambitions : dans la version fantaisiste revue et corrigée de l'annonce, c'est accompagné par le Boston Symphony Orchestra dirigé par Koussevitzky lui-même, que Bernstein redonne l'œuvre de Ravel, cette fois-ci en l'enceinte de la plus grande salle de Boston, le Symphony Hall. Un tel concert n'a pas eu lieu, mais ces amendements au document original nous permettent d'accéder aux rêves de Bernstein, alimentés par la réception très favorable de sa performance. On retrouve un écho de cette auto-satisfaction dans la description de son alias Carl Février dans *The Occult* (rédigé au début de l'année 1938) : un an après les événements relatés dans la nouvelle, celui-ci est décrit comme « un pianiste reconnu dans sa ville », ayant fait « des progrès impressionnants, s'étant développé en tous points. »³¹ Ce passage dit également du personnage principal qu'il consacre de plus en plus de temps à son activité de composition ; comme nous l'avons vu plus haut, l'année 1937 fait véritablement office de date de début de carrière pour Bernstein, qui travaille désormais constamment à une nouvelle œuvre³². C'est également à partir de ce moment que l'on commence à trouver dans ses œuvres de jeunesse certains passages qui seront

30 Annonce reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 17.

31 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 33.

32 Dans la catégorie *Juvenilia* de sa propre liste d'œuvres, Bernstein note deux pièces pour l'année 1937, quatre pour 1938 et une de plus grande ampleur pour 1939. Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 375.

plus tard réutilisés dans des œuvres publiées : l'*Allegro* de la *Music for Two Pianos* est par exemple devenu le *Dream Ballet* de sa comédie musicale de 1944 *On the Town*³³.

La rencontre avec Aaron Copland intervient dans la vie de Bernstein au creux d'un moment de doute : celui-ci, dans l'attente d'un signe de Mitropoulos, voit un personnage au rayonnement et à l'autorité à l'échelle nationale³⁴ démontrés, marquer un fort intérêt pour le simple étudiant d'Harvard qu'il était jusqu'alors. Ce que Copland voit en Bernstein se trouve être reçu de manière extrêmement flatteuse par le jeune pianiste et celui-ci connaît à la fin de l'année 1937 un regain de confiance en soi mettant en lumière certains aspects de sa personnalité jusqu'ici latents, sinon inexistants. Ce sentiment de fierté est d'autant plus vivement attisé que la rencontre entre les deux hommes est presque directement suivie de premiers éléments de correspondance. En effet, l'adresse et le vocabulaire employés dans une lettre datant de seulement quatre mois après l'événement témoigne de l'installation d'une familiarité au sein de leur relation : dans une période de désespoir causée par la situation de crise politique européenne – principalement allemande –, Bernstein commence sa lettre par un très trivial « Nom de Dieu, Aaron »³⁵. L'aspirant compositeur ayant connu le choc esthétique des *Variations* trouve en leur compositeur et dans le courant de pensée musicale dont il est le centre de gravitation, un maître et une conception de la modernité à embrasser. Ainsi, le New-York de la *League of Composers* devient une terre d'asile pour celui qui cherche à fuir la résistance à l'évolution du public bostonien. Toutefois, à la différence de son alias Carl Février, Bernstein manque toujours cruellement de reconnaissance artistique dans les cercles New-Yorkais ; la bénédiction d'un de leurs membres, aussi central soit-il, ne suffit pas à lui attribuer des mérites qui assoieraient sa légitimité. C'est tout de même bien l'action d'Aaron Copland qui lui permet de poser les premiers jalons de sa notoriété au sein de ce groupe, en lui fournissant l'accès au poste de correspondant bostonien du magazine-manifeste de la *League*. Alors publié depuis presque une quinzaine d'années, *Modern Music* voit s'ajouter à la liste de ses contributeurs du numéro de février 1938 le nom d'un « jeune musicien intéressé par la composition, qui fait de fréquentes apparitions en tant que pianiste concertiste, [et] est un étudiant dans le

33 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 375.

34 Malgré les achèvements ponctuant la carrière de Copland en 1937, la question du poids des compositeurs américains à une échelle internationale reste complexe et demanderait un travail de documentation pour parvenir à des conclusions.

35 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, reçue le 22 mars 1938, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 18.

Département de Musique à l'Université d'Harvard. »³⁶ Avec le recul, il est aisé de discerner la stratégie de mise en avant du nouveau venu, dont les « fréquentes apparitions » se résument toujours, en février 1938, aux seuls *concerti* de Grieg et Ravel. Il est fascinant d'observer les débuts de Bernstein en tant que critique pour *Modern Music* comme pour le *Harvard Advocate*, journal artistique étudiant dont il rejoint l'équipe de rédaction à peu près au même moment, à l'aune de sa quête de légitimité ; l'apprenti journaliste se retrouve subitement plongé dans un monde où il est indispensable de disposer d'un avis bien tranché sur la musique de son temps et comment l'interpréter.

Dès les premières lignes de sa première publication dans *Modern Music*, la stratégie d'auto-légitimation adoptée par Bernstein se montre très clairement et témoigne par là même de sa saisie à bras le corps des idées de la *League of composers* : « en onze concerts jusqu'ici dans cette saison, le Dr. Koussevitzky a donné *neuf* premières américaines, ce qui est une raison appropriée pour Boston de se montrer avec fierté. »³⁷ Ainsi, Bernstein s'exprime du point de vue d'un grand connaisseur de la société musicale à l'échelle nationale et distribue un bon point au Boston Symphony Orchestra. Parmi les programmes concernés par la critique, à savoir ceux de décembre 1937, ce sont les œuvres de Prokofiev qui obtiennent le plus de faveurs ; le compositeur russe de vingt-sept ans son aîné voit tout de même sa *Russian Overture* qualifiée de « bruyante, pas très intéressante »³⁸ par le jeune américain. Si ce dernier sait en effet se montrer enthousiaste lorsqu'une œuvre lui a plu, ses déceptions se manifestent souvent assez brutalement et les lignes qui en résultent peuvent se révéler plutôt incendiaires. Il apparaît à la lecture de telles critiques que Bernstein saisit toute occasion de marquer son désaccord afin de prêcher pour la paroisse dans laquelle il souhaite réussir son entrée. Cela reste très retenu dans son premier article, où seul le compositeur belge Marcel Poot voit la qualité de sa *Symphony* fortement dépréciée et la qualité auto-proclamée d'œuvre « jazz » complètement reniée. On peut retenir également une pointe d'aversion de Bernstein envers deux œuvres pour chœur et orchestre de Sibelius, *The Origin of Fire* et *The Captive Queen*, dont la promotion en amont du concert a gâché

36 S.N., « Contributors to this issue », *Modern Music*, Volume 15, Numéro 2, New-York, janvier-février 1938, p. 132.

37 Leonard Bernstein, « Season of Premieres in Boston », *Modern Music*, Volume 15, Numéro 2, New-York, janvier-février 1938, p. 103.

38 Leonard Bernstein, « Season of Premieres in Boston », *Modern Music*, Volume 15, Numéro 2, New-York, janvier-février 1938, p. 104.

l'effet et dont la conception en elle-même était d'une qualité peu notable. La force de la charge de Bernstein est en fait surtout portée vers le public de Boston qui, alors qu'il réserve un accueil difficile aux œuvres des compositeurs de la *League*, se pare d'une bienveillance à toute épreuve lorsqu'il s'agit du compositeur finlandais. Achévant sa revue des concerts du Boston Symphony Orchestra sur cette note revendicatrice, Bernstein poursuit son article en dénigrant le rôle de l'orchestre de sa ville au profit d'un autre : puisque « de la nouvelle musique n'est pas entendue qu'aux concerts du Boston Symphony »³⁹, il est préférable de se rendre à ceux du State Symphony, orchestre qui l'avait accompagné dans le *Concerto* de Ravel quelques mois plus tôt. Ne rentrant pas dans les détails, l'étudiant dresse simplement la liste des œuvres jouées et leur attribue brièvement un mérite respectable. Enfin, au cours d'un détour par la musique de chambre, Bernstein ne manque pas de souligner la bonne facture, notamment dans la précision de l'écriture des lignes et l'exploitation des qualités propres à chaque instrument, du *Second Quartet* de son professeur à Harvard, Walter Piston. Moins que l'expression d'un goût soudain pour la flatterie, c'est surtout un élan de chauvinisme qui point ici car lorsqu'il s'agit d'évoquer la *Troisième Symphonie* de son autre professeur Edward B. Hill (1872-1960) dont le style d'écriture est souvent qualifié de conservateur par les partisans de la *League*, ce n'est pas la musique en elle-même qui est louée mais davantage l'expertise de l'orchestration ainsi que d'autres aspects formels. La marginalité dont la première critique de Bernstein tente un peu maladroitement de se réclamer témoigne de sa volonté de s'engager clairement en faveur de la cause moderne américaine selon les conceptions de groupe New-Yorkais de la *League of composers*.

De toutes ses années de formation, 1938 est celle pour laquelle Bernstein a laissé le plus de traces des concerts auxquels il s'est rendu ; le grand nombre de comptes rendus nous étant parvenus nous indique que, probablement dans une volonté de prise de connaissance de l'actualité musicale de sa ville, l'apprenti critique s'est rendu à davantage de concerts que pendant n'importe quelle année antérieure. Afin d'assumer son rôle de correspondant, il se tient informé et se rend à tous les concerts où de la musique sérieuse est donnée à entendre – plus encore s'il s'agit de musique moderne. Aussi, quand à la mi-mars, il entend parler d'un récital de piano entièrement consacré à la musique moderne, donné par une pianiste du nom de Cara Verson, jusqu'alors

39 Leonard Bernstein, « Season of Premieres in Boston », *Modern Music*, Volume 15, Numéro 2, New-York, Janvier-février 1938, p. 104.

inconnue, l'excitation et l'incrédulité qu'un tel événement puisse avoir lieu dans une ville comme Boston lui font supposer à propos de cette interprète qu'elle est soit « une martyre ; soit une très mauvaise pianiste qui espère se cacher derrière un programme que personne ne connaît et être acclamée comme une martyre indépendamment de son mauvais jeu ; soit une idiote. »⁴⁰ Cette suffisance immédiate et gratuite envers une pianiste dont il ne sait rien peut étonner dans un premier temps ; on peut supposer que Bernstein marque en quelque sorte son territoire et son emprise sur la musique moderne. Si le programme lui paraît bien construit, complet et représentatif de toutes les directions empruntées par la musique contemporaine – il inclut même les *Variations* de Copland –, l'arrogance arborée lorsqu'il revêt le costume de critique le pousse à la méfiance. Il ne semble pas insensé de supposer que l'expertise reconnue dont bénéficie Bernstein au sujet des *Variations* depuis que sa version a été adoubee par leur compositeur, lui procure un sentiment d'autorité, de supériorité vis à vis de Cara Verson, ceci indépendamment du fait qu'il n'ait aucune information sur elle. Cela donne malheureusement dès les premières lignes une saveur particulièrement partielle à cet article et un miracle semblerait indispensable pour que son issue soit positive et bienveillante. La critique qui s'ensuit est d'une rare violence, parfois même au sujet de pièces dont il ne connaît pas la partition ; à propos de *Maschere Che Passano* de Malipiero, que Bernstein n'a jamais entendue, il compare l'interprétation de Verson à celle d'un « Scherzo de Chopin joué par la nièce de quelqu'un. »⁴¹ Non content de rouer la pianiste des coups de sa plume déchaînée, Bernstein s'en prend également au public qui, s'il n'est pas nombreux à se rendre au concert, est probablement ici pour de mauvaises raisons : l'imposture d'un intérêt pour la musique contemporaine servant de tenue d'apparat, l'opportunité facile de se réclamer d'une avant-garde musicale... Celui qui, un an plus tôt, ignorait également ce répertoire a très vite fait de mettre en doute la sincérité des quelques cinquante personnes qui se rendent au récital, en s'appuyant au début de son article sur rien de plus que leur apparence vestimentaire. La revue des *Variations* constitue évidemment le cœur de la critique et Bernstein va jusqu'à renier leur exécution même lorsque dans une lettre à Copland, précédant probablement la rédaction de l'article, il écrit les mots suivants : « en bref, elle n'en donna pas d'exécution du tout. »⁴² L'extravagance du style de l'étudiant, abreuvée ici de

40 Leonard Bernstein, « True Story With A Moral », article pour le *Harvard Advocate* en 1938 et reproduit dans Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 22.

41 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 24.

42 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, reçue le 22 mars 1938, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 19.

suffisance, prétention et arrogance, marque un fort contraste avec les mots de la réponse de Copland qui, s'ils ne contredisent en aucun cas ceux de Bernstein, sont empreints de tempérance et de sobriété. Ainsi, le maître prescrit à son jeune et impétueux élève « de la perspective, de la perspective et toujours plus de perspective »⁴³ ; comme l'a déjà démontré l'histoire à maintes reprises, les révolutions esthétiques ont souvent besoin d'un temps d'adaptation, une latence qui leur permet de poursuivre leur chemin. Les textes de trois articles supplémentaires⁴⁴ nous sont parvenus et leur étude, malgré qu'elle ne soit pas détaillée ici pour des raisons de longueur, mène aux mêmes conclusions. L'un des trois, paru en novembre 1938, pousse la confusion de l'auteur plus loin encore au sujet du Boston Symphony Orchestra lorsque, après avoir dressé un portrait peu élogieux de Koussevitzky en raison de ses « conceptions des tempi des plus individuelles »⁴⁵ et tourné en dérision sa version de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, Bernstein se lance dans un éloge du chef d'orchestre pour son engagement auprès de la musique américaine moderne. S'ensuit alors une brève mais explicite louange de l'action de la *League of Composers* et Bernstein choisit de finir cette rubrique par la revue d'un livre de Elie Siegmeister dont le thème, *Music and Society*, lui permet d'exprimer à demi-mot ses conceptions politiques nouvellement acquises. En effet, l'influence des compositeurs New-Yorkais ne se limite pas à l'aspect esthétique et lors des réunions du groupe auxquelles se rend désormais le jeune Bernstein, « la discussion court des esthétiques de gauche et d'un travail d'ensemble jusqu'à des politiques de gauche. »⁴⁶ Ainsi, lorsqu'il cite la thèse de Siegmeister, l'étudiant harvardien donne à son combat contre la muséification de la salle de concert bostonienne des allures de lutte des classes : si « la salle de concert du bourgeois est devenue un musée »⁴⁷, c'est parce que celui-ci se complaît dans la répétition d'œuvres historiques, de sorte que le spectacle musical qui y prend place le plonge dans le confort de l'habitude.

Ce changement d'attitude de Bernstein, qui devient plus incisif, plus arrogant dans ses critiques, ne semble pas se limiter à l'invasion de ses écrits. En effet, on trouve

43 Lettre de Aaron Copland à Leonard Bernstein, datée du 23 mars 1938 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 20.

44 Leonard Bernstein, « Boston Carries On », *Modern Music*, Volume 15, Numéro 4, New-York, Mai-juin 1938, p. 239-241 ; Leonard Bernstein, « Music », *Harvard Advocate*, Cambridge, Novembre 1938, p. 27-28 ; Leonard Bernstein, « Music », *Harvard Advocate*, Cambridge, Mars 1939, p. 30-31.

45 Leonard Bernstein, « Music », op. cit., Novembre 1938, reproduit dans Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 28.

46 Barry Seldes, *Leonard Bernstein : The Political Life of an American Musician*, Los Angeles : UCLA Press, 2009, p. 19.

47 Siegmeister, cité dans Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 31.

entre autres dans une biographie de Mitropoulos le récit par David Diamond, également élève à Harvard et membre du cercle de Copland, d'une anecdote à propos d'une visite de Bernstein au chef grec lors des fêtes de fin d'année 1938⁴⁸. Au début de la même année, Mitropoulos avait, dans la réponse à une lettre désespérée de son « genius boy »⁴⁹, renouvelé ses promesses de réussite dans le milieu professionnel musical, le sommant toutefois de ne rien lâcher de ses efforts concernant le piano, que Bernstein avait un peu délaissé. Bernstein, invité par Mitropoulos à passer quelques jours chez lui à Minneapolis, se serait révélé très envahissant lors des réceptions chez Mitropoulos : à peine la soirée commencée, l'étudiant se serait mis au piano sans invitation préalable et aurait déroulé prétentieusement son programme, rendant impossible toute conversation dans la pièce et cherchant outrageusement à centraliser l'attention de tous sur sa personne. Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse ou le récit de cette anecdote qui, par son essence même et par l'absence d'autres comptes rendus de ce séjour, exige d'être mise en doute et traitée avec précaution. Que cette histoire soit vraie ou non, le Bernstein qui y est décrit semble rejoindre l'impression donnée par ses écrits de la même période et l'on peut supposer que cette réaction à son entrée dans le groupe de New-York est la conséquence de la frustration due à la manière peu conventionnelle par laquelle il l'a rejoint. En effet, contrairement aux autres jeunes gens de sa génération qui fréquentent les mêmes cercles, Bernstein n'a pas été connu pour son travail de composition et sa présence parmi eux est davantage le fruit d'un concours de circonstances : la découverte et la passion soudaine pour les *Variations* qui, par l'entremise de son talent et de son sens naturel de l'interprétation, lui ont permis d'impressionner leur compositeur, lui-même rencontré grâce aux bienfaits du hasard. Par ses tentatives répétées d'allégeance à leurs conceptions esthétiques, Bernstein cherche en quelque sorte à rattraper son retard et clarifier sa situation. Il semble aussi clair que le style particulièrement incisif des articles pour le *Harvard Advocate* est une manière de se détacher de l'Université de Harvard autant que de la ville même de Boston, qui toutes deux ne pourvoient plus pleinement aux besoins d'un Bernstein qui a compris qu'il lui faudrait envisager de nouveaux horizons pour obtenir davantage de légitimité.

48 William R. Trotter, *Priest of Music...*, op. cit., p. 117.

49 Adresse fréquemment utilisée dans les lettres de Mitropoulos à Bernstein entre 1938 et 1940.

3.4. Profession de foi : la *senior year thesis* de Bernstein

Durant ses deux dernières années à Harvard (de septembre 1937 à juin 1939), parmi l'ensemble des écrits dans lesquels Bernstein revendique son appartenance au courant esthétique New-Yorkais de la *League of Composers*, le plus conséquent est sans aucun doute son mémoire de fin d'études, ou *senior year thesis*⁵⁰. En effet, toutes les tentatives de s'imposer « par la force » dans le monde de la critique semblent bien vaines en l'absence d'un écrit dont le contexte intellectuel est indéniable. Les premières mentions de la *thesis* surviennent dans la correspondance entre Bernstein et Copland, à la fin de l'année 1938 : l'élève annonce à son mentor qu'il s'est lancé dans l'écriture d'une étude portant sur le « nationalisme dans la musique américaine – sans doute une insignifiance en soi mais dans l'ensemble un problème vital. »⁵¹ L'objet principal de cette lettre est une demande de conseils, de références permettant d'alimenter l'hypothèse de Bernstein selon laquelle la musique américaine du début de siècle, consistant plus ou moins en la stylisation d'un matériau populaire à travers un langage romantique européen, échoue dans sa tentative de création d'un style national et qu'il faut attendre la génération de 1926 décrite par Copland (Bernstein cite dans sa lettre Copland lui-même, mais aussi Sessions et Harris), pour que la vitalité de l'esprit américain parvienne à trouver une forme musicale autonome. Bien loin de la posture arrogante des articles de 1938, le Bernstein de cette lettre de novembre de la même année admet manquer cruellement de connaissances dans le domaine et que ce travail de *thesis* constitue une « grande opportunité d'apprendre à bien connaître » le répertoire qui gravite autour des *Variations* et « d'y trouver quelque chose. »⁵² Les cinq mois de travail requis par la *thesis* mènent Bernstein à absorber et analyser une énorme quantité de musique contemporaine, dont l'accès aux partitions lui est facilité par Copland et la précision de l'analyse du *Concerto pour piano* de celui-ci (1926) menée par Bernstein dans son travail suggère que l'étudiant a probablement été jusqu'à en apprendre la partition de soliste⁵³. En tant que soliste, l'été 1938 est par ailleurs assez riche pour le pianiste et le programme d'un récital au Yacht Club de Scituate (ville du Massachusetts)

50 Pour des facilités d'écriture et de référence, nous privilégierons d'ailleurs cette dernière appellation en langue originale dans l'ensemble de notre travail.

51 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, reçue le 19 novembre 1938 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 24.

52 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, reçue le 19 novembre 1938 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 24.

53 Plusieurs passages dans des lettres de l'été 1938 laissent penser que Bernstein s'affaire à trouver un orchestre pour l'accompagner dans le *Concerto* de Copland.

nous informe des nouvelles œuvres interprétées à cette époque, parmi lesquelles, aux côtés de quelques pièces romantiques de Liszt, Schumann ou Chopin, on trouve la *Seconde Sonate pour piano* de Paul Hindemith composée seulement deux ans plus tôt ainsi que la première *Music for the Dance* de Bernstein lui-même, composée d'après le spectacle d'Anna Sokolow⁵⁴. Copland a d'autres projets pour occuper l'été de son apprenti et malgré son intercession pour lui obtenir une place à la *MacDowell Colony*, ensemble de cottages destinés aux compositeurs qui recherchent l'isolement et le calme, cette demande ne connaît pas d'issue favorable. Aussi Bernstein attend-il une autre occasion pour se lancer dans la composition d'une œuvre d'importance supérieure à ce qu'il a déjà réalisé ; celle-ci lui est fournie par son succès à un concours organisé par la *Harvard Greek Society*, qui lui commande une musique de scène, dont il devra assurer lui-même la direction, pour la production de la comédie antique *Les Oiseaux* d'Aristophane, prévue au printemps 1939. La composition de cette première œuvre pour orchestre⁵⁵ est parfaitement contemporaine des recherches menées dans le cadre de l'écriture de la *thesis* et il y a fort à parier que des ponts ont pu se former entre les deux tâches ; il y a tout un symbole dans le fait que l'environnement de la création de la première œuvre d'importance de Bernstein soit imprégné de musique de la *League of Composers*. Véritable manifeste en faveur des conceptions esthétiques de la génération de 1926, *The Absorption of Race Elements Into American Music* (« L'absorption d'éléments raciaux dans la musique américaine ») porte un nom presque trompeur car si la deuxième partie du travail est consacrée à l'analyse théorique de l'utilisation des matériaux dans les différents courants musicaux américains, le propos général tend surtout à démontrer où se trouve la musique pouvant légitimement se réclamer d'un style américain par essence. Ainsi, des deux parties qui composent le travail de Bernstein, nous ne traiterons que la première, qui questionne la possibilité d'un nationalisme musical aux États-Unis, et ne nous appuierons, à titre d'exemple, que sur quelques points de la seconde partie afin d'obtenir une image claire du raisonnement de Bernstein.

L'exemple historique des quelques pays européens s'étant récemment fait une place sur la scène musicale internationale – à savoir les pays scandinaves, certains pays de l'Est – et particulièrement celui, plus ancien, de la Russie, permettent à Bernstein de décrire le processus d'élaboration d'un style nationaliste selon deux étapes consécutives

54 Le programme du concert est reproduit dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 48.

55 De taille modeste tout de même : quatre bois, percussions, harpe, cordes et voix d'après la nomenclature citée dans Leonard Bernstein, *Findings, op. cit.*, p. 375.

et nécessaires : le « stade matériel », consistant plus ou moins en l'utilisation brute, sous forme de citation, du matériau populaire à disposition, suivi du « stade spirituel »⁵⁶, correspondant à l'incorporation dans le langage, de l'essence de ce même matériau. Désapprouvant lui-même l'usage de l'adjectif « spirituel », Bernstein explique que la notion très européenne qu'il abrite est celle de l'esprit d'un peuple en son temps donné⁵⁷ et lui associe le « *feeling* », la manière de ressentir le matériau traditionnel de sorte qu'il s'exprime de manière naturelle, avec bon goût. Le principal problème nous empêchant d'adapter simplement cette théorie à l'histoire de la musique américaine est l'absence – ou plutôt la trop grande profusion – de matériau populaire. En effet, Bernstein insiste sur le fait qu'au regard de la répartition démographique des groupes ethniques, les États-Unis n'ont d'unitaire guère plus qu'un territoire géographique. La très grande hétérogénéité culturelle américaine rend la tâche du compositeur américain nationaliste de la fin du XIX^e siècle très complexe et requiert un choix de sa part, celui de déterminer qui, parmi des chants d'origine européenne de la Nouvelle-Angleterre, des répertoires traditionnels indiens ou afro-américains, sont les plus légitimes en vue de représenter son pays. Bernstein situe la clé du problème au moment de l'arrivée du jazz en Europe lors de l'entrée en guerre des États-Unis en 1917 : aux yeux de la société musicale internationale, cette musique nouvelle possède un caractère autochtone américain et son utilisation dans les œuvres de compositeurs européens comme Debussy, Ravel ou Satie ne dépasse pas le stade d'imitation ou de stylisation. Ainsi, le peuple américain trouve dans ce « facteur commun constant d'une côte à l'autre », « la base universelle de la composition américaine. »⁵⁸ Ayant rempli la condition *sine qua non* du matériau indigène commun et représentatif, Bernstein se lance dans le périple de l'analyse des mérites respectifs des diverses esthétiques américaines depuis le tournant du siècle. Dans un premier temps, il évoque brièvement le stade matériel de l'histoire du nationalisme américain, citant brièvement Dvořák pour son exploitation de thèmes traditionnels issus de la culture afro-américaine du sud, il revient surtout sur la musique de l'américain Henry F. Gilbert (1868-1928), dont l'œuvre *The Dance in the Place Congo* (composée en 1908 et révisée en 1916), si elle possède certaines qualités, ne parvient pas à intérioriser le matériau créole noir dont elle se saisit et échoue dans la compréhension du *feeling* : le style est largement inspiré de Grieg, Dvořák, les

56 La *thesis* est reproduite dans Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 37.

57 Si le mot n'est pas écrit par Bernstein, la définition donnée semble faire curieusement écho au *Volksggeist* de Herder.

58 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 40.

impressionnistes français et la pièce s'apparente à un poème symphonique européen. Bernstein n'ajoute que le nom d'Edward MacDowell à cette liste et passe outre les compositeurs, pourtant bien connus à son époque, de la *Second New-England School*. En effet, David Wright rappelle dans son article pour l'ouvrage collaboratif *The Harvard Years* que les classicistes de Boston, dont l'éducation musicale s'est souvent déroulée en Allemagne, constituent « la première école de compositeurs symphoniques américains [...] à rivaliser avec ceux d'Europe. »⁵⁹ Cette remarque, non sans exagération, lui permet de développer un point de vue selon lequel Bernstein, dans sa *thesis*, ne fait guère plus que véhiculer les idées reçues sur le conservatisme des compositeurs bostoniens, allant jusqu'à omettre de citer les noms de John K. Paine (1839-1906, fondateur du département de musique de Harvard) et George W. Chadwick (1854-1931, longtemps directeur du *New-England Conservatory* où Bernstein a étudié). Le passage de l'article de Wright concernant la *thesis* est très clairement orienté en défaveur des idées de Bernstein, mais il pointe toutefois du doigt le fait que si l'étudiant semble vouloir oublier la musique de la *Second New-England School* à cause de sa trop forte inspiration allemande, il adhère lui-même à un groupe dont l'idéologie est, à l'origine, née de compositeurs ayant pratiquement tous eu une formation européenne et se met ainsi paradoxalement à « embrasser des idées qui étaient fraîchement sorties du bateau en provenance de la France. »⁶⁰

Bernstein situe sans surprise l'entrée dans le stade spirituel aux débuts de l'utilisation du matériau jazz dans les compositions américaines, soit au sortir de la Première Guerre Mondiale. Après avoir listé les différentes caractéristiques musicales générales du jazz auquel il fait référence, ce qu'il appelle le *swing* mais qui ne correspond pas tout-à fait à notre définition actuelle du swing (à savoir la récupération du style New-Orleans par les orchestres blancs du nord des États-Unis), il résume le principe conducteur de cette musique selon les termes suivants : « une sorte d'improvisation au-dessus de progressions harmoniques stéréotypées, par des solistes instrumentistes ou vocaux dans la manière noire. »⁶¹ Le premier compositeur d'importance à se servir de ce matériau dans la musique symphonique est Gershwin et Bernstein, dans la continuité du mouvement de distanciation amorcé à la fin de l'été

59 David Wright, « Bernstein at Harvard : The Artist and the Escape Artist », in Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 3.

60 Claudia Swan éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years*, op. cit., p. 9.

61 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 51.

1937, appelle son ancien maître musical un compositeur « conservateur », qui pendant la plus grande partie de sa carrière, n'avait pas saisi la composition « dans son sens littéral architectural. »⁶² Aussi, la production artistique de Gershwin a principalement été utile par ce qu'elle a inspiré, amorcé chez d'autres « vrais » compositeurs et ses propres œuvres se voient adjointes du qualificatif « médiocres » parce que trop directement inspirées de Puccini ou Tchaïkovsky. C'est une mauvaise connaissance de la musique de ses contemporains qui a manqué au compositeur de la *Rhapsody in Blue* pour lui permettre d'enclencher le processus d'appropriation et de transformation spirituelles du matériau jazz : le sens mélodique de Gershwin n'a pas su dépasser le simple diatonisme des gammes *blues* et son harmonie ne va pas plus loin que celle de ses maîtres. La conclusion de cette critique sévère de l'œuvre de Gershwin se dote d'un caractère presque antithétique lorsque, après avoir souligné le fait que le compositeur ait été important pour ce qu'il a suscité chez ses pairs, Bernstein rappelle que son grand œuvre, la « symphonisation du jazz », a eu une fonction « petite et ingrate »⁶³. En comparaison presque directe avec ce qu'il vient de décrire, c'est lors de son analyse de l'usage des gammes jazz que Bernstein associe pour la première fois de la *thesis* le nom de Copland à l'accomplissement de la restitution spiritualisée et modernisée du matériau thématique noir. L'œuvre la plus largement prise pour exemple est le *Concerto pour piano*, composé en 1926 et que Bernstein considère comme le « sommet de ce qui est désormais désigné comme "l'âge du jazz". »⁶⁴ Isolant certains points caractéristiques de l'exploitation du matériau jazz chez Copland, l'auteur nous apprend que si les mélodies sont parfois bel et bien diatoniques, le traitement contrapuntique qui leur est appliqué permet d'y ajouter une saveur inconnue. En effet, Copland superpose les phrases thématiques à la manière des improvisations de groupe, ou *jam sessions*, au cours desquelles chaque instrumentiste, tentant de trouver sa voix, crée une ligne mélodique. Ailleurs, le compositeur utilise les propriétés de la gamme jazz, à savoir les *blue notes* (altérations descendantes des 3^e, 5^e et 7^e degrés) et les intègre à un dispositif polytonal : ainsi, le 3^e degré souvent abaissé dans un mouvement mélodique vers la tonique prend place au-dessus d'une harmonie ne correspondant pas à sa tonalité. C'est dans ce mélange des genres, tenant compte des techniques modernes de composition et les utilisant pour élargir le cadre du « facteur commun » cité plus haut, que Bernstein voit la spiritualisation de l'usage du matériau jazz. L'étudiant poursuit d'ailleurs sa

62 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 54.

63 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 54.

64 Leonard Bernstein, *Findings*, op. cit., p. 57.

démonstration en passant par le rythme, dont les échos de rumba entre autres sont insérés dans des mesures asymétriques ou des contrepoints rythmiques afin de créer le décalage suffisant à leur apporter une signification nouvelle. Cependant, cette phase de spiritualisation ne constitue pas un aboutissement en soi pour Bernstein, elle n'est qu'une partie – certes fondatrice – du processus créatif du nationalisme musical. Nous trouvons chez Copland lui-même, dans un article publié quelques années plus tôt, un aveu d'échec de sa génération (bien qu'il ne s'y soit lui-même jamais inclus explicitement) :

« En général, ils [la génération 1926] étaient mieux équipés et plus au fait de l'idiome de leurs contemporains qu'aucune génération précédente d'américains. Aucun d'entre eux ne souffrait des préoccupations folkloriques de leurs aînés quant aux matériaux thématiques indiens et noirs. Malgré tout, l'idée d'exprimer l'Amérique par des notes était le but ultime. Mais ils ne semblaient pas plus capables que leur prédécesseurs de forger un style américain typiquement indigène en musique. »⁶⁵

C'est pourquoi Bernstein divise chronologiquement l'œuvre de Copland en deux parties, situant l'année de séparation à 1929, soit juste avant la composition des *Variations pour piano*. Ainsi, la vitalité et la fraîcheur que l'étudiant avait perçues dans les *Variations* seraient les fruits de la première réalisation d'un compositeur qui, ayant pleinement absorbé le *feeling* de la musique jazz, parvient à créer une œuvre dans laquelle, libérée de la contrainte du matériau préexistant, la musique sonne irrémédiablement américaine « et pas éculée, européenne et sèche »⁶⁶ sans pour autant en laisser transparaître les raisons. C'est évidemment cette même œuvre, l'ayant lui-même fait entrer dans le monde de la *League of Composers*, qui permet cette fois-ci à Leonard Bernstein d'achever son raisonnement et de signer intellectuellement son appartenance à ce courant esthétique américain.

⁶⁵ Aaron Copland, *Copland on music*, op. cit., 1961, p. 153.

⁶⁶ Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, reçue le 19 novembre 1938, reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 24.

Chapitre 4 : Un rôle à jouer

4.1. En quête d'un après Harvard

Depuis la première promesse de Mitropoulos en janvier 1937, Harvard et Boston sont toutes deux devenues trop petites pour Bernstein et si l'on pouvait imaginer que les rencontres du chef grec et d'Aaron Copland quelques mois plus tard auraient pour effet de motiver et stimuler l'étudiant, il se trouve que c'est précisément pendant les années 1938 et 1939 que l'on trouve le plus grand nombre de lettres témoignant d'un mal-être intérieur. Le style littéraire extravagant de Bernstein dans sa correspondance nous donnant assez directement accès à l'humeur qui l'habitait lors de l'écriture, nous constatons que les deux dernières années à Harvard l'ont souvent vu déprimé, découragé et ravagé par le doute. Les événements politiques européens y sont évidemment pour beaucoup et il y est fréquemment fait référence dans de longs passages pessimistes – comme dans la lettre de mars 1938 à Copland citée précédemment (voir Chapitre 3.3.). C'est au cœur d'une de ces lettres, datant du début de l'année 1939 et adressée à son ami Kenneth Ehrman, que Bernstein confronte pour la première fois les différentes possibilités s'offrant à lui pour l'année scolaire suivante. Une seule certitude à ce sujet : partir loin de Harvard, car l'université a pris depuis environ un an des allures de corvée pour l'étudiant, qui préférerait de loin étudier avec l'un ou l'autre de ses nouveaux mentors – probablement davantage Copland, étant donné le projet de devenir compositeur – plutôt que de continuer à fréquenter des professeurs qui, s'ils comptent parmi les meilleurs du pays, semblent l'avoir pris en grippe. C'est du moins ce que laissent croire les mots de Bernstein qui, sûrement emporté par un élan d'exagération dont il a le secret à cette époque, affirme que son professeur de contrepoint A. Tillman « Merritt [l]e déteste » et que celui d'harmonie avancée « [W.] Piston doute de [lui] »¹. Une anecdote assez connue, racontée à plusieurs reprises par le compositeur Harold Shapero (1920-2013) nous dépeint un Bernstein en dernière année à Harvard absentéiste et peu respectueux des consignes. Ainsi, lors d'un cours dans la classe de Merritt auquel Shapero assiste également en qualité d'étudiant en troisième année, Bernstein aurait apporté une de ses propres compositions, ne correspondant en rien à l'exercice de style Renaissance demandé, et se serait indigné

1 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 6 décembre 1938 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 25.

lorsque son professeur lui aurait fait remarquer². Si A. T. Merritt est cité dans la liste des remerciements en ouverture de la *senior year thesis* aux côtés de D. Prall et I. B. Cohen, il est tout de même le professeur ayant infligé la note la plus basse à Bernstein en dernière année, précisément pour son mépris des consignes. Cette tache sur le bulletin, additionnée au commentaire désapprobateur de Hugo Leichtentritt³ lors de l'examen de sa thèse – dans lequel ce dernier reprochait à l'étudiant son « attitude arrogante et l'air de supériorité adopté par lui »⁴ –, n'a pas empêché Bernstein d'obtenir son diplôme à Harvard avec la mention *cum laude* (dont nous proposons la traduction « avec les honneurs »).

Cependant, loin d'être sa principale préoccupation au début d'année 1939 – il dit même avoir égaré ses notes de travail en avril⁵ –, la *thesis* n'empêche pas Bernstein de mener de nombreux projets en parallèle. Nous avons déjà brièvement évoqué le premier d'entre eux : la composition de la musique de scène de la production des *Oiseaux* d'Aristophane par la *Harvard Greek Society*, occasion rêvée pour le jeune compositeur de faire entendre sa voix. La pièce est jouée intégralement en grec ancien et Bernstein compose une partition pour cordes, quatre bois (flûte, hautbois, clarinette et basson), percussions, harpe et chœur de treize voix. La première a lieu au Sanders Theatre le vendredi 21 avril 1939, où il avait déjà eu l'occasion d'interpréter le *Concerto pour piano* de Ravel. Le public qui y assiste possède son lot de personnalités avec la présence de Aaron Copland, Helen Coates et du directeur de Harvard. Il semble que Bernstein ait également envoyé des tickets à son professeur de piano Heinrich Gebhard mais aucune preuve que celui-ci s'y soit rendu ne nous est parvenue. Copland, venu supporter son protégé dans ses débuts comme compositeur et lui apporter ainsi une certaine légitimité, évoque l'œuvre en des termes élogieux lors d'une conversation avec Adolph Green, lequel, empêché de venir par ses propres spectacles à New-York, transmet ces quelques mots dans une lettre à Bernstein : « Copland m'a dit que ta musique pour Aristophane était un travail particulièrement réussi. »⁶ La réception positive réservée à cette première œuvre semble augurer de bonnes choses pour Bernstein, qui retrouve immédiatement

2 Nous conseillons le visionnage de l'interview de Harold Shapero, menée le 21 février 2006 dans le cadre du séminaire *Leonard Bernstein's Boston* et accessible en ligne (voir sitographie).

3 Hugo Leichtentritt (1874-1951) était un musicologue allemand, professeur à Harvard de 1933 à 1940 et grand spécialiste de l'histoire musicale de la ville de Boston et de son orchestre.

4 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 51.

5 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée d'avril 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, p. 29.

6 Lettre de Adolph Green à Leonard Bernstein, datée par Simeone du 27 mai 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 31.

l'envie de se remettre au travail et de consacrer non seulement son été, mais aussi l'année suivante, à l'étude de la composition avec Copland. Il est intéressant de constater que si ce dernier n'a jamais contesté l'idée de prendre formellement Bernstein comme élève, il n'a jamais manifesté – du moins dans leur correspondance – un enthousiasme démesuré. Persuadé dans un premier temps que Harvard était un très bon début, par l'entremise de Walter Piston entre autres, il conseille ensuite au jeune compositeur de se rendre à l'étranger pour suivre le parcours américain habituel. La situation politique qui ne cesse de se dégrader en Europe n'est toutefois pas le seul frein qui empêche Bernstein de se lancer dans cette aventure ; outre l'aspect pécuniaire – Samuel et Jennie ont désormais deux autres enfants dont il faut financer les études – il y a chez le principal intéressé une conviction profonde qui diverge des conceptions de son mentor. L'explication nous en est fournie dans une lettre à Kenneth Ehrman :

« Aaron [Copland], d'ailleurs, n'a jamais pu comprendre mon manque de désir d'aller à l'étranger. En son temps, me dit-il, il n'y avait jamais aucun compositeur qui n'insistât pas pour Paris avant tout. J'ai toujours eu tendance à dédaigner cette idée, sur le principe qu'un compositeur pourrait connaître sa période "Paris" ici en Amérique aussi bien qu'à l'étranger. »⁷

Cette vision nouvelle du parcours du musicien « à l'américaine » semble témoigner d'un mouvement de déplacement du centre gravitationnel musical international aux yeux non seulement de l'auteur de la remarque, mais plus généralement du monde musical américain. Cela intervient dans un processus de plus grande échelle temporelle et spatiale dont nous discuterons un peu plus tard. La lettre de janvier 1939 à Kenneth Ehrman que nous venons de citer, semble être la seule mention de ce retournement de la conception habituelle de la formation institutionnelle du musicien professionnel ; elle y prend place aux côtés de réflexions très détaillées et très personnelles d'un Bernstein qui tente de déterminer quelle opportunité serait la meilleure pour l'année à venir. Comme souvent dans les lettres-fleuves qui découlent des périodes de démoralisation de l'étudiant, chaque idée semble subir, dans une démarche très systématique, la pesée objective de ses potentialités et de ses risques ; aussi la belle rhapsodie du compositeur résistant aux sirènes européennes se voit dès la ligne suivante retournée puis évincée pour la possibilité de passer quelques temps au Mexique ou en Californie, afin de se concentrer sur la composition d'œuvres plus importantes. Idée directement balayée dans un éclair de lucidité : « je ne suis pas encore prêt à m'établir quelque part pour écrire de

7 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 17 janvier 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 26.

la musique. »⁸ Vient ensuite la solution de passer une année à New-York pour étudier autant que possible avec Copland mais c'est un problème d'une nature nouvelle et quelque peu insoupçonnée qui vient faire vaciller cette perspective. Revenant justement d'un voyage de quelques jours à New-York, Bernstein, que l'on aurait pu croire séduit par l'idée de fréquenter le groupe de la *League of Composers* plus régulièrement, exprime soudainement un dégoût des cercles New-Yorkais, de leurs « comportements stupides et destructeurs » et de leurs « tentatives frénétiques de préserver l'atmosphère du bohémianisme d'après-guerre. »⁹ Peut-on voir dans cette référence désapprobatrice au train de vie des artistes du Greenwich Village des années 1930 un écho des studieuses et morales exigences de Mitropoulos ? Bernstein n'en dit rien et s'explique seulement par sa crainte d'intégrer vraiment ces groupes artistiques, ce qui pourrait le mener à faire siennes les habitudes qu'il leur reproche. Attribuant ceci à sa « principale faiblesse – [s]on amour pour les gens », l'étudiant met ici en lumière un aspect de sa personnalité aussi valable dans sa construction esthétique que musicale, illustré assez clairement par la formule : « j'absorbe toujours mon entourage – mais à un tel degré ! »¹⁰ Il est intéressant de considérer la formation de Bernstein à travers le prisme de cette citation ; on constate alors que chaque rencontre d'une personnalité forte et influente s'est vue suivie d'un revirement de bord dans les projets ou les conceptions de Bernstein. Peut-être est-ce le besoin d'une telle stimulation qui, en ce début d'année 1939, rend Bernstein incapable de décider de ce qui serait le mieux pour lui-même l'année suivante. Dans une lettre d'avril, la piste de la Californie semble à nouveau privilégiée, toutefois sans grand engouement.

4.2. « Les *Big Boys* d'ici [...] ont déjà décidé pour moi que je deviendrai le Grand Chef de l'Amérique »¹¹

On peut sans doute considérer le succès de la musique composée par Bernstein pour *Les Oiseaux* comme le premier jalon de la carrière du jeune compositeur ; l'importance de la production harvardienne de l'œuvre d'Aristophane à l'échelle de la vie de Bernstein est cependant bien plus grande par ce qu'elle a permis dans un autre

8 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 17 janvier 1939, *op. cit.*, p. 26.

9 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 17 janvier 1939, *op. cit.*, p. 27.

10 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 17 janvier 1939, *op. cit.*, p. 27.

11 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 13 juillet 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, *op. cit.*, p. 33.

domaine jusqu'ici insoupçonné. En effet, le concours de la *Harvard Greek Society* remporté par Bernstein à l'hiver 1938 requérait de son vainqueur non seulement la composition de la musique de scène, mais également la direction musicale de la représentation. *Les Oiseaux* ont ainsi offert à leur compositeur sa première occasion de diriger et faire répéter un ensemble en vue d'une prestation publique. Difficile une fois de plus de ne pas considérer cet événement à l'aune de la conception de Mitropoulos de la vocation du chef d'orchestre (voir Chapitre 2.3.) ; l'opportunité s'étant présentée à lui par la force des choses, il n'appartient qu'au musicien de la saisir. Ces débuts retentissants donnent des idées à l'apprenti chef qui, en écho aux productions de Sharon, décide de monter une comédie musicale au sein même de l'Université. Épaulé par le *Harvard Dramatic Club* et son camarade à Harvard, Arthur Szathmary – tenant le rôle de metteur en scène –, Bernstein s'organise pour préparer en un temps record – deux semaines à peine – la première bostonienne de la comédie musicale *The Cradle Will Rock* (créée deux ans plus tôt à Broadway). Son compositeur, Marc Blitzstein (1905-1964) étant connu pour ses idées politiques proches de celles du Parti Communiste, la représentation prend des allures revendicatrices qui valent à son instigateur la création d'un fichier à son nom au F. B. I.¹². Bernstein, comme à son habitude, dirige la production depuis le piano, joue un rôle mineur quand c'est nécessaire et assure le rôle de maître de cérémonie au Sanders Theatre. Pour rester dans la tradition familiale, sa sœur Shirley, bien qu'alors encore mineure, se joint même sous un faux nom au spectacle et remplace l'interprète d'un des rôles principaux, jugée insuffisante. Les quelques jours à disposition pour les répétitions, peu nombreux, n'empêchent pas Bernstein et Szathmary de convier le compositeur à venir les écouter le 26 mai, jour de la première. Blitzstein, indisponible ce soir-là, préfère se rendre à la générale costumée ; il en sort très enthousiasmé, complètement ébahi par le travail des étudiants, et plus particulièrement encore par celui d'entre eux qui tient le rôle que le compositeur lui-même tenait lors des cent-huit productions à Broadway. La performance de Bernstein, présent sur tous les fronts et se débrouillant intégralement sans partition, signe le début d'une amitié entre les deux hommes et Blitzstein, élève comme Copland de Nadia Boulanger, compte désormais parmi les plus importantes influences du jeune homme. Une des manifestations de ce nouveau parrainage peut être imaginée lorsque, quelques années plus tard, Bernstein, alors à la recherche d'un thème de comédie musicale, prend

12 Lire à ce sujet Barry Seldes, *Leonard Bernstein, The Political Life of an American Musician*, op. cit., p. 23-24.

pour priorités l'engagement social et le message de l'œuvre et choisit de transposer le scénario de *Roméo et Juliette* aux guerres de gangs à New-York.

Toutes ces expériences menées parallèlement n'empêchent pas Bernstein de continuer à chercher sa place dans le monde musical professionnel qui l'attend potentiellement dès l'année suivante. En effet, dans une lettre de début avril 1939 envoyée à Kenneth Ehrman, l'aspirant compositeur évoque un projet possible avec la grande danseuse et chorégraphe moderne Hanya Holm (1893-1992) l'année suivante ; si la nature de la collaboration n'est pas connue, on sait que Copland est mobilisé pour jouer de sa notoriété et appuyer la proposition de Bernstein au moyen d'une lettre de recommandation. On connaît l'intérêt de Bernstein pour la danse depuis son plus jeune âge – on se souvient en particulier de la chorégraphie des « Danses Égyptiennes » ajoutées à la production de *H. M. S. Pinafore* à Sharon ou de sa passion pour le travail d'Anna Sokolow – mais celui-ci ne semble pas suffire et l'avortement de ce projet est mentionné dans une lettre de Copland envoyée quelques jours après la création des *Oiseaux*. Copland avait par ailleurs revêtu son costume de prophète quelques semaines plus tôt et annoncé d'un ton que Bernstein finit par bien connaître, que « quelque chose [une opportunité] va venir [...] quelque chose vient toujours. »¹³ Alors que le jeune homme rêve toujours de composition, son deuxième grand succès en tant que directeur musical amène son entourage à deviner en lui un talent insoupçonné pour la direction. Ses grandes capacités communicatrices, son engagement esthétique, son fort tempérament artistique et sa présence énergisante sont constatés par Copland, Blitzstein, Coates et toutes les autres personnalités que l'étudiant a eu l'occasion de rencontrer, parmi lesquels le compositeur William Schuman (1910-1992), dont il a fait la connaissance lors de la création de sa *Deuxième Symphonie* par le Boston Symphony Orchestra en février 1939. Tous l'encouragent vivement dans cette voie, de sorte que Bernstein, dans une lettre du 13 juillet, annonce à Kenneth Ehrman que les « *Big Boys* d'ici (et Dieu merci, ils comptent sur moi) ont déjà décidé que je deviendrai le Grand Chef de l'Amérique. »¹⁴ La tournure éminemment impersonnelle de cette phrase est très intéressante ; en lieu et place de la stimulation dont avait besoin Bernstein, ses mentors ont presque décidé à sa place de son propre avenir, ce dont il propose deux interprétations possibles : ou bien les prophètes du nationalisme musical américain

13 Lettre de Aaron Copland à Leonard Bernstein, datée par nos soins du 14 avril 1939.

14 Voir note 1. Les *Big Boys* sont probablement Aaron Copland, Roy Harris et William Schuman.

cherchent un « apôtre »¹⁵ parmi les chefs d'orchestre, ou bien ils craignent la concurrence d'un compositeur de plus dans leurs rangs. Malgré ses doutes (sont-ils énoncés sur le ton de l'humour ?) sur leurs intentions, Bernstein semble se laisser porter par ses trois mentors qui effectuent eux-mêmes les recherches de la meilleure institution pour leur protégé. L'école pratique la plus réputée d'Amérique était à l'époque Juilliard, où officiait alors dans la classe de direction l'américain Albert Stoessel (1894-1943). Après s'être renseigné, Bernstein découvre que la période d'inscription y est déjà terminée et lorsqu'il l'annonce à Copland, il lui demande par la même occasion s'il ne devrait pas « se tourner en désespoir de cause vers la possibilité de Curtis ? »¹⁶ Curtis désigne l'Institut Curtis de musique, à Philadelphie, où les cours de direction sont donnés par le chef historique du Chicago Symphony Orchestra, le hongrois d'origine Fritz Reiner (1888-1963). Copland conseille à son élève d'essayer de forcer la main au directeur de Juilliard, Ernest Hutcheson (1871-1951), par l'intermédiaire de Roy Harris, lui-même professeur pour l'école ; Bernstein rencontre pendant ce temps Reiner, toujours sur conseils de son mentor, lors d'un après-concert au *Lewisohn Stadium* le 8 août 1939 et lui demande s'il serait possible d'intégrer sa classe. Reiner, dans un accès de désapprobation aussi théâtral que caractéristique – « il jeta les bras en l'air et hurla MAUVAIS ! »¹⁷ –, l'invite tout de même à se présenter aux auditions de sa classe à la fin du mois septembre.

Si les compositeurs de l'entourage de Bernstein semblent être convaincus que son avenir prendra place sur le podium dès juillet 1939, celui-ci ne se restreint pas à cette possibilité. En effet, passant tout l'été 1939 en colocation avec Adolph Green dans un appartement New-Yorkais, il participe aussi souvent en tant que pianiste aux spectacles de la troupe de Green, les *Revuers*¹⁸ au Village Vanguard, club célèbre de Greenwich Village, et cherche du travail en permanence. Ainsi, épaulé par une lettre de recommandation de Copland, Bernstein s'entretient début août avec Davidson Taylor, directeur de la radio américaine CBS afin de questionner la possibilité de lui trouver un emploi – dont la nature n'est jamais précisée, aucun projet ne lui ayant été finalement

15 Lettre de Leonard Bernstein à Kenneth Ehrman, datée du 13 juillet 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 33.

16 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, datée du 30 juillet 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 33.

17 Lettre de Leonard Bernstein à Aaron Copland, datée du 9 août 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 33.

18 La troupe comprend entre autres Adolph Green, Betty Comden et Judy Holliday.

proposé. Bernstein se rend également chez les éditeurs de Tin Pan Alley, à la recherche d'un poste de *songwriter*, arrangeur ou transcripteur ; lorsqu'il annonce l'échec de ce projet à Aaron Copland, celui-ci marque sa désapprobation d'un plutôt cinglant « ce n'est pas le monde auquel tu appartiens. »¹⁹ Si cette quête de Bernstein est avant tout motivée par des raisons financières (Samuel refuse de payer un été sans emploi à New-York), on peut peut-être également y voir une tentative du jeune homme de prendre son destin en mains, celui-ci étant jusqu'ici principalement façonné par son entourage, si bienveillantes soient ses intentions. N'abandonnant pas la composition pendant cet été, Bernstein rédige même une page de musique importante avec sa *Lamentation* pour mezzo-soprano et orchestre, qui deviendra quelques années plus tard le dernier mouvement de sa première symphonie, et achève presque en même temps la réduction pour piano rémunérée du *Salon Mexico* de Copland. Malgré ses efforts en direction d'une certaine indépendance, l'ancienne professeure de piano et désormais confidente de Bernstein, Mademoiselle Coates, l'encourage à suivre la voie proposée par les compositeurs, affirmant qu'elle avait senti chez lui lors de la représentation des *Oiseaux* « un grand don pour la direction. »²⁰ La seule personnalité ne s'étant pas prononcée sur cette idée jusqu'alors est pourtant l'une des premières à lui avoir exprimé une profonde confiance en son avenir ; Mitropoulos invite Bernstein à le rejoindre à New-York à la fin du mois de septembre et lui communique son nouveau projet pour lui : il a toutes les potentialités pour et doit se donner les moyens de devenir un grand chef d'orchestre. Bien que nous n'ayons pas de trace de communication entre Copland, Harris ou Schuman, et Mitropoulos, Bernstein lui-même l'a vraisemblablement déjà tenu informé de leurs démarches de l'été 1939 et l'intuition du chef grec est très peu probablement une coïncidence. Avec la réponse négative de Harris quand à une possible inscription tardive à Juilliard, l'horizon 1939-1940 semble prendre de plus en plus nettement les contours de l'Institut Curtis de Philadelphie, sous les rigides auspices du grand chef hongrois Fritz Reiner.

19 Lettre de Aaron Copland à Leonard Bernstein, datée du 1^{er} août 1939.

20 Lettre de Helen Coates à Leonard Bernstein, datée du 7 août 1939.

4.3. Fritz Reiner, la tradition européenne à Philadelphie

Afin de préparer le rendez-vous avec Fritz Reiner, professeur de direction à l'Institut Curtis, Bernstein se procure les conducteurs des deux œuvres demandées, à savoir la *Septième Symphonie* de Beethoven et le poème symphonique *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov. À l'issue d'un week-end de révisions avec Copland, il prend la direction de Philadelphie, rongé par les allergies, et se présente devant le chef hongrois. Celui-ci l'invite à s'asseoir au piano, lui présente une partition et lui demande le nom de l'œuvre qu'il a sous les yeux. L'exercice pourrait sembler aisé mais ce serait ignorer la personnalité du chef hongrois ; le conducteur se trouvant sur le pupitre n'est ni celui de Beethoven, ni celui de Rimsky-Korsakov. Très bon lecteur à vue, Bernstein se lance alors dans un déchiffrement de la partition avec instruments transpositeurs qu'il a sous les yeux et, la pièce avançant, reconnaît soudainement la mélodie d'un jingle entendu à la radio lorsqu'il était petit : la mémoire faisant son travail, l'étudiant finit par se souvenir de la voix de l'annonceur, décrivant le morceau qu'il venait de diffuser comme étant l'*Ouverture pour une fête académique* de Johannes Brahms. Reiner, sans rien laisser transparaître, confirme à son nouvel élève qu'il le prendra bien dans sa classe à la rentrée. Cette anecdote, loin d'être un acte de méchanceté gratuite envers Bernstein, trouve des échos dans plusieurs récits d'anciens élèves et illustre une partie de la pédagogie de Fritz Reiner. Celui-ci, ne tolérant pas l'erreur chez ses élèves, a fréquemment recours à des procédés humiliants, laissant au mieux une infime chance à sa victime de s'en sortir. Volonté de transmettre une peur de l'échec telle que les étudiants n'osent plus venir au cours sans avoir effectué un travail préparatoire irréprochable ou moyen peu correct d'évincer ceux qui ne satisfont pas ses standards ? Lorsque le chef hongrois est interrogé à propos de son métier et de la manière dont il est possible de l'enseigner, il n'est évidemment fait aucune mention de ce climat de terreur, pourtant très bien connu et documenté par les témoignages de ses anciens élèves. Il faut dire qu'à son arrivée au sein de l'équipe éducative de l'Institut Curtis en 1931, le directeur de l'époque, Josef Hofman, fait appel à Reiner dans l'objectif de remettre l'orchestre de l'école sur le droit chemin que celui-ci a quitté depuis deux ans par manque de discipline sous son prédécesseur, le polonais Emil Mlynarski (1870-1935). Il ne faut pas longtemps pour que le nouveau chef reprenne l'orchestre en main et celui-ci, mené d'une baguette inflexible, retrouve rapidement un niveau et un comportement satisfaisants. Plusieurs grands musiciens américains ayant assisté à cette transition, dont

entre autres le chef Boris Goldovsky (1908-2001) et le compositeur Samuel Barber (1910-1981), décrivent dans leurs témoignages les méthodes profondément antipathiques et d'une rare sévérité à l'œuvre dans l'enseignement de cet homme, pourtant doté d'une formidable musicalité.

Après la lecture de nombre d'anecdotes illustrant la large palette de procédés sadiques, d'une inventivité et d'une diversité forçant le respect, dont dispose Reiner, il est fascinant de prendre connaissance des rares écrits théoriques dont le chef s'est rendu auteur au cours de ses années américaines et qui reflètent une personnalité très différente. Trois ans avant Mitropoulos, le chef hongrois avait également été sollicité par la revue *The Etude* qui, pour son numéro d'octobre 1951, l'invitait à s'exprimer sur le thème de la « technique de la direction. »²¹ Le propos de l'article de deux pages en résultant est articulé autour des deux colonnes principales de sa conception du métier du chef. La première idée conductrice est énoncée dès le chapeau : la plus grande préoccupation du chef d'orchestre doit être pour Reiner l'économie des gestes. L'agitation d'un chef devant ses musiciens est contre-productive et superflue : il incombe à celui qui se tient sur le podium de trouver les gestes justes, strictement nécessaires à transmettre l'effet musical souhaité, et de se restreindre à ceux-ci. La sobriété physique de la direction n'empêche pas de rendre compte de la complexité de la musique ; dans l'objectif de ne pas gêner le musicien, elle doit aider à sa concentration et au maintien de son attitude d'écoute attentive de chaque instant. Pendant ses années de formation, Reiner avait eu l'occasion d'observer de grands chefs à la manœuvre, parmi lesquels le grand Nikisch, et c'est après une tentative infructueuse de copier les gestes de celui-ci dans le but d'obtenir le même effet auprès de son propre orchestre que le chef hongrois comprit que ce n'est pas la manifestation physique du geste qui est importante, mais plutôt l'idée musicale qui y conduit. Ainsi, en restituant visuellement la gestuelle de Nikisch devant son orchestre, Reiner avait dépourvu son propre mouvement de toute signification musicale interne et ne pouvait donc rien obtenir d'intéressant. La mécanique du geste est propre à chacun et Reiner donne la priorité à la recherche du geste le plus efficace et le moins expansif physiquement. C'est ici qu'intervient la technique de la direction, dont une bonne maîtrise permet d'évincer tous les gestes superflus. Si celle-ci doit ainsi devenir « une seconde nature inconsciente »²², c'est précisément pour garder sous contrôle la toute aussi inconsciente spontanéité qui

21 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », in *The Etude*, Volume 69, Numéro 10, New-York, 1951, p. 16-17.

22 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 16.

pourrait amener le chef à penser que s'il laisse lui-même transparaître sa propre émotion, les musiciens de son orchestre se l'approprieraient et restitueraient correctement l'effet musical voulu. En effet, tout le travail de Fritz Reiner en tant que chef d'orchestre est pétri à partir de la profonde conviction que « l'excitation en [lui] n'excitera pas [s]es collègues ; elle parviendrait simplement à les rendre mal à l'aise. »²³ L'attention soudaine de Reiner à ne pas mettre mal à l'aise ses musiciens nous rappelle cyniquement les anecdotes racontant comment le professeur plonge volontairement ses élèves en direction dans des situations humiliantes devant l'orchestre entier. Par cette phrase résonnant ainsi paradoxalement avec ses méthodes pédagogiques, Reiner tient surtout à communiquer la préoccupation, devant être celle du chef, de ne pas gêner le musicien ; d'un contrôle permanent des manifestations physiques de sa propre réaction aux effets de la musique, le chef doit permettre aux musiciens de l'orchestre de sentir qu'à tout moment « ils sont sous [s]on contrôle lui-même contrôlé. »²⁴ Malgré sa tournure peu élégante du fait de sa traduction difficile, cette phrase nous renseigne tout de même sur la relation du chef à l'orchestre, qui semble tenir de la confiance malgré un rapport hiérarchique fermement affirmé.

Le pouvoir exercé frontalement par le chef d'orchestre, nécessaire dans la conception de Fritz Reiner, doit se trouver légitimé par son érudition manifeste et les exigences du professeur à ce sujet sont sans merci : le prétendant au podium doit être doté d'une « véritable musicalité, une oreille infaillible, un fort sens du rythme et certaines caractéristiques purement physiques. »²⁵ Le concept de pré-destination au métier de chef est ici introduit par Reiner, à travers des pré-requis « purement physiques » qui concernent les tailles respectives du chef et de ses bras – ne devant pas être trop importantes –, son regard – à forts potentiels expressif et communicatif –, ainsi que sa personnalité, « fondamentalement sympathique. »²⁶ Bien que l'anglais ne soit pas la langue maternelle de Reiner, il peut sembler intéressant de souligner les connotations du mot « *sympathetic* » traduit simplement ici par « sympathique » : il y a derrière la notion de bienveillance, d'inclinaison à la compréhension et à l'écoute mutuelle. Une fois de plus, le chef d'orchestre idéal que décrit Reiner ne semble correspondre en rien à sa propre pratique et on peut se demander ce qu'il est advenu de la personnalité « fondamentalement sympathique » chez celui qui, « en faisant des remarques

23 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

24 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

25 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

26 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

dégradantes et en expulsant temporairement des instrumentistes, [...] instillait une peur qui se soldait par des relations généralement tendues. »²⁷ Cependant, peut-être cette tension était-elle une manière propre à Reiner de garder en permanence un contact stimulant avec son orchestre. Selon sa conception, le chef d'orchestre de Reiner n'a pas même besoin de verbaliser ses instructions car les seuls mouvements indiqués par sa grande capacité innée à traduire la pensée musicale en gestes sont suffisants et le travail de répétition peut lui-même s'effectuer sans que le chef ait recours à la parole. Il est intéressant de constater que là où de nombreux chefs d'orchestre donnent dans leur vision du métier une place de choix à la construction d'un bon rapport humain entre le chef et ses musiciens, Fritz Reiner développe un point de vue plus froidement professionnel, avec l'utopie d'un chef muet, qui ne s'adresserait jamais à ses musiciens. Reiner n'offrait aucun répit à ses étudiants et jouait devant eux le rôle d'un musicien d'orchestre qui douterait constamment de l'autorité musicale exercée par son chef ; l'intransigeance et le ton cinglant utilisé pour signaler les erreurs sont ses outils pour leur transmettre l'exigence totale qu'ils doivent avoir envers eux-mêmes et qui doit les pousser à être absolument infaillibles en répétition. Aussi, une connaissance parfaite de la partition est requise mais, loin de se limiter aux notes, elle concerne également l'orchestration, les procédés d'écriture utilisés, le contexte artistique dans lequel l'œuvre a vu le jour, sa place dans la production de son compositeur... L'érudition de l'élève doit toucher également des domaines extra-musicaux comme l'histoire de la peinture et de la sculpture car « c'est dans des choses comme celles-là, et non dans les mouvements, que la technique de la direction trouve ses racines. »²⁸ Reiner souligne une fois encore que les gestes à connaître se résument au vocabulaire universel et international de la direction, à savoir la battue des différentes mesures ou les respirations permettant de donner les départs ; ce langage corporel connu de tout musicien d'orchestre doit être suffisamment assimilé par le chef d'orchestre pour ne pas avoir à être réfléchi lorsque ce dernier se trouve sur le podium. À cet instant, l'élève doit être en mesure de ne penser qu'à l'effet musical qu'il souhaite entendre et mobiliser ainsi sa mémoire et son oreille sans penser à la mesure qu'il est en train de battre. La connaissance exacte et irréprochable de la partition n'est qu'une étape, devant mener à la parfaite compréhension de toutes ses composantes musicales. C'est un travail de longue haleine et Reiner, alors âgé de 63 ans, affirme dans son article qu'un chef ne peut

27 Témoignage de True Sackrisson, cité dans Rollin R. Porter, *Fritz, conductor, teacher, musical innovator*, thèse de doctorat à Northwestern University, 1980, p. 46.

28 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

« devenir accompli »²⁹ qu'après avoir passé l'âge de cinquante ans. La raison du choix de cet âge comme cap de maturité du chef d'orchestre n'est pas donnée et il s'agit probablement surtout pour Reiner de signifier à son lecteur qu'une grande et lourde masse de travail attend tout jeune chef et que celui-ci doit toujours conserver une attitude d'apprentissage. En tant que professeur, la seule tâche que s'attribue Reiner est celle de « montrer certains raccourcis »³⁰, c'est-à-dire aider l'apprenti chef à se débarrasser de toutes ses habitudes gestuelles superflues ; tout le reste du travail dépend de l'élève lui-même et de son expérience, devant toujours chercher à être enrichie.

Lorsque l'on visionne aujourd'hui les films de Fritz Reiner à la tête du Chicago Symphony Orchestra, où il officie de 1953 à 1963, on est tout de suite frappé par la puissance et la précision de son geste. C'est une direction à la lecture très claire et l'on détermine très facilement la réalisation musicale de chaque geste effectué. La plupart du temps, Reiner n'utilise pas sa main gauche, la laissant pendre à son côté ; sa baguette, de longueur démesurée, indique d'une battue volontairement rigide les changements de tempo et la pulsation quand c'est nécessaire ; son amplitude prend en charge le caractère et la nuance globale. Ce sont presque systématiquement ses yeux qui sont assignés aux départs et tous ces signaux sont toujours donnés très en avance. Si l'on sait que Reiner, pendant ses études à Budapest, avait pour professeur de piano Béla Bartók, on ne lui attribue généralement pas un professeur de direction en particulier. Ayant commencé très tôt par diriger de l'opéra – il dirige *Carmen* à l'âge de 19 ans au Vigopera de Budapest³¹ –, il est possible que sa formation ait principalement consisté en l'observation de Nikisch dans les années 1910 et les conseils de son ami Richard Strauss (1864-1949) ; la grande anticipation dans sa direction, ainsi que l'économie des gestes l'inscrivent très clairement dans une tradition germanique. Si le répertoire travaillé à l'Institut Curtis, tout comme celui proposé à l'orchestre étudiant, est plutôt historique, Reiner était connu de beaucoup de compositeurs contemporains pour « sa prodigieuse aptitude à clarifier l'écriture la plus complexe »³² et pendant sa direction musicale du Chicago Symphony Orchestra, ses interprétations d'œuvres de Bartók ou Stravinsky étaient réputées pour leur clarté et leur brio d'exécution.

29 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

30 Fritz Reiner, « The Technique of Conducting », *op. cit.*, p. 17.

31 Philip Hart, « Reiner, Fritz », *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5Hm8>), consulté le 3 janvier 2016.

32 Harold C. Schoenberg, *The Great Conductors*, New-York : Simon and Schuster, 1967, p. 335.

4.4. Bernstein à l'Institut Curtis : tirer bénéfice d'un enseignement tyrannique

Lors de sa première année d'enseignement à l'Institut Curtis, Fritz Reiner rédige à destination des étudiants un *Aperçu d'un cours de direction*³³, sorte de guide d'arrivée dans le cursus de direction. Conservé au sein de la collection Fritz Reiner à la bibliothèque de Northwestern University, ce document ne nous a pas été accessible mais plusieurs extraits sont reproduits dans la biographie de Reiner par Philip Hart. Ces informations nous permettent d'obtenir des renseignements sur l'enseignement dispensé par Reiner à ses élèves à l'Institut Curtis et plus particulièrement à Bernstein. L'ouverture de l'*Aperçu* de Reiner concerne le travail à effectuer avant même de se présenter en cours : « les élèves doivent être capables de diriger une pièce importante avec clarté et musicalité *sans* avoir auparavant répété avec un orchestre. »³⁴ Le colossal travail demandé par le professeur en amont des répétitions prend pour point de départ l'apprentissage par cœur de l'intégralité de la partition : l'élève doit être en mesure de chanter chaque ligne instrumentale séparément tout en ayant dans sa tête une image mentale précise de l'ensemble, sous peine de subir un interrogatoire humiliant de la part de Reiner, qui n'hésite pas à piéger ses élèves en leur demandant par exemple ce que joue la clarinette à un endroit où celle-ci peut très bien ne pas jouer³⁵. Parmi les exigences du professeur n'étant pas citées dans l'article pour *The Etude* analysé plus haut, il y a aussi l'étude du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz, dans l'édition augmentée de Richard Strauss parue en 1904 sous le titre de *Instrumentationslehre*, que Reiner recommande d'agrémenter de l'analyse de pages de Strauss, Berlioz, Stravinsky et Hindemith. La maîtrise, ou du moins des capacités rudimentaires, d'un instrument de l'orchestre, avec une préférence pour les cordes, est également vivement conseillée car elle permet d'assister aux répétitions d'orchestre et d'observer le chef à l'ouvrage ; lorsqu'une telle chose n'est pas possible, Reiner assigne ses étudiants en direction au pupitre de percussions afin d'assurer leur présence pendant les répétitions. Une connaissance du répertoire contemporain, bien qu'il ne soit pas étudié en cours, est requise et doit compléter les travaux d'analyses harmonique et structurelle obligatoires des chefs d'œuvres historiques. Enfin, dans le but de se familiariser avec l'aspect purement technique de la direction, Reiner recommande à ses

33 « Outline for Course in Conducting »

34 Philip Hart, *Fritz Reiner : A Biography*, Evanston : Northwestern University Press, 1994, p. 205.

35 D'après un exemple souvent pris par Bernstein pour illustrer les méthodes de Reiner. Une version en est donnée dans Rollin R. Porter, *Fritz Reiner...*, *op. cit.*, p. 40.

élèves de prendre la direction d'un chœur, ou au moins d'y chanter. Pendant les cours, les élèves se dirigent mutuellement, l'un au pupitre, l'autre au piano et Reiner contrôle d'un regard extérieur leur travail personnel, leur connaissance de la partition, la maîtrise de leurs gestes et leur technique de baguette. Les étudiants sont en effet forcés à utiliser le même matériel que leur professeur, à savoir une immense baguette permettant, avec un rigoureux entraînement, une grande précision et beaucoup de subtilité dans le geste. La première année du cursus débute par la direction et le chant de récitatifs tirés d'opéras de Mozart car ceux-ci requièrent une bonne connaissance des *tempi* et permettent par les constants changements de caractères un travail sur l'anticipation. L'orchestre étudiant ne donne que trois ou quatre concerts par an, auxquels s'ajoutent des diffusions à la radio, durant lesquelles Reiner laisse parfois un étudiant diriger une partie du programme. Nous n'avons connaissance que d'un seul concert radio-diffusé en avril 1941 durant lequel, très exceptionnellement, Reiner s'est effacé totalement pour laisser la baguette à l'un de ses élèves : Leonard Bernstein³⁶.

Outre l'opportunité de travailler avec un chef de la carrure de Fritz Reiner, c'est aussi la présence du pianiste autrichien Rudolf Serkin (1903-1991) au sein de l'équipe éducative de l'Institut Curtis qui enthousiasme Bernstein autant que son ancienne professeur Mademoiselle Coates. Cependant, jugé « trop vieux » du haut de ses vingt et un ans mais assez talentueux pour entrer dans le cursus diplômant, Bernstein est renvoyé vers Madame Isabelle Vengerova (1877-1956), « qui, à ce qu'on [lui] a dit, est la plus grande professeure de piano en Amérique, un million de fois meilleure que Serkin. »³⁷ Ainsi, pour sa deuxième discipline majeure aux côtés de la direction, l'étudiant reçoit l'enseignement de la très réputée pianiste russe qui, faisant partie du corps enseignant depuis la fondation de l'Institut Curtis en 1924, a vu passer dans sa classe des élèves parmi les plus grands musiciens américains des générations proches de Bernstein avec entre autres Samuel Barber, Leo Smit (1921-1999) et Lukas Foss (1922-2009). Le profil de ce dernier n'est par ailleurs pas sans évoquer celui de Bernstein : pianiste de talent, compositeur de musique sérieuse et chef d'orchestre reconnu ; les deux hommes seront amis depuis leur rencontre dans la classe de Reiner pendant cette première année à l'Institut Curtis, jusqu'à la disparition de Bernstein en 1990. De cette amitié naîtront plusieurs enregistrements de leurs propres œuvres – dont notamment la *Deuxième Symphonie « Age of Anxiety »* de Bernstein, sorte de concerto pour piano

³⁶ Philip Hart, *Fritz Reiner...*, op. cit., p. 61.

³⁷ Lettre de Leonard Bernstein à Helen Coates, datée du 17 octobre 1939 et reproduite dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 38.

dans lequel Foss tient la partition de soliste. Formée à Vienne par Joseph Dachs et Theodor Leschetizky – ce dernier ayant également formé Heinrich Gebhard –, Madame Vengerova est probablement la professeure de piano ayant le plus contribué à la construction du son de Bernstein ; le récit des premiers cours à l’Institut Curtis fait d’elle un bourreau de travail pouvant devenir un tyran sans merci si l’étudiant n’avait pas fait son travail. Très concernée par les conditions de travail de ses élèves, elle insistait auprès de l’Institut pour que chacun d’eux ait à disposition dans son propre logement un piano à queue Steinway. Bernstein lui reconnaît souvent une très grande importance dans son parcours, Vengerova ayant selon lui-même beaucoup fait progresser son usage de la pédale, le phrasé *legato* de ses mains et l’écoute attentive de sa main gauche³⁸. Le portrait que nous avons jusqu’ici dressé des professeurs de l’Institut Curtis peut sembler effrayant mais Bernstein n’y a pas seulement reçu l’enseignement de tyrans prestigieux : en orchestration, c’est le très pédagogue compositeur américain Randall Thompson (1899-1984, formé à Harvard également) qui officie et en déchiffrage – où Bernstein excelle plus que partout ailleurs – la française Renée Longy-Miquelle, qui entretenait une relation privilégiée avec son élève, l’emmenant parfois jusqu’à New-York pour assister à des concerts.

Les deux années passées à Philadelphie sont probablement la période d’apprentissage la plus dense de la vie de Bernstein ; n’ayant que très peu de relations sociales avec les autres élèves de l’Institut, le bostonien consacre la plupart de son temps au travail acharné que lui demandent les cours de Reiner et Vengerova. Ses études à l’Institut sont permises par le mécénat de Dimitri Mitropoulos qui, voyant que Samuel Bernstein ne financerait pas des études de direction – la fonction de chef d’orchestre n’étant pour lui pas un vrai métier, du moins en Amérique à ce moment là –, fournit à Bernstein l’argent requis pour son inscription. Cette dépendance pécuniaire de son mentor incite très probablement l’étudiant à honorer sa part du contrat en s’investissant complètement dans son travail, suivant les exigeantes conceptions du métier de musicien de Mitropoulos. La solitude et le temps passé à travailler et composer font que cette période de la vie de Bernstein est plutôt mal connue ou contient du moins peu d’événements marquants ; l’apprenti chef saisit toutefois chaque occasion possible de fuir Philadelphie, se rendant tantôt chez ses amis *Revuers* de New-York, tantôt dans les salons de Copland. C’est la première fois que la ville de Boston disparaît

38 Lire à ce propos Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 66.

du paysage de son quotidien et avec elle la musique du Boston Symphony Orchestra dirigé par Koussevitzky. Jusqu'à cette nouvelle étape dans sa scolarité, le rapport à la direction de Bernstein se résumait principalement à l'observation des concerts de la saison de Koussevitzky, non pas d'un point de vue technique, mais plutôt critique, s'attachant à la vision de l'œuvre du chef russe et non aux moyens qui permettaient à celui-ci de la restituer. Les quelques jours de répétition passés avec Mitropoulos ont probablement eux aussi leur importance : Bernstein disait à propos de la semaine de janvier 1937 qu'il y avait découvert « pour la première fois ce qu'un chef d'orchestre fait et comment il doit travailler. »³⁹ Les premiers cours officiels de direction reçus par Bernstein restent tout de même ceux de Reiner et celui-ci lui transmet ainsi toute sa rigueur dans le travail préparatoire d'une répétition. Pendant ses toutes premières expériences de direction, l'apprenti chef, de la même manière que son premier modèle Mitropoulos, préfère se passer de baguette pour diriger ; c'est impossible au sein de la classe de Reiner, où chaque élève doit apprendre la technique de la baguette afin de gagner en subtilité, en précision et surtout en lisibilité du geste. Les sources évoquant le rapport entre les deux hommes sont rares ; Reiner, comme à son habitude, se montre très professionnel et les quelques lettres envoyées par Bernstein à son professeur font surtout état d'autant de reconnaissance que d'admiration. Plus tard, lorsqu'il est amené à évoquer le souvenir de Reiner, Bernstein parle principalement de la transmission des hauts standards de son professeur hongrois et du bagage technique lui ayant permis d'accomplir « l'impossible tâche [...] de diriger sans orchestre. »⁴⁰

Au sein des archives de l'Institut Curtis, on trouve dans les programmes quelques traces de l'activité de Bernstein. Assez réduite pendant la première année (seul l'accompagnement au piano d'un concert de la classe de contrebasse est mentionné), elle est davantage documentée dans le volume consacré à l'année scolaire 1940-1941. Le jeune pianiste se démarque clairement par son engagement en faveur de la musique moderne ; si le répertoire travaillé avec Madame Vengerova est d'ordinaire plutôt classique (*Sonates* de Beethoven, « à peu près le répertoire habituel »⁴¹ d'après Lukas Foss), les œuvres interprétées par Bernstein lors d'un récital le 9 janvier 1941 sont celles de Scriabine (*Cinquième Sonate*) et Ravel (prélude et rigaudon du *Tombeau de Couperin*). Début décembre 1940, il est même au centre d'un concert du *Twentieth*

39 Leonard Bernstein, cité mais non sourcé dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 37.

40 Lettre de Leonard Bernstein à Fritz Reiner, datée du 27 août 1940 et reproduite dans Philip Hart, *Fritz Reiner..., op. cit.*, p. 64.

41 Compte rendu de l'interview de Lukas Foss (30 mars 2006) dans le cadre du séminaire de recherche *Leonard Bernstein's Boston* mené en 2006 à Harvard (disponible sur internet), p. 4.

Century Music Group (« Groupe de la Musique du Vingtième Siècle ») fondé en janvier de la même année⁴² et, en plus de l'interprétation des *Variations* de Copland, il signe la plupart des textes de présentation des autres œuvres interprétées (*Trois pièces pour clarinette* de Stravinsky, *Trois pièces pour flûte, clarinette et basson* de Piston⁴³). Concernant la classe de Reiner, c'est Burton qui nous fournit des indications de répertoire ; on apprend ainsi que Bernstein a dirigé pendant sa deuxième année la *Deuxième Symphonie* de Sibelius, le *Quatrième concerto pour piano* de Beethoven et la pièce pour orchestre *Fêtes* de Debussy⁴⁴.

En janvier 1940, à la suite d'une rencontre avec Mitropoulos, Bernstein se voit offrir une proposition par le chef grec qui aurait pu nettement accélérer le développement de sa carrière. En effet, dans une lettre à ses parents, l'étudiant explique qu'après sa première année avec Fritz Reiner, Mitropoulos a le projet secret qu'il le rejoigne à l'orchestre de Minneapolis en qualité de chef assistant. La volonté du chef grec semble ici de récupérer l'enfant prodige qu'il avait remarqué presque exactement trois ans plus tôt et il lui confie son objectif de « le *construire* là-bas. »⁴⁵ Le poste d'assistant étant alors inexistant au Minneapolis Symphony Orchestra (aujourd'hui Minnesota Orchestra), Mitropoulos se propose de le créer sur mesure pour Bernstein, ajoutant aux missions de ce dernier l'interprétation des *concerti*, l'exécution des parties de clavier au sein même de l'orchestre, la participation, conducteur sous les yeux, à toutes les répétitions et la capacité « à prendre la main sur l'orchestre à tout moment. »⁴⁶ Le chef grec s'est même arrangé pour que, malgré son jeune âge et sa faible expérience, un salaire honorable soit versé à son étudiant assistant ; Mitropoulos voulait avec ce projet assurer l'entrée de Bernstein dans le monde musical professionnel. Naturellement enchanté par la perspective de quitter l'Institut Curtis et Philadelphie où les grands progrès qu'il se sent effectuer ne suffisaient pas à pallier l'absence de vie sociale, Bernstein voit son rêve enterré par l'annonce, dans un télégramme quelques mois plus tard, que Mitropoulos ne peut pas honorer sa promesse « à cause de [s]on engagement à New-York et un mois de tournée avec l'orchestre »⁴⁷. Plongé une nouvelle fois dans une des ponctuelles mais profondes périodes de dépression jalonnant son existence,

42 Le nom des fondateurs de ce groupe est introuvable ; il semble toutefois probable que Bernstein y ait participé.

43 S. N., *Recital programs 1940-41*, Philadelphie : Curtis Institute of Music, 1940, p. 106.

44 Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 87.

45 Lettre de Leonard Bernstein à ses parents, datée de janvier 1940.

46 Lettre de Leonard Bernstein à ses parents, datée de janvier 1940.

47 Télégramme de Dimitri Mitropoulos à Leonard Bernstein, daté du 13 avril 1940, reproduit dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 70.

Bernstein se voit forcé de terminer l'année à Philadelphie et d'attendre l'été pour se lancer dans une aventure nouvelle et fort différente : l'académie estivale du Boston Symphony Orchestra, Tanglewood.

Chapitre 5 : Koussevitzky, Bernstein et la figure de chef d'orchestre américain

5.1. La direction aux États-Unis au début du XX^e : détour historique par le Boston Symphony Orchestra

La méfiance de Samuel Bernstein à l'égard du nouveau projet de carrière de son fils à sa sortie de Harvard n'est pas seulement le fruit de son espoir déçu de voir la pérennité de l'entreprise familiale assurée ; si Leonard avait choisi de tenter sa chance dans un autre métier comme Samuel l'avait fait en quittant son pays natal, ce dernier l'aurait probablement encouragé. Seulement, comme le rappelle Humphrey Burton, le vrai problème de Samuel réside dans le fait que « diriger n'était pas [...] une profession américaine (en 1939 il avait raison sur ce point). »¹ En effet, un regard porté à la nationalité des directeurs musicaux des principales institutions symphoniques américaines pour l'année 1939 est particulièrement éloquent :

New-York Philharmonic Orchestra : John Barbirolli (anglais)
 Chicago Symphony Orchestra : Frederick Stock (allemand)
 Philadelphia Orchestra : Eugene Ormandy (hongrois)
 Cleveland Orchestra : Artur Rodziński (polonais)
 Boston Symphony Orchestra : Sergei Koussevitzky (russe)
 Minneapolis Symphony Orchestra : Dimitri Mitropoulos (grec)

Depuis la fondation de ces orchestres, généralement à la fin du XIX^e siècle, les États-Unis n'ont jamais connu de chef natif du pays et ont toujours fait appel à des musiciens reconnus outre-Atlantique ; il convient tout de même de citer comme possible exception l'exemple de Theodore Thomas (1835-1905). Fondateur du Chicago Symphony Orchestra et acteur majeur de l'histoire musicale américaine par son rôle de catalyseur de la diffusion des activités symphonique et opératique aux États-Unis, Thomas naît en Allemagne mais sa famille émigre très tôt pour s'établir en Amérique et c'est dans sa nouvelle patrie que le jeune homme alors âgé de dix ans poursuit sa formation musicale (par une pratique probablement autodidacte du violon²). Généralement considéré comme le premier chef d'orchestre américain du fait de son arrivée très tôt sur le territoire et de son absence de formation auprès des maîtres

¹ Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 60.

² Ezra Schabas, « Thomas, Theodore », in *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5Hp2>), consulté le 21 août 2017.

européens, il dirige d'abord le New-York Philharmonic (1879-1891) puis le Chicago Symphony Orchestra (1891-1905) et contribue largement à l'élargissement du public des concerts symphoniques en Amérique. Bien que l'américanité de la direction de Thomas, « paradoxe américain, combinant un pragmatisme américain à des idéaux allemands »³ d'après José Antonio Bowen, puisse faire l'objet de travaux ultérieurs, nous ne considérerons pas plus précisément son profil car il échappe à notre cadre temporel. Toujours est-il que dans les années 1930, le souvenir comme la possibilité d'un chef d'orchestre américain semblent bien lointains. Toutefois, il existe, parmi ceux qui avaient été enthousiasmés par les concerts de Theodore Thomas à travers tout le pays, un banquier bostonien qui rêve que sa ville bénéficie d'une vie musicale plus riche et dynamique. Henry Lee Higginson (1834-1919) avait pris des cours de piano pendant sa jeunesse à Vienne et une fois rentré en Amérique, déçu par l'absence de talent musical particulier chez lui, il se lance dans les affaires. Dès que son métier lui en fournit les fonds nécessaires, Higginson se lance dans l'aventure folle de créer un orchestre symphonique à Boston ; le projet semble insensé car l'investissement est colossal – « Higginson engagerait le chef, compenserait les déficit, et paierait tous les salaires » –, le pari qu'il se lance est ambitieux – « vingt concerts par saison et un nombre égal de répétitions publiques »⁴ – et il n'est pas certain de trouver son public à Boston. De l'aspect musical, Higginson ne gère que le recrutement du chef, donnant à celui-ci une liberté totale dans la programmation comme dans le travail ; lui s'occupe principalement de l'aspect administratif et politique de l'orchestre. Afin de permettre à chacun de se rendre aux concerts, le prix du ticket fixé lors de l'annonce de la création de l'orchestre en mai 1881 est de vingt-cinq centimes de dollars. Pour la première saison, c'est le baryton allemand George Henschel (1850-1934) qui est approché par Higginson pour assurer la direction de l'orchestre nouvellement formé ; celui-ci avait alors connu un succès récent en tant que chef invité de l'orchestre de Harvard. Au bout de la première saison, si ses performances reçoivent un accueil mitigé, son ami Johannes Brahms lui conseille tout de même de conserver sa position, que tout « *Kapellmeister* » européen lui envierait du fait de l'absence de « supervision d'un comité sur la question artistique. »⁵ L'œuvre du compositeur allemand faisait d'ailleurs partie des chevaux de bataille de Henschel, qui tente tout au long de son mandat de la

3 José Antonio Bowen, David Mermelstein, « The American tradition », *op. cit.*, p. 165.

4 Joseph Horowitz, « Higginson, Henry Lee », in *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5HrM>), consulté le 21 août 2017.

5 Moses Smith, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, 1947, p. 131.

faire accepter à un public déjà très classique et peu enclin à la modernité, trouvant Brahms « difficile et peu gratifiant. »⁶

C'est un autre défenseur de Brahms qui reprend le flambeau lorsque Henschel quitte le Boston Symphony Orchestra après trois saisons : l'autrichien Wilhelm Gericke (1845-1925), chef-assistant à l'opéra de Vienne où il a par exemple présenté la première viennoise de *Tannhäuser*, est contacté par Higginson qui, lui donnant toute sa confiance, lui permet d'amener avec lui de Vienne de jeunes musiciens européens et un nouveau premier violon, Franz Kneisel (1865-1926). Déterminé à former un véritable orchestre là où il voyait auparavant plutôt une assemblée de musiciens, Gericke, « un génie de la construction de son d'orchestre »⁷, améliore considérablement la réputation de l'orchestre lors des tournées à travers le pays et poursuit le travail d'éducation du public entrepris par Henschel avec des œuvres de Brahms, Bruckner et Richard Strauss. Au départ de Gericke en 1889 – pour des raisons de santé –, l'orchestre sort de cette stimulante période grandi et sensiblement renforcé, si bien que l'austro-hongrois Arthur Nikisch (1855-1922) est très surpris des potentialités de cet orchestre américain lors de son arrivée au podium. La possibilité pour Higginson d'obtenir pour son orchestre alors âgé de moins de dix ans un chef de la stature de Nikisch nous renseigne sur ses talents d'homme d'affaire autant que sur les avantages que ce poste présente à l'époque. Diriger le Boston Symphony Orchestra sous les auspices de Henry Lee Higginson signifie, pour un chef d'orchestre, obtenir un espace d'expression complètement libre et total, seulement gêné par la réception critique et le conservatisme du public bostonien. Ce dernier se confronte à une expérience tout à fait nouvelle avec la direction de Nikisch : ses exécutions des classiques sont profondément imprégnées de sa personnalité et son adaptation de l'idée romantique de l'expression du soi à sa pratique de la direction lui autorise de nombreuses libertés d'interprétation. Nikisch est un des premiers chefs d'orchestre de l'histoire à introduire la notion de mysticisme dans la direction discutée dans le chapitre sur Mitropoulos (voir Chapitre 2.3.) ; dirigeant presque exclusivement sans partition, sa direction spontanée mais pas exubérante fascine le musicien tout comme l'auditeur. Le répertoire romantique européen et plus particulièrement Tchaïkovsky prend sous la baguette de « cet étrange et romantique magicien de l'orchestre »⁸ des couleurs et une vitalité inégalées. Selon Moses Smith

6 Steven Ledbetter, « Henschel, George », in *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5HsH>), consulté le 21 août 2017.

7 Moses Smith, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, 1947, p. 131.

8 Hugo Leichtentritt, *Serge Koussevitzky, the Boston Symphony Orchestra and the New American Music*, Cambridge : Harvard University Press, 1946, p. 16.

(1901-1964), critique et biographe de Koussevitzky, sous Nikisch « le grand public consent joyeusement à une légère détérioration dans la finition technique de l'orchestre, en échange d'une excitation nouvelle pendant les concerts. »⁹ Il est fascinant de constater dans le lexique utilisé dans les différentes sources combien le terme de « performance » semble adapté à l'expérience d'un concert de Nikisch. Le culte né autour de la personnalité de ce dernier, auquel se frotteront Koussevitzky et Reiner au cours de leurs périodes allemandes respectives dans les années 1900 et 1910, semble avoir en quatre années de direction du Boston Symphony Orchestra touché son public ; la collaboration ne dure que quatre années. Pour succéder à Nikisch, Higginson fait appel en 1894 au chef qui l'avait déjà remplacé à l'Opéra de Leipzig lors de son départ pour Boston : l'autrichien Emil Paur (1855-1932), formé à Vienne, reste cinq ans à la tête de l'orchestre et jouit ensuite d'une respectable carrière aux États-Unis, passant par le New-York Philharmonic Orchestra (alors New-York Philharmonic Society) et le Conservatoire National de New-York, succédant à Dvořák. Cependant, sa prise en charge du Boston Symphony Orchestra est très peu documentée et ne semble pas avoir marqué les esprits, contrastant vivement avec son poste au Pittsburgh Orchestra (1904-1910), où il donne les premières américaines d'œuvres de Smetana, Goldmark, Rubinstein, MacDowell et Beach¹⁰. Le retour de Gericke, successeur de Paur, signe l'entrée de l'orchestre dans une nouvelle ère : au tournant du XX^e siècle, Higginson se fait connaître de suffisamment de mécènes bostoniens pour obtenir le financement d'une nouvelle salle de concert. Le *Symphony Hall* est la première salle à être construite « avec la participation d'un acousticien professionnel. »¹¹

L'installation de l'orchestre dans son nouveau temple musical conclut les dix-neuf ans nécessaires à Higginson et aux chefs successifs pour donner au Boston Symphony Orchestra une place de premier plan à l'échelle du pays et lui permettre de partir à la conquête d'une réputation plus vaste encore, sur l'échiquier musical international. Pour accomplir cette tâche, Higginson recrute le chef allemand Karl Muck (1859-1940), alors en pleine gloire européenne et s'étant fait connaître par ses interprétations des opéras de Wagner notamment. Il est intéressant de constater, qu'avant leur arrivée en Amérique, les chefs appelés par Higginson sont tous

9 Moses Smith, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, 1947, p. 132.

10 J. A. Fuller Maitland, Malcolm Miller, « Paur, Emil », in *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5HuT>), consulté le 21 août 2017.

11 Joseph Horowitz, « Higginson, Henry Lee », *op. cit.*, consulté le 21 août 2017.

principalement connus dans le milieu de l'opéra, répertoire pourtant très peu interprété à Boston – et aux États-Unis en général, le public préférant dans un premier temps la musique symphonique. La rigueur du travail de Karl Muck, son profond respect de la partition et son inclination pour l'œuvre de Wagner qui a fini par entrer dans les mœurs du public bostonien lui valent un second mandat cinq ans après la fin du premier. L'intérim assuré par l'allemand Max Fiedler (1859-1939) se trouve ingratement éclipsé par les deux fastes périodes sous la direction de Muck. Lors du deuxième engagement de ce dernier (1912-1918), la symbiose entre chef et orchestre atteint une première apogée historique que Smith évoque dans les termes suivants : le Boston Symphony Orchestra est « au sommet de son prestige »¹² – bien que Smith n'ait alors qu'une quinzaine d'années. Mais ce paroxysme artistique est terriblement impacté par l'entrée en guerre des États-Unis (6 avril 1917) ; une crise s'annonce alors avec l'apparition de rumeurs concernant Muck, du fait de sa naissance allemande – et malgré sa nationalité suisse –, ainsi qu'une forme d'aversion pour Higginson et son orchestre, à qui l'on reproche une trop grande germanophilie. Un point de non-retour est atteint le 25 mars 1918 lorsque la police bostonienne procède à l'arrestation du chef d'orchestre à son domicile, pour « violation de l'Espionage Act [loi sur l'espionnage du 15 juin 1917]. »¹³ Higginson, ayant toujours soutenu Muck, voit sa légitimité mise en péril par l'affaire et il s'écoule à peine un mois avant que le fondateur et directeur de l'orchestre donne sa démission, transmettant ses pouvoirs au *Board of Trustees* (« conseil d'administration », souvent abrégé *Trustees*) nouvellement formé et à leur directeur, son ami, le juge Frederick P. Cabot. À ces changements se rajoutent les exclusions de plusieurs musiciens allemands – alors au nombre de dix-neuf, dont certains étaient arrivés avec Gericke – et leur remplacement par des instrumentistes issus des orchestres militaires français ou des musiciens américains. La germanophobie consécutive à la Première Guerre Mondiale force ainsi l'orchestre à tourner violemment une page de son histoire et il est désormais nécessaire de trouver un nouveau chef d'orchestre capable de rassembler les musiciens pour en faire un groupe cohérent. Un déplacement de tendances s'opère et après vingt-six saisons sous une direction de formation germanique – la Hongrie ou la Pologne n'avaient pas encore les institutions requises –, la mode bostonienne se met à l'heure de la francophilie et le chef désigné pour prendre la baguette en 1918-19 est le parisien Henri Rabaud (1873-1949). Compositeur et chef

12 Moses Smith, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, 1947, p. 135.

13 Cette diffamation publique est connue sous le nom de « l'Affaire Muck ». Quelques éléments sont relatés dans Moses Smith, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, 1947, p. 138.

d'opéra, Rabaud concentre son répertoire autour de la musique des classiques viennois ; Anne Girardot et Richard Langham Smith lui prêtent l'adage « le modernisme est l'ennemi. »¹⁴ Un chef d'orchestre aux goûts plutôt conservateurs semble être un choix de modération auprès du public bostonien et lorsque Rabaud refuse de mener l'orchestre pour une saison supplémentaire, les *Trustees* ont en tête de trouver une vraie célébrité du monde de la direction. Le choix final du français Pierre Monteux (1875-1964) est présenté dans le livre de Smith comme un choix par défaut – « étant donné [...] qu'une célébrité ne pouvait pas être eue, les *Trustees* engagèrent Monteux » –, chose assez difficile à comprendre compte tenu de sa participation active à l'épopée des ballets russes et des nombreuses premières d'œuvres qu'il a dirigées à cette occasion (*Le Sacre du Printemps*, *Le Rossignol* et *Petrouchka* de Stravinsky, *Daphnis et Chloé* de Ravel et *Jeux* de Debussy). La mission de Monteux est rude : il s'agit de retrouver un son d'orchestre et de permettre au Symphony Hall de retrouver le public qui, au moment de la transition, a fui. La variété des programmes du chef français, interprétant le répertoire classique comme celui des impressionnistes français et s'autorisant même quelques excursions chez les modernes – avec notamment Stravinsky, dont il est un spécialiste, et Scriabine – est appréciée du public, tant et si bien que lorsqu'il décide, au tout début des années 1920, de réhabiliter les grands compositeurs allemands, clôturant ainsi le conflit mondial qui avait ravagé la vie musicale bostonienne, il parvient à ses fins sans résistance critique ou publique. Le style français est une préparation de choix pour son successeur et lorsque est annoncée au début de l'année 1924 la venue de Serge Koussevitzky pour la saison 1924-25, le public bostonien est déjà revenu en masse, si bien que le premier concert du chef russe, qui avait tant fait parler de lui à Paris, affiche complet avant même que l'intéressé n'ait posé le pied sur le territoire américain.

5.2. Parcours atypique d'un jeune contrebassiste russe

Des trois grands chefs d'orchestres étant intervenus dans la formation de Bernstein et voyant donc leur relation à la direction analysée dans ce travail, il en est un dont la carrière est étonnamment peu documentée au vu de son importance dans l'histoire musicale américaine du XX^e siècle. En effet, si Fritz Reiner et Dimitri

¹⁴ Anne Girardot, Richard Langham Smith, « Rabaud, Henri », in *Grove Music Online*, site « Oxford Music Online » (<http://urlz.fr/5Hx8>), consulté le 21 août 2017.

Mitropoulos ont tous deux fait l'objet de quelques études relativement récentes, principalement biographiques, le dernier ouvrage portant sur Sergeï Koussevitzky, à savoir celui de Moses Smith, date de 1947 et donc du vivant du grand chef¹⁵. Il peut également sembler intéressant de signaler le silence total des littératures musicale et musicologique françaises à l'endroit des trois chefs cités. La formation du chef d'orchestre russe Serge Koussevitzky (1874-1951) est donc très mal connue et les dates y étant associées sont sujettes à de nombreux débats. Natif de la petite ville de Vychni-Volotchek, dans l'oblast de Tver (à l'ouest de la Russie), il est le fils d'une pianiste et d'un violoniste. Davantage un village rural qu'une ville, Vychni-Volotchek compte à la fin du vingtième siècle une quinzaine de milliers d'habitants¹⁶ et il est très difficile pour la culture de s'y frayer un chemin. Pour les populations juives, l'accès à la musique se fait sur le mode populaire, grâce aux *klezmers*, musiciens itinérants souvent multi-instrumentistes et animateurs des mariages et autres fêtes traditionnelles juives. Comme nous le rappellent les inquiétudes de Samuel Bernstein quant à la carrière de son fils pourtant presque cinquante ans plus tard, ceux-ci étaient assez mal vus du reste de la société russe, du fait de leur mode de vie vagabond et irrégulier. De la même manière, Alexander Koussevitzky, père de Sergeï et pourtant *klezmer* de son état, s'oppose à la perspective de voir son fils emprunter le chemin d'une carrière musicale, carrière qui ne lui avait jamais permis de vivre convenablement, le forçant probablement à trouver une source de revenu complémentaire. C'est donc par ses propres moyens que Serge part se former à Moscou, alors âgé de quatorze ou dix-sept ans selon les versions¹⁷, et sans le sou. Sa fuite le mène à postuler au Conservatoire de Moscou, où il est éconduit car l'année scolaire a déjà commencé. Le Conservatoire de Moscou ayant fermé ses portes à Koussevitzky, celui-ci part se présenter à l'autre grande institution musicale moscovite : l'École Philharmonique. Le directeur de l'établissement, Piotr Adamovitch Shostakovsky, lui donne la même réponse, invoquant les mêmes raisons administratives. Koussevitzky, déjà muni d'une volonté impérieuse et sans limite, ne se satisfait pas de cette réponse et finit tout de même par être convoqué à des examens d'entrée. Là

15 Une biographie en trois volumes est toutefois actuellement en préparation par l'universitaire russe Victor Yuzefovich. Seule la première partie, à ce jour non traduite, est parue en Russie : Victor Yuzefovich, *Serge Koussevitzky – Volume 1 : Russian Years*, Moscou : Languages of Slavic Cultures, 2004.

16 16 612 habitants en janvier 1897 d'après le site internet « Population statistics of Eastern Europe », <http://pop-stat.mashke.org/>, consulté le 8 février 2017.

17 Outre la biographie de Smith, celle d'Arthur Lourie constitue une autre source d'informations : Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky and his epoch*, traduit du russe par S. W. Pring, New York : Alfred A. Knopf, 1931.

encore, les versions divergent : Smith attribue le changement d'avis de Shostakovsky au tempérament de feu du jeune homme, tandis que Lourie évoque des sanglots, ayant raison du vieux directeur. Il peut être important de consacrer quelques lignes à cet événement pour mettre en évidence les partis pris des deux biographes, qui semblent à certains moments ne pas parler du même homme. Arthur Lourie (1891-1966), compositeur russe, a vu certaines de ses œuvres créées par Koussevitzky et pourrait trouver un certain intérêt à adopter une posture très favorable au chef d'orchestre. Moses Smith (1901-1964), de son côté, était un critique musical bostonien ayant couvert un grand nombre de concerts du Boston Symphony Orchestra sous la baguette de Koussevitzky et son ouvrage, prenant pour fondations celui de Lourie, est agrémenté de nombreux extraits d'articles de la presse internationale, de témoignages, ainsi que d'une aversion inexpliquée envers son sujet¹⁸. Les deux biographies à disposition doivent donc faire toutes deux l'objet d'un traitement précautionneux dès lors que la question du jugement de valeur entre en jeu.

Koussevitzky passe avec brio les tests d'entrée et est ainsi accepté à l'école de la Société Philharmonique. Le choix d'orienter sa spécialité vers la pratique de la contrebasse est avant tout motivé par des raisons financières. En effet, certains instruments ayant moins de succès que d'autres auprès des étudiants, la Société Philharmonique dispensait les cours de trombone, contrebasse et piccolo gratuitement afin de fournir les rangs de l'orchestre étudiant. Une bourse était même attribuée aux élèves de ces classes. C'est donc avec « cet instrument, qui faisait l'objet du complet mépris des étudiants, qui n'intéressait personne, et qui était considéré comme occupant la place la plus modeste dans l'orchestre »¹⁹, que Koussevitzky débute sa formation musicale. Élève de la première contrebasse de l'orchestre du Bolchoï à Moscou, Joseph J. Rambousek et celui-ci obtient de l'orchestre étudiant un concert avec son apprenti comme soliste, chose très inhabituelle à l'époque. La chronologie de Smith – à savoir une arrivée à Moscou en 1891 –, établie grâce à des témoignages de collègues étudiants de Koussevitzky, semble plus cohérente que celle de Lourie et, intégrant lui-même les rangs du Bolchoï, le contrebassiste commence sa carrière de musicien professionnel dès la fin de son cursus à l'École Philharmonique de Moscou en 1894. Se faisant très rapidement remarquer comme soliste de grand talent, Koussevitzky prend la succession

¹⁸ Koussevitzky et Smith se sont rencontrés à plusieurs reprises, lors des concerts et même au domicile du maestro mais aucun événement marquant ne peut expliquer le prisme péjoratif à travers lequel le journaliste a décidé d'envisager la carrière du chef ; peut-être simplement les différents artistiques entre les deux hommes.

¹⁹ Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky...*, *op. cit.*, p. 28.

des rares contrebassistes ayant réussi à hisser leur encombrant instrument aux côtés du chef, devant l'orchestre pendant les concerts²⁰. Il est invité pour la première fois à l'étranger quelques années plus tard et fait ses débuts à la Singakademie de Berlin. Lourie souligne l'importance de ce premier concert allemand : « depuis les apparitions triomphales de Anton Rubinstein et [Karl] Davydov, le violoncelliste, aucun artiste Russe n'avait joué devant un public étranger »²¹. La date du concert à la Singakademie fait une fois de plus l'objet d'un débat entre Smith et Lourie. Ce dernier la situe en 1898, tandis que Smith évoque la date plus tardive du 27 mars 1903, qu'il trouve dans un article du *New York Times* de 1928. Malgré l'écart considérable entre ces deux dates, celles-ci restent tout à fait plausibles et nous manquons d'éléments pour valider l'une ou l'autre des propositions. Quoi qu'il en soit, Koussevitzky reçoit un accueil très chaleureux et partout où il joue, il est comparé à Bottesini et Dragonetti. Le répertoire pour contrebasse soliste étant quasiment inexistant, Koussevitzky doit faire ses propres arrangements à partir de pièces généralement composées pour violoncelle, voire même de composer ses propres pièces pour contrebasse et piano. Ainsi, dans ses tournées des années 1900, on peut l'entendre interpréter des sonates baroques (Haendel, Bach et les moins connus Eccles et Galliard), le *Concerto pour basson* de Mozart et des œuvres plus récentes comme le *Kol Nidrei* de Max Bruch (1880, pour violoncelle soliste et orchestre), la *Sonate pour violoncelle* de Richard Strauss (1883), les *Deux études opus 74* de Scriabine²² et les quelques unes de ses compositions – notamment son *Concerto pour Contrebasse* de 1902. Cette dernière œuvre n'est créée qu'en février 1905, avec l'orchestre philharmonique de Moscou et la même année, Koussevitzky opère de nombreux changements dans sa vie, dont l'un aura beaucoup de répercussions sur sa carrière. Il divorce de sa première femme et se marie à Natalya Konstantinovna Ushkov, fille d'un très fortuné marchand de thé dont il fréquentait les salons. Cette union le propulse hors de sa situation financière toujours délicate (malgré le salaire du Bolchoï et les cachets des concerts annexes) et lui assure un niveau de vie très confortable pour les années à venir. Les conséquences en sont immédiates : Koussevitzky démissionne du Bolchoï par l'intermédiaire d'une lettre ouverte à la presse, dans laquelle il dénonce les

20 Avant Koussevitzky, l'histoire de la musique retient principalement deux grands contrebassistes : Domenico Dragonetti (1763-1846), ayant fait carrière en Europe et connu entre autres Haydn, Beethoven et Rossini, et Giovanni Bottesini (1821-1889), très célèbre dans la seconde moitié du XIX^e siècle notamment aux États-Unis et à Cuba mais aussi en Europe.

21 Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky...*, op. cit., p. 35.

22 Le livre de Lourie datant de 1931, la numérotation des opus des œuvres de Scriabine peut avoir changé depuis. L'actuelle pièce référencée sous l'opus 74, les *Cinq préludes pour piano*, a été composée en 1914 et n'est donc absolument pas cohérente avec la période évoquée.

conditions de travail misérables des musiciens russes et leurs salaires dérisoires. C'est une des premières manifestations de sa flamboyance et de sa verve publique, usant de son statut de virtuose reconnu à travers l'Europe entière pour supporter une cause en laquelle il croit. À l'automne, à peine marié, le couple décide de quitter Moscou pour s'installer à Berlin.

Le Berlin du début du XX^e siècle est l'endroit où il faut être dans le monde musical européen et le centre de gravité des grandes personnalités de la profession. Arthur Nikisch est directeur musical du Berliner Philharmoniker, Richard Strauss est au Staatsoper (que Felix von Weingartner dirige dans les concerts symphoniques selon Lourie) et de nombreux autres chefs célèbres y font régulièrement étape le temps d'un concert (Gustav Mahler notamment). Plus que tout autre chef, c'est Nikisch qui inspire Koussevitzky. La description du style Nikisch par Hugo Leichtentritt est particulièrement frappante par ses similitudes avec celles que l'on trouvera plus tard concernant le chef russe : « la manière rhapsodique, passionnée, improvisatoire de Nikisch, et sa sensibilité à la magie d'un son coloré »²³. Koussevitzky assiste ainsi aux concerts de ces grands chefs, conducteur sous les yeux ; c'est le premier acte de sa formation à la direction d'orchestre. C'est probablement sa conception globale du métier de musicien, faisant curieusement écho à ce que nous avons décrit chez Mitropoulos (voir Chapitre 2.3.), qui l'a poussé vers le podium : un musicien qui jouit de la chance d'avoir un public – gagné ici en tant que soliste – se doit de l'utiliser pour aider la musique de son temps. À Berlin, la volonté de Koussevitzky d'accomplir cette mission s'affiche de plus en plus clairement, par ses débuts dans deux domaines : la direction et l'édition. Il a beaucoup été reproché à Koussevitzky, et ce pendant toute sa carrière, sa méthode d'apprentissage du métier de chef d'orchestre. En effet, n'ayant jamais pris de cours auprès d'une quelconque institution, il se doit de mettre au point sa propre technique, ce qui plus tard s'avérera plutôt handicapant face à des partitions difficiles rythmiquement (on pense notamment à Stravinsky). Cette fameuse « méthode Koussevitzky » est décrite de diverses manières selon les témoignages, formant des variations autour d'un noyau commun à toutes les versions. La situation financière très confortable de Koussevitzky lors de son arrivée à Berlin lui permet, dès 1906, de constituer un orchestre d'étudiants – de la *Berlin Hochschule* selon Lourie²⁴, devant

²³ Hugo Leichtentritt, *Serge Koussevitzky...*, op. cit., p. 6.

²⁴ Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky...*, op. cit., p. 49. Le service des archives de l'Université des Arts de Berlin (*Universität der Künste Berlin*, actuel nom de la *Berlin Hochschule*) n'ont trouvé aucun

lequel il fait ses armes avant de se confronter à un orchestre professionnel. Après s'être procuré les partitions des œuvres qu'il souhaite diriger, Koussevitzky les apprend par cœur. Ici les versions diffèrent et certains soutiennent que Koussevitzky est un mauvais lecteur, à peine capable d'entendre ce qu'il lit ; toujours est-il qu'il connaît parfaitement les œuvres avant de se présenter en répétition. Dans un premier temps, Koussevitzky engage un pianiste et l'informe de sa manière d'interpréter l'œuvre afin que celui-ci s'y conforme lors de l'étape suivante : l'apprentissage des gestes. Le pianiste joue sous la direction d'un chef mettant au point son vocabulaire gestuel à partir de la version préalablement décrite oralement. Ce n'est qu'après qu'il se rend devant l'orchestre, appliquant le travail de la répétition avec piano. Lourie décrit ainsi le passage à l'orchestre : « lorsqu'il avait suffisamment étudié une composition pour avoir un contrôle complet de ses gestes, sans avoir besoin de supervision supplémentaire, il se tournait vers l'orchestre »²⁵. L'originalité de la méthode réside dans son origine orale : la version donnée par le pianiste est déjà arrêtée avant le passage en répétition et Koussevitzky cherche ainsi son geste à partir d'un résultat sonore et non pas d'une image mentale – sorte de renversement de la méthode habituelle –, ce qui retire une partie de la spontanéité. Smith nous fournit quelques renseignements sur les méthodes habituelles des classes de direction de l'époque : « la procédure traditionnelle comportait une connaissance active de l'harmonie, de la théorie musicale, de l'entraînement de l'oreille et même de la composition »²⁶. C'est l'absence de cette approche théorique et solfégique de la partition qui est à la base des principaux reproches assenés à Koussevitzky par Smith et ses contemporains. Koussevitzky passe deux ans à peaufiner sa technique avant de se présenter au public en tant que chef d'orchestre et ses débuts se font au pupitre d'un des plus grands orchestres européens : le Berliner Philharmoniker. Les circonstances de l'organisation de ce concert demeurent assez floues ; Moses Smith suggère que c'est Koussevitzky lui-même qui a engagé l'orchestre. Cependant, Koussevitzky ayant déjà fait de son appartement berlinois un salon culturel de renom où tout le Berlin musical se retrouve, il est probable qu'il connaisse déjà Nikisch. Par ailleurs, celui-ci invite le contrebassiste à jouer le *Concerto pour basson* de Mozart et le *Kol Nidrei* de Bruch sous sa direction au Gewandhaus de Leipzig le 30 janvier 1908, soit une semaine seulement après les débuts de Koussevitzky

document relatif à Koussevitzky lorsque nous l'avons contacté, ce qui suggère un arrangement officieux avec le directeur de l'époque, Joseph Joachim (1831-1907).

25 Arthur Lourie, *Sergei Koussevitzky...*, op. cit., p. 51.

26 Moses Smith, *Koussevitzky*, op. cit., p. 35.

comme chef au Berliner, dont le chef principal n'est autre que Nikisch. Une hypothèse plausible serait donc que Nikisch ait invité Koussevitzky à diriger le Berliner puis à se présenter comme soliste auprès du Gewandhaus la semaine suivante. C'est donc le 23 janvier 1908 que le public berlinois découvre le contrebassiste virtuose faisant cette fois-ci face à des responsabilités toutes autres. Pour sa première apparition en public au pupitre de chef, Koussevitzky ne ménage pas son audience en introduisant dans son programme plusieurs nouveautés : une création, la *Seconde Symphonie* de son compatriote Reinhold Glière et une découverte de plus grande importance avec la première au Philharmoniker de Sergeï Rachmaninov – au piano dans son deuxième *Concerto pour piano*. Une œuvre de Sergeï Taneïev (un entracte de son opéra *Oresteïa*), ainsi que *Roméo et Juliette* dans la version de Tchaïkovsky, viennent compléter cette soirée russe. Si Nikisch, alors chef permanent du Berliner, est un grand spécialiste de Tchaïkovsky et un amateur de musique russe, ce programme est vécu comme une prise de position esthétique de la part de Koussevitzky, qui devient dès lors un « apôtre de la nouvelle musique »²⁷. La performance pianistique de Rachmaninov crée un véritable émoi et le public berlinois lui est acquis dès ce premier concert ; ce n'est pas vraiment le cas de Koussevitzky. Ce dernier, dans un premier temps acclamé comme contrebassiste, voit ensuite sa conversion professionnelle mise en doute par un critique dans un article du *Neue Berliner Musik Zeitung* :

« Il dirigea, comme tant d'autres, avec circonspection, en soulignant les aspects rythmiques, mais sans timbre particulier. L'orchestre, qui était entraîné à la musique russe par Nikisch, se tenait à son côté de telle sorte qu'il ne restait plus grand chose à faire pour le chef d'orchestre. »²⁸

Cette critique va dans le sens d'une autre, pour le journal *Die Musik*, dont la citation choisie par Smith accable l'interprétation de *Roméo et Juliette* – « un raté total. »²⁹ Ces quelques lignes de citation prennent place, dans la biographie de Smith, au verso d'une page entière consacrée à une critique laudative du même concert³⁰, que Smith atteste comme étant l'avis majoritaire. Un peu plus d'un mois plus tard, le chef russe revient à la charge et donne le 5 mars un nouveau concert avec le Philharmoniker, en compagnie du ténor russe Leonid Sobinov. Le programme est à nouveau majoritairement russe et Tchaïkovsky (la *Sérénade* pour orchestre à cordes et un air de *Eugène Onéguine*)

27 Moses Smith, *Koussevitzky*, op. cit., p. 37.

28 Article cité dans Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester : 1. 1882-1922*, Tutzing : H. Schneider, 1982, p. 350.

29 Moses Smith, *Koussevitzky*, op. cit., p. 38.

30 August Spanuth, *Die Signale [für die musikalische Welt]*, [Berlin], [1908], cité dans Moses Smith, *Koussevitzky*, op. cit., p. 37.

partage l'affiche avec Alexandre Gretchaninov (deux airs de son opéra *Dobrynia Nikitich*) et Beethoven (*Ouverture « Egmont »*, *Symphonie n°7* et la cantate *Adélaïde* dans un arrangement pour orchestre de Bottesini). L'hypothèse d'une réception mitigée de ces concerts semble appuyée par le fait que après ce deuxième concert, Koussevitzky attendra deux ans avant de revenir diriger à Berlin. Pendant ce temps, il effectue un tour de l'Europe musicale, comme soliste ou chef d'orchestre, en passant par Paris, Londres et Vienne principalement. Pour les années 1908 et 1909, quatre concerts à la tête du London Symphony Orchestra sont relevés par Moses Smith³¹ et un avec le Wiener Musikverein. Smith affirme aussi que Koussevitzky a participé en mai 1909 à un programme Beethoven, dirigeant alors l'orchestre des Concerts Colonne à Paris³². Aucune trace d'un tel concert n'a cependant été retrouvée dans la presse de l'époque et deux sources mettent sérieusement en doute cette information. D'une part, le programme détaillé de la soirée Beethoven pour l'inauguration d'un monument à l'honneur du compositeur, prenant place à l'Opéra le mardi 25 mai, publié dans *Le Ménestrel*, cite parmi les chefs Édouard Colonne, Camille Chevillard, André Messager et Gabriel Parès³³. D'autre part, le résumé de la saison des Concerts Colonne pour l'année 1909, restitué dans les *Annales du Théâtre et de la Musique*, situe le dernier concert de la saison au vendredi-saint, soit le vendredi 9 avril et rend donc impossible la participation de Koussevitzky à celle-ci en mai 1909³⁴. Il semble donc que la première apparition parisienne de Koussevitzky en tant que chef date davantage du début des années 1910 que de cette première tournée européenne. Il semblait important de s'étendre sur ce début de carrière inhabituel et mal connu, qui nous donne à voir un homme dont la volonté, le tempérament et le talent sont les seuls vecteurs d'évolution. En d'autres termes, la plus grande partie de l'accession au succès de Koussevitzky n'est due à personne d'autre qu'à lui-même, particulièrement dans le champ de la direction d'orchestre.

Fort de ses performances aux podiums de plusieurs orchestres européens majeurs, Koussevitzky retourne s'installer à Moscou à l'automne 1909 après avoir signé, quelques mois plus tôt, un contrat de supervision des concerts de la saison saint-pétersbourgeoise de la Société Impériale de Musique Russe. Sa nouvelle position,

31 Les dates de ces concerts nous ont été communiquées par les archives du *London Symphony Orchestra* : 12 et 26 mai 1908, 11 et 25 mai 1909.

32 Moses Smith, *Koussevitzky*, op. cit., p. 43.

33 *Le Ménestrel*, Paris, 22 mai 1909, p. 7.

34 *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Paris, 1909, p. 485.

acquise grâce à son renom désormais européen, lui permet alors véritablement de s'immiscer dans la vie musicale russe. Conscient de ce point, Koussevitzky finance pour chacun de ses concerts à Saint-Pétersbourg une deuxième représentation la semaine suivante à Moscou afin d'élargir sa zone d'influence. Désormais à la tête de son propre orchestre, le nouvellement chef russe peut mettre en application sa stratégie de diffusion de la musique de son temps. Avant son retour en Russie, le chef d'orchestre était également devenu éditeur, créant ses propres « Éditions Russes de Musique » le 16 mars 1909 à Berlin. Celles-ci, restant implantées dans la capitale allemande, permettent l'échange de partitions entre l'Europe et la Russie ainsi que le financement et l'encouragement du travail de compositeurs contemporains sélectionnés par Koussevitzky. La première saison russe du contrebassiste devenu chef lui sert surtout à établir sa propre réputation dans sa nouvelle activité et il joue pour cela de ses connaissances, invitant Nikisch et Richard Strauss à diriger son orchestre. Lors de sa deuxième saison, Koussevitzky privatise l'orchestre, prenant en charge tous les frais – il est, depuis son mariage et sa tournée européenne, à la tête d'une confortable fortune –, et met son plan à exécution : ayant pris sous son aile quelques compositeurs russes, parmi lesquels Stravinsky³⁵ et Scriabine, il diminue le prix des places de concert et profite du public ainsi plus important pour faire entendre des œuvres contemporaines. Pendant ces premières années, Koussevitzky se fait surtout spécialiste de Tchaïkovsky et Scriabine ; ce grand écart est typique de sa politique programmatique, à savoir l'association d'une œuvre du grand répertoire à succès et d'une pièce contemporaine. Ayant donné la première anglaise du *Poème de l'extase* un an plus tôt, il crée le 15 mars 1911 l'œuvre inclassable *Prométhée*³⁶ de Scriabine. Ce succès, davantage imputable au spectacle visuel qu'à la musique, marque la fin de l'amitié entre Koussevitzky et Scriabine, qui s'en va rejoindre les éditions de Jurgenson et donner les premières de ses œuvres au chef concurrent Alexander Siloti (1863-1945, parfois orthographié « Ziloti »). L'intense activité musicale de Koussevitzky pendant cette première époque orchestrale nécessiterait un chapitre entier ; aussi nous n'évoquerons que très brièvement l'aventure des croisières sur la Volga, auxquelles participa Claude Debussy. Embarquant son orchestre à bord d'un immense bateau de croisière, Koussevitzky entend procurer aux populations russes rurales un accès à l'offre musicale d'habitude réservée aux habitants des deux capitales. L'équipage fait régulièrement escale et donne

35 Ayant publié *L'oiseau de feu* chez Jurgenson, le jeune Stravinsky rejoint ensuite les Éditions Russes.

36 D'une nomenclature instrumentale démesurée et faisant intervenir des techniciens de lumière, l'œuvre est à mi-chemin entre le poème symphonique et le « son et lumière ».

ses concerts généralement en plein air (les villages manquant de salles de spectacle) à un prix très modeste : les étés sur la Volga sont intégralement financés de la poche de leur créateur et ne sont rentables que d'un point de vue culturel. Il y a derrière ce projet, ainsi que derrière celui des Éditions Russes, une volonté d'éducation culturelle des provinces russes – faisant écho aux conceptions de Copland sur les problèmes de réception des musiques modernes (voir Chapitre 3.2.) – et si Koussevitzky est parvenu à ses fins dans ces deux aventures, il est un rêve qu'il n'a pas encore réussi à réaliser : celui d'intervenir dans la formation des musiciens professionnels russes. Avec l'arrivée de la Première Guerre Mondiale, puis la crise politique des révolutions bolcheviques de 1917, Koussevitzky se voit idéologiquement empêché de poursuivre ses activités dans son pays natal et prend alors la décision de s'exiler à Paris en 1920.

5.3. Un moderne apatride à Boston : Sergeï Koussevitzky au Boston Symphony Orchestra

« APPLAUDISSEZ ! Voici le Chef d'orchestre ! Il salue, marche jusqu'au pupitre, salue à nouveau et monte sur le podium. Maintenant il se tourne... d'un rapide coup d'œil il balaie la salle toute entière – du plafond au parquet. Sa seule présence ordonne l'attention. Tout le monde se calme. Nous ne réalisons pas quel bruissement, quel bavardage et quel murmure nous faisons tous. Désormais, avec le silence soudain, nous percevons la différence. Mais le Chef n'est pas complètement satisfait. Il regarde un groupe de personnes qui discutent toujours. Ils s'arrêtent comme si ses reproches étaient emplis de magie. Maintenant, le Chef se tourne et fait face à ses hommes. Tout d'un coup, il lève la petite et mince baguette qui se tenait à côté de sa partition sur le pupitre. Le vif et tranchant staccato de ses coups [sur le pupitre] gagne l'attention instantanée de ses hommes... il lève sa main droite. Alors que nous entendons les premiers accords, nous sommes transportés dans un autre monde – un monde rendu magnifique par la musique. »³⁷

Ces quelques lignes issues du premier programme de la cinquante et unième saison du Boston Symphony Orchestra dressent un portrait saisissant de Koussevitzky et témoignent de la mythologie qui s'est construite autour de lui au bout de sept années de direction de l'orchestre. On pourrait en utiliser certains passages pour rédiger une définition du charisme mais plus encore que la figure d'autorité, c'est l'énergie et la tension véhiculées par son arrivée et sa présence dans la salle que l'on perçoit par cette simple lecture. Il y a dans la direction de Koussevitzky quelque chose qui suspend le temps, rend l'instant unique et lorsque la musique s'arrête, « se réveillant de son sommeil musical, l'auditeur fait face à la réalité, qui prend une nouvelle forme, une

37 [Philip Hale], Programme du concert du 9 octobre 1931, Boston Symphony Orchestra, p. 2.

forme inhabituelle. »³⁸ Cette expérience d'éveil de l'auditeur constitue pour le chef russe la « grande victoire » et donc l'objectif ultime de l'interprète ; la transcendance est ce que ce dernier doit rechercher dans l'exécution d'une œuvre. Koussevitzky admet par cette poétisation du rôle de musicien, préconisant de laisser parler la passion artistique, le caractère éminemment personnel de ses interprétations. C'est ce feu intérieur, ce bouillonnement musical au cœur du musicien qui ressort lorsqu'on entend Koussevitzky³⁹ parler de son métier et de son rapport à l'art. C'est cet enseignement qu'a transmis le chef russe à ses élèves comme à l'ensemble des publics de ses concerts. Si l'on a pu assister, par articles interposés, à ses débuts berlinois loin d'être unanimes, son installation au poste de directeur musical du Boston Symphony Orchestra lui permet un épanouissement artistique total et reste aujourd'hui dans le souvenir comme la meilleure période de sa carrière et peut-être, comme certains l'affirment, de l'histoire de l'orchestre. Sa venue en Amérique a été minutieusement préparée par son passage dans le monde musical parisien du début des années 1920. Après avoir fui la politique de Lénine, Koussevitzky se fait construire un hôtel particulier à Paris qui est devenu, à la suite de la guerre, le centre musical européen. Ayant occupé sa première année parisienne à former et entraîner un orchestre, le chef russe se présente au public français dans une soirée russe salle Gaveau le 22 avril 1921 ; « la baguette vertigineuse, acrobatique presque, de M. Serge Koussevitsky [*sic*] » se fait alors source des « émerveillements »⁴⁰ de ses nouveaux auditeurs. On lui reproche tout de même certains excès dans l'interprétation et si le spectacle est impressionnant, le même critique statue toutefois que ce type de direction sait « le mieux s'accorder avec les musiques les plus sommaires. » Un léger chauvinisme, semblant coutumier de la critique musicale française d'entre-deux-guerres, peine à se dissimuler dans cette dernière remarque, mais jouera probablement également un rôle dans la réception des « concerts symphoniques Koussevitzky » des années à venir. C'est le français Arthur Honegger (1892-1955) qui se trouve être le premier compositeur non-russe dont Koussevitzky obtient une création d'œuvre avec le poème symphonique *Horace Victorieux* (1921) ; son image de défenseur de la musique moderne ne tarde pas à lui permettre un rapprochement avec entre autres le Groupe des Six, mais aussi les compositeurs Maurice Ravel, Albert

38 Sergeï Koussevitzky, « Concerning Interpretation », traduit du russe par Nina Bechtereff, discours à Harvard, 20 juin 1929. Cité et reproduit en partie dans Tom Godell, *Koussevitzky on Music*, non publié (communiqué par l'auteur), 1997, p. 1.

39 Malgré le fait qu'il n'ait écrit que quelques articles, nous avons pu avoir accès à certains de ses discours.

40 R. S., « Festival de musique russe », in *Le Ménestrel*, Paris, 29 avril 1921, p. 188.

Roussel et la pédagogue Nadia Boulanger, soit avec le tout Paris musical français. Les immersions de Koussevitzky dans le répertoire impressionniste français et notamment Debussy lors de sa période russe lui permettent de s'imposer progressivement comme interprète de ce répertoire et porte-parole de la modernité française. Stravinsky et Prokofiev étant également installés dans la capitale française à cette époque, le chef ne remet pas en question son mécénat de la musique moderne russe et permet la création dans ses concerts parisiens de l'*Octet à vents* (par le compositeur en 1923) et du *Concerto pour piano* (créé depuis le piano par le compositeur en 1924) du premier, ainsi que du *Concerto pour violon* (1923) et de la cantate *Sept, ils sont sept* (1924) du second. Parmi les compositeurs français, outre Honegger, dont la création du poème symphonique *Pacific 231* prend place sous la direction de Koussevitzky en 1923, on retient surtout l'orchestration des *Tableaux d'une Exposition* (Moussorgsky), signée de la main de Maurice Ravel, commandée et créée par le chef russe en 1924. La véritable importance des trois saisons parisiennes des « concerts symphoniques Koussevitzky » réside dans le glissement progressif de la notoriété du musicien russe de son métier de contrebassiste vers sa fonction de chef d'orchestre ; l'écho retentissant des tournées européennes acclamées (notamment anglaises et italiennes) qu'il entreprend pendant ces mêmes années parvient jusqu'aux oreilles du juge Cabot, président des *Trustees* du Boston Symphony Orchestra et celui-ci, alors à la recherche du successeur de Pierre Monteux, reçoit le témoignage d'une correspondante à Paris ayant étudié pour lui le cas Koussevitzky. L'enthousiasme de cette « bostonienne, intimement associée à la scène musicale de Boston et plus particulièrement au Boston Symphony Orchestra »⁴¹, est tel que celle-ci semble oublier que, selon les mots d'un critique français dans sa revue de la dernière série de concerts du chef russe, « les musiciens modernes tant français qu'étrangers doivent beaucoup à M. Koussevitzky »⁴² et que cela risque de ne pas vraiment être du goût du public bostonien. Le choix d'un chef réputé pour son modernisme et ses interprétations parfois très personnelles des classiques ne paraît pas en effet être particulièrement évident pour un public historiquement aussi conservateur.

L'interprétation, création sonore de l'idée musicale intérieure du compositeur, est non seulement l'objet des réflexions de Koussevitzky pendant toute sa vie mais aussi un sujet privilégié lors de ses discours à vocation éducative, notamment lors de

41 Moses Smith, *Koussevitzky, op. cit.*, p. 119.

42 Pierre de Lapommeraye « Concert Koussevitzky », in *Le Ménestrel*, Paris, 16 mai 1924, p. 220.

conférences dans les universités. Art second n'atteignant pas le prestige artistique de l'acte de composition, son importance reste des plus hautes par sa mission de « création du contact entre l'auteur et le public. »⁴³ Ce respect profond et cette estime suprême pour celui qui pose les notes sur le papier pourraient nous pousser à considérer Koussevitzky comme un chef conservateur ; cependant si le travail du compositeur est sacré, son exécution ne doit surtout pas rester figée. Copier la tradition interprétative sans l'adapter à la société et aux idées de son temps reviendrait pour le chef russe à « retarder la modernité de manière forcée et artificielle. »⁴⁴ Ainsi, les *tempi* et les dynamiques mis en place chez Bach ou Beethoven doivent être en accord avec les préoccupations de l'homme contemporain afin que leurs œuvres puissent résonner avec la sensibilité du public de chaque époque. Cela implique pour le chef d'orchestre la conscience de la nécessité de se faire homme du monde, homme de la société et homme de son temps. Cette conception du rôle public du chef semble difficile à considérer indépendamment des périodes de troubles historiques traversées par Koussevitzky et cette relation prend pleinement sens lorsque, à l'occasion d'un discours en pleine Seconde Guerre Mondiale, Koussevitzky, prêchant pour sa paroisse, affirme que « de tous les arts, la musique est le moyen [le plus] puissant contre le mal et la destruction. »⁴⁵ On retrouve ici comme un écho de sa vision globale du métier de musicien : tantôt instrumentiste, éditeur, chef d'orchestre et éducateur, les différentes activités exercées durant la carrière de Koussevitzky l'ont toujours été avec en arrière-plan son utilité dans la société. Il y a dans sa profonde croyance que « les plus grands artistes sont aussi de grands hommes »⁴⁶ l'idée très américaine que la fonction de l'artiste du XX^e siècle est largement élargie et que celui-ci doit se donner les moyens de toucher un champ beaucoup plus vaste que les seuls cercles fermés de la vie artistique professionnelle. La mission d'éducation artistique du peuple, à laquelle Copland tente de répondre avec son ouvrage précédemment cité *What to listen for in Music ?*, est une des principales priorités de Koussevitzky et cela passe par le militantisme en faveur de la modernité. Les actions entreprises avec la maison d'édition, les croisières sur la Volga ou les « concerts symphoniques Koussevitzky » à Paris trouveront une suite logique dans l'exercice de son poste de chef d'orchestre du Boston Symphony Orchestra et ce dès sa première saison.

43 Sergeï Koussevitzky, « Concerning Interpretation », *op. cit.*, p. 1.

44 Sergeï Koussevitzky, « Concerning Interpretation », *op. cit.*, p. 1.

45 Sergeï Koussevitzky, « Music in Our Civilization », in *New York Times*, New-York, 17 janvier 1943. Cité et reproduit en partie dans Tom Godell, *Koussevitzky on Music*, *op. cit.*, p. 4.

46 Propos rapportés dans Tom Godell, *Koussevitzky on Music*, *op. cit.*, p. 7.

Le premier concert de la quarante-quatrième saison du Boston Symphony Orchestra, conclusion des interminables mois d'attente depuis l'annonce de la nomination à la baguette du phénomène russe, est l'occasion de deux créations américaines d'œuvres européennes. Comme à son habitude, le programme concocté par Koussevitzky retrace presque à lui seul une histoire de la musique européenne ; le concert du 10 octobre 1924 commence par la création américaine du *Concerto en ré mineur pour orchestre et orgue* de Vivaldi (RV 541), poursuit avec deux œuvres romantiques bien connues – *Le Carnaval Romain* de Berlioz, les *Variations sur un thème de Haydn* de Brahms – et conclut avec des pièces plus récentes de compositeurs dont il a assuré le mécénat : la création américaine de *Pacific 231* d'Honegger et le *Poème de l'extase* de Scriabine. Il y a dans la construction de ce programme comme une annonce des intentions de Koussevitzky quant à l'utilisation de sa nouvelle position : la musique américaine brille par son absence et semble constituer, du point de vue du chef, la prochaine étape de l'histoire de la musique. Ayant progressivement assis et confirmé sa légitimité, le chef russe ne tarde pas à mettre à exécution sa stratégie de diffusion de la musique moderne américaine et le 20 février 1925, épaulé par Nadia Boulanger à l'orgue et le compositeur au piano, il présente au public bostonien pour la première fois la *Symphonie pour orgue et orchestre* d'Aaron Copland, créée un mois plus tôt par Walter Damrosch et le New York Symphony Orchestra. La réception, très dure avec les sonorités brutes et les rythmes inhabituels dont Copland fait usage, de ce « premier choc de modernisme américain administré à son public »⁴⁷, n'est considérée par Koussevitzky que comme un premier et insignifiant obstacle à la réalisation de son grand œuvre. Copland écrit en juillet 1944, à l'occasion de la célébration de la fin de la vingtième saison de Koussevitzky à la tête du Boston Symphony Orchestra, un article pour le *Musical Quarterly* intitulé « Serge Koussevitzky et le compositeur américain »⁴⁸. D'une subjectivité évidente, cette publication s'attarde non seulement à remercier le chef pour son activité mais surtout à décrire sa façon de procéder vis à vis de Copland comme de ses confrères. Il ne faut céder à l'illusion que le phénomène de développement de la musique moderne que nous étudions se restreigne à l'action de Koussevitzky ; comme le rappelle Copland, « d'autres chefs et d'autres orchestres ont présenté de nombreuses œuvres d'américains pendant la même période. »⁴⁹ Le véritable objet de notre étude est

47 Hugo Leichtentritt, *Serge Koussevitzky...*, op. cit., p. 21.

48 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky and the American Composer », in *The Musical Quarterly*, Volume 30, Numéro 3, New-York, juillet 1944, p. 255-269.

49 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », op. cit., p. 255.

l'attitude du chef envers la modernité comme entité apatride ; l'engagement de Koussevitzky pour la musique américaine est une conséquence géographique de l'évolution de sa carrière. Cet engagement dans un pays dont la musique autochtone était presque totalement inconnue et certainement mésestimée en Europe dans les années 1920 a toutefois permis de donner à son action une dimension nouvelle, par l'absence de précédent historique dans la société musicale américaine. Selon Copland, le vrai problème de la musique moderne américaine jusqu'à l'arrivée du chef russe réside dans l'absence de considération du monde des interprètes pour ce répertoire. Cela peut être compris si l'on se souvient de la tendance du monde musical américain à systématiquement choisir des chefs d'origine européenne ; arrivant avec un répertoire musical historique comme moderne extrêmement riche, ces chefs ne trouvaient qu'un intérêt secondaire à se pencher sur la musique américaine. Leur manque de passion pour cette musique avait inmanquablement un effet destructeur sur son interprétation comme sur sa réception et cela avait pour conséquence qu'une fois créée, une « nouvelle œuvre semblait perdre automatiquement toute l'attractivité qu'elle pouvait avoir après sa première audition. »⁵⁰ On peut sentir dans cette vision des choses une pointe de chauvinisme, malhonnêteté intellectuelle immédiatement désamorcée par Copland qui établit clairement que si la musique américaine n'a pas connu son heure de gloire avant l'arrivée de Koussevitzky, la faute pouvait également être du côté des compositeurs, dont les créations pouvaient tout à fait être d'un intérêt mineur. Cependant, la musique américaine était si rarement entendue qu'une œuvre de valeur pouvait fort bien demeurer inconnue des décennies durant ; le reproche de Copland a finalement pour principale cible la tendance peu aventureuse et le manque de conviction vis à vis de la musique américaine des chefs d'orchestre et des interprètes en général au début du siècle. C'est donc la passion et la « foi inébranlable en la force créative musicale de [son] temps »⁵¹ de Koussevitzky qui a permis l'éclosion et la diffusion de ce répertoire car le chef russe possédait les capacités de mettre à exécution ses conceptions. En effet, la qualité et la précision du jeu du Boston Symphony Orchestra, « l'atmosphère spéciale qui entoure une *première* par Koussevitzky »⁵², son aptitude à captiver son auditoire et sa profonde compréhension de l'acte de composition ont non seulement permis aux œuvres des compositeurs de la génération de Copland d'être portées par un interprète de qualité mais aussi et surtout de bénéficier d'un changement d'attitude du public face à la

50 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », *op. cit.*, p. 256.

51 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », *op. cit.*, p. 257.

52 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », *op. cit.*, p. 256.

modernité. En 1944, en vingt ans de direction du Boston Symphony Orchestra, Koussevitzky a donné les premières auditions de soixante-six œuvres de compositeurs américains ; à ce nombre s'ajoute une grande quantité de créations d'œuvres étrangères, dont les prestigieux compositeurs sont des habitués de Koussevitzky⁵³. À ce soutien d'ordre artistique et idéologique, Copland n'oublie pas d'ajouter la création, à la suite du décès de sa femme Natalie en 1942, de la *Koussevitzky Music Foundation*⁵⁴, organisme d'aide financière aux compositeurs par l'intermédiaire de commandes d'œuvres, créées par la suite par le Boston Symphony Orchestra. Notons qu'après la mort de Koussevitzky en 1951, la fondation a perduré et des œuvres de compositeurs tels Gibert Amy, Iannis Xenakis ou Karlheinz Stockhausen ont vu le jour à la suite d'une commande. À l'époque de la rédaction de l'article, Copland affirme que plus de douze œuvres ont déjà été commandées et créées par Koussevitzky. Par ces différents moyens, l'action de Koussevitzky, déjà appliquée en Russie dans les années 1910 et à Paris au début des années 1920, a permis la diffusion de la musique américaine à une échelle sans précédent et l'unicité du cas de l'Amérique n'est pas simplement dû à cette absence de précédent historique, mais davantage à une concordance de temps que Copland évoque par la question rhétorique suivante : « cela peut-il être un pur hasard si les vingt années de direction du Dr. Koussevitzky – de 1924 à 1944 – ont coïncidé avec la période durant laquelle la littérature symphonique américaine a atteint sa maturité ? »⁵⁵ Malgré cette assertion de Copland, sonnante comme la conclusion d'un âge d'or, Koussevitzky, par l'entremise de propos rapportés, semble considérer son travail comme la participation active à la construction d'un édifice qu'il sera impossible pour lui d'achever : « la composition américaine ne s'exprimera telle qu'elle est véritablement que lorsqu'elle sera donnée sous la baguette de chefs natifs américains. »⁵⁶

5.4. Bernstein et Koussevitzky, le besoin vital comme moyen d'expression

Selon la croyance de Fritz Reiner – et probablement de tout professeur de direction –, un élève en classe de direction a surtout besoin d'expérience et se doit de

53 À ce sujet, voir au Chapitre 1.4. le paragraphe concernant la saison 1930-31.

54 La *Koussevitzky Music Foundation* existe toujours et est désormais sous la gestion de la Bibliothèque des Congrès à Washington D. C.

55 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », *op. cit.*, p. 260.

56 Aaron Copland, « Serge Koussevitzky... », *op. cit.*, p. 261.

saisir toutes les opportunités de direction qui lui sont proposées. Lorsqu'il est annoncé, au début de l'année 1940 que l'édition à venir du *Berkshire Music Festival*⁵⁷ verrait la création d'une académie de musique estivale dans le parc de Tanglewood (non loin de Boston) dont le corps enseignant serait composé entre autres de Aaron Copland, Paul Hindemith et Sergeï Koussevitzky lui-même, dirigeant « une classe restreinte de direction »⁵⁸, Bernstein voit en cette première année du *Berkshire Music Center* une occasion rêvée d'étudier avec l'un des plus grands chefs du pays. Vivement encouragé par ses connaissances du milieu musical, le dossier de candidature de Bernstein est lourdement appuyé par notamment trois prestigieuses lettres de recommandations : Fritz Reiner, Roy Harris et Aaron Copland⁵⁹. Seule celle de ce dernier nous est en partie parvenue ; après avoir loué les capacités musicales techniques de Bernstein – son jeu pianistique, sa bonne mémoire et son exceptionnelle habileté en déchiffrage –, Copland affirme qu'il « possède le type de tempérament qui, il [lui] semble, est particulièrement sympathique au Dr. Koussevitzky. »⁶⁰ Ce dernier argument, ayant pour objectif manifeste dans le raisonnement de Copland de pallier l'absence d'expérience de Bernstein, peut sembler incongru en cela qu'il ne témoigne d'aucune capacité musicale. Cependant, « l'entretien d'embauche » entre le jeune américain et le chef russe nous apprend que l'intuition de Copland s'est révélée tout à fait juste. Le récit en a maintes fois été conté par Bernstein lui-même et une des versions les plus détaillées est celle qu'il inclut à son discours d'inauguration de l'édition de 1974 de Tanglewood⁶¹ (à l'occasion du centenaire de la naissance de Koussevitzky). La rencontre a lieu dans le « Salon Vert »⁶² du Symphony Hall de Boston, probablement en mars 1940⁶³, et une fois Bernstein invité à s'asseoir par son hôte, les deux hommes se mettent à discuter. Les sujets de discussions ne nous sont pas communiqués – mis à part l'évocation des cours de Fritz Reiner – mais Bernstein affirme qu'après quelques minutes, Koussevitzky avait déjà pris sa décision et annoncé : « mais bien sûr que je vous prendrai dans ma classe. »⁶⁴ La très forte impression qu'avait exercée cette grande figure charismatique

57 Concerts du Boston Symphony Orchestra pendant la période estivale, délocalisés pour l'occasion dans le parc de Tanglewood.

58 S. N., Programme du concert du 8 février 1940, Boston Symphony Orchestra, p. 8.

59 Burton évoque aussi une lettre de William Schuman et une télégramme de Mitropoulos. Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, op. cit., p. 69.

60 Aaron Copland, cité en note dans Nigel Simeone, *The Leonard Bernstein Letters*, op. cit., p. 18.

61 Lequel nous est communiqué dans Tom Godell, *Leonard Bernstein on Koussevitzky*, Koussevitzky Recordings Society, site Classica.net (<http://urlz.fr/5I6O>), consulté le 7 janvier 2016.

62 La « Green Room » d'une salle de spectacle est un salon dans lequel l'artiste reçoit des invités après les concerts.

63 La lettre de recommandation de Copland est datée du 17 mars 1940.

64 Tom Godell, *Leonard Bernstein on Koussevitzky*, op. cit..

sur le jeune Bernstein laisse alors subitement place à l'interrogation et la fascination : quel genre de professeur n'évalue pas du tout les capacités d'un élève qui postule pour intégrer sa « classe très restreinte » ? Cette anecdote témoigne une fois de plus de l'approche de Koussevitzky, naturelle, spontanée et passionnée, vis à vis de la musique en général. Cela se retrouve également dans l'enseignement dispensé à ses élèves de Tanglewood ; sa méthode d'apprentissage, principalement axée autour du langage et de l'expression gestuelle se justifiait par des figures poétiques, des sentiments ou des images plutôt que par l'analyse de la partition. Il est fascinant de constater à quel point les pédagogies des deux professeurs de direction de Bernstein dont Bernstein suit simultanément les cours – Reiner d'octobre à juin et Koussevitzky de juillet à août – sont diamétralement opposées. Jusqu'à dans les détails les plus insignifiants, Reiner et Koussevitzky semblent emprunter des chemins contraires et là où le premier favorise une très longue baguette afin de gagner en précision, le second en privilégie une très courte en invoquant les mêmes raisons ; la manifestation la plus flagrante de ce différent pédagogique advient lorsqu'au cours du premier été de Bernstein à Tanglewood, Koussevitzky engage pour intervenir dans sa classe de direction un chorégraphe dont la mission est d'harmoniser leurs mouvements corporels. Inutile de dire que dans la conception de Reiner où les plus vastes mouvements se restreignent à l'usage simultané des deux mains et du regard, le recours à un maître de ballet semble quelque peu superflu. Le 8 juillet 1940, dans la première classe de Koussevitzky à Tanglewood, Bernstein retrouve son camarade de l'Institut Curtis Lukas Foss et c'est seulement dans un documentaire⁶⁵ filmé quarante ans plus tard que les deux compositeurs-chefs nous donnent des informations sur le déroulement des cours. Koussevitzky insistait par dessus tout sur le caractère convoyé par le geste du chef ; la battue métronomique ne faisait pas partie de sa direction et son enseignement portait principalement sur ce qui se passe « entre les temps », c'est à dire la manière dont le chef amène la première, puis la deuxième, puis la troisième, etc. pulsation de la mesure. Le chef doit investir son geste de ce que la partition qu'il dirige lui évoque personnellement et spontanément ; c'est là qu'intervient la nécessité d'avoir une gestuelle corporelle travaillée, à la manière d'un danseur, afin de ne pas avoir l'air ridicule et de ne pas gêner le musicien. Cependant, la passion indispensable à l'interprétation d'une œuvre ne doit pas éclipser ou contredire le caractère qui lui avait été conféré par son compositeur et c'est pour cette raison que le chef d'orchestre doit être doté d'une profonde connaissance de la vie et de l'histoire du

65 Leonard Bernstein, *Teachers and Teaching : an autobiographic essay*, Unitel, 59 minutes, 1980.

compositeur – artistique comme privée – afin de saisir précisément ce qui a motivé son écriture. C'est ce que Koussevitzky appelle la « ligne centrale »⁶⁶ d'un compositeur, à savoir le résumé de son expérience d'homme et de musicien, concept que le chef résume ainsi : « la signification de sa vie et de ses idéaux, qu'il [le compositeur] nous confie par le medium de sa musique. »⁶⁷ La « ligne centrale » est ainsi le prisme à travers lequel le chef doit entrevoir l'œuvre et à partir duquel il peut construire sa propre interprétation en y ajoutant sa propre expérience d'homme et de musicien. Cette recherche d'harmonisation des expressions du compositeur et du chef est l'axe principal de la conception de la direction de Koussevitzky ; ainsi, lorsqu'il donne une œuvre de Brahms, le chef l'envisage toujours comme le produit d'un compositeur dont la vie est consacrée au service de la religion de la musique. Concernant Debussy, il considère sa musique comme celle d'un monde et d'un temps disparus et l'expression poétique et pleine de sagesse de la conscience que « tout dans le monde est temporaire, [que] tout périt, [que] tout passe. »⁶⁸

Lors de l'évocation de l'obsession de Koussevitzky pour « die Plastik » – l'expression allemande qu'il utilisait pour désigner l'importance de l'élégance gestuelle du chef d'orchestre – dans le reportage cité plus haut, il est intéressant de constater les différentes réactions de Foss et Bernstein. Les deux chefs se lancent dans le dialogue suivant :

« Bernstein : (imitant Koussevitzky) Vous devez prendre des leçons dans *Die Plastik*.
 Foss : Dieu merci, je ne le croyais pas. Tu le croyais toi ?
 B : Pour la plastique ?
 F : Pour la nécessité d'avoir l'air élégant.
 B : Je le croyais car il avait l'air élégant. »⁶⁹

Ce qui attire notre attention ici est la manifestation du profond pragmatisme de Bernstein ; Koussevitzky est un grand chef et comme lorsqu'il avait rencontré Mitropoulos, puis Copland, l'étudiant embrasse intégralement les convictions de ce nouveau maître, ce malgré l'expérience récente des idéaux de sobriété de l'enseignement de Reiner. L'entraînement du chef, selon la méthode Koussevitzky,

66 La traduction la plus précise du concept de « central line » serait probablement « fil rouge » ; nous lui préférons toutefois « ligne centrale », conservant ainsi le vocabulaire de Koussevitzky.

67 Serge Koussevitzky, « Poetry and Music ; Musical Interpretation ; and Some Remarks About American Orchestras », discours pour une cérémonie de l'*American Academy of Arts of Sciences* (dont il est fait membre honoraire en 1934), Septembre 1938, cité et reproduit en partie dans Tom Godell, *Koussevitzky on Music*, op. cit., p. 2.

68 Serge Koussevitzky, « Debussy : The Resurrected Pan », in *Atlantic Monthly*, Boston, juin 1942. Cité et reproduit en partie dans Tom Godell, *Koussevitzky on Music*, op. cit., p. 3.

69 Leonard Bernstein, *Teachers and Teaching...*, op. cit..

incluait également de diriger devant un miroir, afin d'être soi-même juge de la clarté et de la fluidité de ses propres gestes ; Bernstein, incapable de se plier sérieusement à cet exercice, avoue n'avoir essayé qu'une fois. L'étudiant s'est souvent exprimé, au cours de sa vie, sur l'influence du chef russe dans sa pratique de la direction et une phrase prononcée dans l'émission télévisée *Young People Concerts* en hommage à ses professeurs nous donne idée de la nature de cet apprentissage : « il enseignait à ses élèves simplement en les inspirant ; il apprenait tout par les sentiments, par l'instinct et les émotions. »⁷⁰ L'approche passionnée de Koussevitzky a permis à Bernstein de trouver son expression comme chef ; la solide technique inculquée par Fritz Reiner forme avec la spontanéité du chef russe une formidable complémentarité mise à profit par l'américain. Cela fait écho aux premiers rapports de Bernstein à la musique, « immédiats » au sens étymologique du terme : alimentée par un besoin, une nécessité intérieure, sa pratique musicale primitive se fait sans aucun intermédiaire, seulement motivée par l'instinct. Lorsque Koussevitzky développe en 1938 dans un discours devant l'*American Academy of Arts and Sciences* son point de vue sur le développement des orchestres symphoniques et la diffusion croissante de la musique en Amérique, le chef explique que ceux-ci, loin d'être simplement dus à la richesse croissante du pays, sont la réalisation « d'un besoin de musique [...] [qui] a une explication : les hommes cherchent un exutoire pour leurs plus grandes et plus profondes émotions, et ils le trouvent dans la musique. »⁷¹ Si cette vision d'une société mue en premier lieu par ses besoins artistiques semble malheureusement bien utopique, une transposition à l'expérience musicale de Bernstein pourrait permettre d'envisager celle-ci sous un nouveau jour : depuis ses balbutiements sur le piano de sa tante « Crazy Clara » jusqu'à son appropriation intensive du répertoire moderne américain, en passant par ses productions opératiques de Sharon et Harvard, toutes les réalisations de Bernstein semblent avoir pour origine commune cette puissante envie de musique, restant identique indépendamment du genre ou du contexte concernés. Ce que le jeune chef américain comprend dans l'apprentissage de Koussevitzky, c'est la manière d'exploiter ce besoin vital de musique dans sa pratique de la direction.

70 Leonard Bernstein, « A Tribute to Teachers », *Young People Concerts*, 29 novembre 1963.

71 Serge Koussevitzky, « Poetry and Music... », *op. cit.*, p. 2.

Conclusion

L'expérience profondément émotionnelle et bouleversante de sa découverte pendant les offices à la synagogue Mishkan Tefila imprime dans la personnalité du tout jeune Leonard Bernstein un amour passionné et indéfectible pour la musique. Celui-ci se façonne au fil du parcours idéologique et de la formation du jeune musicien, allant de découverte en découverte au gré de ses explorations et s'investissant toujours corps et âme dans les projets qui lui sont proposés. Du choc de la musique liturgique de Salomon Braslavsky à celui de la première audition du *Boléro* de Ravel, il n'y a qu'un pas, tant ces deux jalons de l'histoire de la vie musicale de Bernstein sont vécus sur les mêmes modes de l'excitation et de l'émotion. La prise de conscience qu'un monde musical organisé existe et se trouve même être en plein essor dans la ville de Boston permet à l'apprenti pianiste de sceller, du haut de ses quatorze ans, son destin en le liant à ce milieu professionnel fraîchement découvert ; les cours de piano, autant que les longues discussions à propos de tout sujet imaginable, de Mademoiselle Coates n'y sont certainement pas pour rien et c'est malgré la désapprobation du père, déjà manifestée à l'heure de ses premiers pas pianistiques, que le jeune homme s'engage sur cette voie. Il a souvent été affirmé que la relation instable entretenue avec son père a fait de lui une personne très impressionnable, en constante recherche de figures charismatiques à admirer puis imiter ; la première d'entre elles est rencontrée au détour d'une *Rhapsody* en 1933. Toujours dans une dynamique joyeuse, sur le mode de l'amusement, le jeune pianiste s'improvise analyste et découvre, créant ses propres systèmes et les enseignant à son ami Sid Ramin, les rudiments de la composition ; dès lors, utilisant les techniques décelées chez Gershwin, le pianiste écrit le premier chapitre de sa propre histoire créative, principalement par le biais de la parodie et de la paraphrase musicale. La possibilité d'exercer cette activité avec ses amis, de s'amuser avec sa jeune sœur Shirley en lui apprenant des airs d'opéra et d'obtenir une reconnaissance à l'école comme lors des occasions où il lui demandait de jouer un morceau aident le musicien à se libérer petit à petit de sa santé fragile et de son manque de confiance en soi. L'exploration de nouvelles disciplines, avec en premier lieu la poésie de langue anglaise, constitue une autre source d'épanouissement, sur le plan intellectuel et suscite chez lui une nouvelle passion, celle du langage, qu'il met très vite à profit en créant avec sa famille et ses amis une langue imaginaire, le *Rybernian*. Conforté par ses succès scolaires et musicaux

– il se trouve être un des meilleurs élèves de sa prestigieuse école –, le jeune homme se lance dans le travail musical de plus grande ampleur qu’il ait alors jamais réalisé avec la première de ses productions opératiques à Sharon, *Carmen* ; la coordination de chaque paramètre de ce spectacle est pour lui l’occasion non seulement de se faire une petite idée des enjeux de la direction musicale mais aussi d’exercer son charisme récemment découvert et acquis grâce à la musique. Tous ces temps forts de l’enfance de Bernstein avant sa première rentrée à Harvard ont en commun leur caractère informel et ils reflètent tous la joie et l’amusement liés à la pratique musicale ; cela n’est pas sans rappeler la tradition hassidique dans laquelle la famille maternelle de Bernstein célébrait les fêtes religieuses, toujours dans l’optique de rendre cette expérience joyeuse.

L’entrée à Harvard en 1935 semble également marquer la sortie du jeune homme de l’enfance : c’est un pas en direction de son projet professionnel de devenir pianiste. Bernstein est alors âgé de 17 ans et n’a à son actif qu’une seule représentation publique en tant que soliste – le premier mouvement du *Concerto pour piano* de Grieg un an plus tôt –, ce qui fait de lui un aspirant concertiste plutôt en retard sur la moyenne. De plus, si le choix de s’inscrire à Harvard est l’occasion d’un compromis entre le père et le fils, il n’est certainement pas le plus adapté au projet du jeune homme ; les jeunes musiciens talentueux s’orientent plus fréquemment vers des écoles de pratique musicale renommées comme la Juilliard School ou l’Institut Curtis en Amérique, mais aussi les différents conservatoires européens. Toutefois, l’opportunité de poursuivre la formation de son intellect auprès de professeurs étant des acteurs directs des vies intellectuelle et musicale américaines est une expérience très stimulante pour Bernstein et ses études avancées de la poésie anglaise, de l’œuvre de Shakespeare et de la philosophie grecque antique participent largement à la construction de sa culture littéraire, exploitée plus tard dans la composition de plusieurs de ses œuvres. L’épisode Harvard à l’échelle de la formation institutionnelle de Bernstein peut sembler se résumer à une période terne, malheureuse et mal vécue par l’étudiant mais ce serait commettre l’erreur de passer sous silence les nombreuses découvertes et prises de conscience esthétiques qui occupaient son temps libre. Depuis le club de musique sous la responsabilité de M. Ballantine en première année, occasionnant les premières auditions d’œuvres majeures de Stravinsky et Berg, jusqu’au contact avec l’effervescence artistique du Paris des années 1920 sous la tutelle culturelle de I. B. Cohen pendant ses trois dernières années, l’ampleur de l’alourdissement du bagage culturel de Bernstein est si mal connue qu’elle est très

probablement largement mésestimée. La cause de ces lacunes dans la connaissance de la construction culturelle de Bernstein à Harvard est indubitablement la richesse de ses trois dernières années universitaires en termes de rencontres inspirantes et déterminantes pour la carrière du jeune musicien. Ainsi, ce dernier se voit du jour au lendemain augurer une formidable carrière de compositeur par un des chefs les plus en vogue de son temps. L'importance considérable de l'irruption de Mitropoulos dans la vie de Bernstein tient principalement du fait que le chef grec est la première personnalité du monde musical international à manifester de l'intérêt pour l'aspirant pianiste bostonien. Celui-ci, sous l'emprise du charisme de son mentor, se lance à corps perdu dans le nouveau projet de carrière que le chef lui prédit. La sévère exigence envers soi-même dans le travail personnel, la vocation du musicien à servir son art en cherchant continuellement à participer à l'évolution contemporaine de son langage ; c'est armé de ces nouvelles conceptions du métier de musicien, héritées de Mitropoulos que Bernstein se met au travail et compose les premières œuvres de son catalogue. Le caractère occulte de cette rencontre, donnant son titre au récit de Bernstein, réside peut-être finalement dans l'extraordinaire ténuité du laps de temps dans lequel se sont opérés tous ces changements dans la pensée de Bernstein. Quelques mois plus tard, c'est un autre événement, symboliquement très fort, qui semble accélérer la conversion idéologique de Bernstein ; le décès de Gershwin en juillet 1937 sonne la fin d'une époque et le transbordement de toute la musique qui avait permis à Bernstein d'aborder l'écriture musicale américaine du présent vers le passé et l'histoire. À la recherche probablement inconsciente d'un nouveau patron esthétique, l'étudiant harvardien trouve dans la figure d'Aaron Copland le maître à penser il cherchait. Le message prophétique que Bernstein avait perçu quelques mois plus tôt lors de sa première audition des *Variations pour piano* du compositeur américain devient le *Leitmotiv* de sa pratique musicale et de sa construction idéologique. Il semble parfois difficile de trouver des points communs entre les compositions de Copland et Bernstein ; l'explication en est que l'influence n'est pas tant stylistique mais bien davantage esthétique et idéologique. Copland et le groupe de la *League of composers* de New-York, dont il est en quelque sorte le parrain grâce à sa reconnaissance supérieure dans le milieu musical international, fournissent à l'aspirant compositeur une école à laquelle s'assimiler et un mouvement duquel se revendiquer. Bernstein se fait désormais avocat d'une musique moderne américaine, celle de compositeurs nés pour la plupart au début du siècle et parmi lesquels on trouve, outre Copland, quelques-uns de ses professeurs à Harvard. Il y a dans cette adhésion aux

idées de la *League of composers* le souvenir de l’assertion de Mitropoulos selon laquelle un interprète, et plus encore un compositeur, doit contribuer à la redéfinition des paramètres de son art, afin que celui-ci apprenne à véhiculer l’expression de son temps. La rencontre à Copland permet également au jeune pianiste d’enrichir considérablement son carnet d’adresses, en lui permettant de rencontrer entre autres les compositeurs Roy Harris et William Schuman, ainsi que le poète Paul Bowles. Désireux d’afficher cette nouvelle parenté avec le groupe artistique New-Yorkais dont Copland fait partie, Bernstein se voit offrir une occasion parfaite avec le poste de correspondant bostonien du magazine *Modern Music* qui lui est proposé – probablement sur suggestion de Copland – à la fin de l’année 1937. En une année, Bernstein a fait un pas considérable en direction de la vie musicale professionnelle et de simple étudiant aspirant à devenir pianiste en janvier, il se retrouve propulsé critique des concerts de la saison de Koussevitzky pour un magazine New-Yorkais, futur compositeur publiquement engagé pour la modernité et invité des salons de la prestigieuse *League of composers*. Les contours de son projet s’affinent et Bernstein profite de sa nouvelle activité de critique, pour *Modern Music* et pour le *Harvard Advocate*, pour tenter d’affirmer la légitimité et son affiliation au mouvement moderne New-Yorkais. Il ne parvient à ses fins qu’avec la rédaction, commencée à la fin de l’année 1938, de sa *senior year thesis* ; l’inscription de son nouvel engagement esthétique dans une démarche intellectuelle et un contexte universitaire confère presque au produit de son travail une valeur de manifeste de la modernité nationaliste américaine. L’analyse précise et rigoureuse des œuvres de Copland opérant selon lui la « spiritualisation », étape terminale du processus d’autonomisation d’un langage musical national, de l’utilisation du matériau jazz, facteur commun de l’expérience musicale de tout américain, permet d’appuyer son propos et de le doter d’une certaine légitimité théorique et scientifique. La distanciation définitive et irrévocable de l’esthétique de Gershwin est actée lorsque Bernstein utilise des exemples de la *Rhapsody in Blue* et de *An American in Paris* pour illustrer l’échec du compositeur à dépasser la simple adaptation du matériau jazz au langage post-romantique européen.

Il est fascinant de constater qu’à ce point de sa carrière, Bernstein ne semble jamais vraiment avoir décidé lui-même quelle voie emprunter ; la suggestion de Mitropoulos d’une carrière de compositeur est reçue avec enthousiasme et l’idéologie proposée par Copland et son groupe est embrassée sitôt qu’elle lui est présentée. Loin

d'attester d'une faiblesse idéologique de Bernstein, cela témoigne surtout de sa propension à absorber son entourage. À sa manière, l'étudiant reproduit le magnétisme qui, chez Mitropoulos, lui faisait évoquer la phrase de Platon « l'*Eros* est au centre de toutes les émotions. » Le chef, attirant à lui toutes les sensibilités des musiciens qu'il conduit, en effectue la synthèse afin de la redistribuer sous la forme de la charge émotionnelle de l'œuvre interprétée – et de l'expérience que ses musiciens en font – au public. On pourrait assimiler cette image à la construction idéologique de Bernstein : s'abreuvant à chaque source qu'on lui propose, le musicien se forme en tentant de trouver le point d'équilibre de toutes ses influences afin de les concentrer toutes au sein de sa propre pratique. Reste à savoir pour Bernstein quelle activité lui permettra le mieux d'exprimer sa personnalité artistique. À la composition se substitue une nouvelle proposition pendant l'été 1939 : la direction d'orchestre, suggestion appuyée à maintes reprises par Copland depuis que celui-ci a assisté aux débuts de Bernstein dans l'exercice lors de la production harvardienne des *Oiseaux* d'Aristophane. Également vivement encouragé sur cette voie par Helen Coates, Roy Harris et William Schuman, l'inscription de Bernstein dans la classe de Fritz Reiner est une fois de plus en partie la réalisation du projet que son entourage a mis sur pied pour lui. Après sa formation musicologique à Harvard, son entrée à l'Institut Curtis lui permet enfin d'intégrer une école de formation musicale professionnelle ; les professeurs qu'il y fréquente sont parmi les meilleurs du pays, seule la Juilliard School pouvant rivaliser sur ce point. Le contact avec Fritz Reiner, malgré sa froideur et sa nature strictement professionnelle, est pour Bernstein l'occasion d'étudier la technique de la direction avec un de ses meilleurs praticiens au monde. Les premiers pas de Bernstein en direction de sa nouvelle vocation semblent quelque peu sceller le choix de son domaine d'activité futur ; sa contribution à l'écriture de l'histoire de la musique américaine moderne, dont il s'est fait avocat depuis deux ans, se fera depuis le podium d'un orchestre. L'inscription du jeune chef dans la classe du principal porte-parole de cette musique parmi les interprètes, à savoir le chef d'orchestre Sergeï Koussevitzky, pour l'édition 1940 de Tanglewood, vient consacrer cette perspective de carrière. La profonde sympathie s'établissant entre les deux hommes dès ce premier été de cours prélude à une relation très forte, la dernière d'importance majeure parmi les figures de substitution du père évoquées plus haut. Dans une lettre de janvier 1939 à Kenneth Ehrman précédemment citée, Bernstein théorisait la possibilité pour un compositeur américain de vivre sa « période parisienne » sur le sol américain ; il est assez ironique de penser que le Paris de

Bernstein l'attendait finalement à quelques kilomètres de Boston, dans le parc de Tanglewood.

Dans l'Amérique du début du XX^e siècle, la formation d'un musicien américain prenait systématiquement place auprès d'un professeur européen ; ou bien les jeunes américains se rendaient en Europe pour étudier auprès d'autorités artistiques comme Nadia Boulanger au Conservatoire de Fontainebleau, ou bien ils intégraient les classes des professeurs européens engagés par les grandes institutions américaines. Dans un essai de 1934 à propos de son orientation après son diplôme, réalisé dans le cadre de ses cours à la Boston Latin School, Bernstein évoque, parmi les raisons qui le poussent vers Harvard, les « professeurs allemands tels que Leichtentritt, qui ont quitté leur pays natif pour d'évidentes raisons, [et] donnent désormais cours ici. »¹ Force est de constater toutefois, que durant la scolarité de Leonard Bernstein à Harvard, c'est principalement l'enseignement de professeurs américains que le jeune homme reçoit. Arthur T. Merritt, Walter Piston et Edward B. Hill, les trois principaux membres du corps enseignant responsables de la partie pratique du cursus (tour à tour enseignant le contrepoint, l'harmonie, l'orchestration...) sont par ailleurs des exemples types de la carrière du musicien américain de la génération précédente : tous trois partis étudier la composition à Paris, ils sont revenus dans leur pays pour y exercer une mission éducative et composer quelques œuvres créées par les grands orchestres américains. Cependant, il est assez difficile pour leurs travaux de composition de s'exporter et les rares fois où une pièce de Piston ou Hill ont été jouées en Europe, c'était généralement dans le cadre de la tournée d'un chef d'orchestre exerçant en Amérique. Ainsi, si ces grandes figures américaines nous sont pratiquement inconnues en Europe, elles correspondent à une forme d'âge d'or du professorat musical américain dans l'histoire de l'université américaine. Les choses bougent progressivement au cours des années 1930 et l'obsession du professeur étranger s'épuise au fur et à mesure que la génération compositrice américaine native du début de siècle rejoint les rangs des différentes équipes enseignantes des grandes institutions américaines, ce qui a pour conséquence que la plupart des compositeurs américains de la génération de Bernstein est passée par les classes de ces prestigieux professeurs – sans toutefois se priver forcément du traditionnel pèlerinage éducatif en Europe. Bernstein, lui, ne rentre en contact avec la tradition européenne que lors de son arrivée à l'Institut Curtis, dans les classes de la

1 L'essai est cité dans Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 28.

pianiste russe Isabelle Vengerova et du chef hongrois Fritz Reiner. Cependant, ces illustres professeurs arrivent relativement tard dans la formation de Bernstein, qui s'est déjà forgé une idéologie au côtoiement de Copland et de la *League of composers* et leur influence dans son parcours ne saurait dépasser l'enseignement de la rigueur technique – lequel se trouve figurer parmi les meilleurs au monde. Enfin, l'arrivée de l'étudiant au *Berkshire Music Center* pendant l'été 1940 intervient dans sa formation comme l'ultime confirmation que son « Paris » se trouve finalement en Amérique ; la concentration parmi les professeurs à Tanglewood des grandes personnalités qui font la vie musicale américaine ont pour effet de créer un nouveau point de rassemblement pour la jeunesse musicale américaine, faisant figure presque dès ses premières éditions de passage obligé dans la carrière d'un jeune musicien natif. La création de l'académie d'été de Koussevitzky contribue largement au déplacement du centre mondial de la formation musicale d'un jeune américain, gagnant au fil des ans une réputation internationale et allant jusqu'à éclipser le Paris des Copland, Virgil Thomson et Piston. Ainsi, nous constatons que la formation de Leonard Bernstein se trouve historiquement prise dans les mailles d'un bouleversement des habitudes et des parcours du musicien américain ; il semble alors indispensable de considérer son identification à l'esthétique de Copland et le projet qu'il devienne le premier chef natif porte-parole de cette musique au sein d'un mouvement de nationalisation de la formation américaine de plus grande ampleur, auquel manque simplement une figure de proue.

Si la première inscription de Leonard Bernstein à un cours de direction d'orchestre date d'octobre 1939 et de son entrée à l'Institut Curtis, sa compréhension du rôle du chef et sa conception de l'interprétation y sont bien antérieures. On pourrait être tenté de situer le premier acte de sa formation de chef à la rencontre de Dimitri Mitropoulos, mais ce serait oublier les quatre saisons de concerts de Koussevitzky à la baguette du Boston Symphony Orchestra auxquelles Bernstein a assisté avant de faire la connaissance du chef grec. En effet, malgré le fait que le premier concert auquel le jeune américain assiste est placé sous la direction d'Arthur Fiedler, c'est lorsqu'il assiste aux concerts de Koussevitzky que se construit en lui la figure du chef d'orchestre. C'est d'ailleurs le chef russe que Bernstein a le plus l'occasion de voir à l'œuvre pendant l'ensemble de sa scolarité, s'étant inscrit à toutes les saisons de septembre 1933 à juin 1939. Il s'agit toutefois d'une construction inconsciente ; Koussevitzky imprègne l'imaginaire de Bernstein et devient l'incarnation de la figure du chef d'orchestre

jusqu'à ce que l'étudiant rencontre personnellement un premier chef. Mitropoulos permet à Bernstein de faire basculer la figure du chef de l'abstraction du personnage imaginaire et intouchable qu'incarnait le lointain Koussevitzky pendant les concerts au Symphony Hall, vers l'infiniment plus concret praticien de l'art de l'interprétation qu'il représente. Ainsi, Bernstein découvre ce que fait le chef d'orchestre, en répétition comme au concert et il prend alors conscience de la manière dont il peut influencer sur le son de l'orchestre. L'expression corporelle passionnée de Mitropoulos, sa façon d'employer toutes ses forces à obtenir la réalisation sonore concrète de l'image mentale très précise qu'il a de l'œuvre et son extrême exigence envers lui-même dans son travail préparatoire ; tout cela marque profondément l'apprenti concertiste malgré le fait qu'il n'envisage alors en aucun cas une carrière de chef d'orchestre. Agissant comme à son habitude en puissant catalyseur, Mitropoulos amorce chez Bernstein la construction de sa conception du rôle de l'interprète en lui fournissant comme point de départ sa propre vision des obligations du musicien. L'absorption totale et l'appropriation par Bernstein des idées du chef grec, caractéristiques de sa manière de procéder, lui permettent de les intégrer complètement à sa pratique, dans l'attente d'une autre influence idéologique. Procédant de la même manière – encore davantage marquée –, avec l'esthétique de Copland, Bernstein ajoute à la conception de Mitropoulos de la nécessité pour le musicien de servir l'évolution et l'enrichissement stylistique de son art, le cadre de la musique moderne américaine. Se nourrissant abondamment de l'idéologie nationaliste culturelle de la *League of composers*, Bernstein se persuade qu'il a lui-même un rôle à jouer dans l'autonomisation musicale des États-Unis vis-à-vis de l'Europe ; celui-ci ne lui apparaît toutefois qu'à la fin de ses années Harvard lorsqu'il envisage finalement, largement encouragé par son entourage, une carrière de chef d'orchestre. Pendant le premier acte de sa formation dans ce nouveau domaine, il est fascinant de constater que malgré les apparentes grandes différences de points de vue entre l'élève et son nouveau professeur Fritz Reiner à propos de l'interprétation, Bernstein, étant toujours très sensible aux notions d'autorité et de légitimité artistiques, aborde l'enseignement de Reiner avec la même passion et la même propension à l'absorption dont il avait fait preuve avec Copland et Mitropoulos. Sachant détacher la pratique personnelle de la formation institutionnelle et ayant une indéfectible foi et un profond respect pour les aptitudes de Reiner à conduire un orchestre, Bernstein absorbe tant et si bien la vision du métier de son professeur hongrois qu'il sort de sa classe en 1941 en obtenant la

meilleure note jamais attribuée à un élève par Reiner². Ainsi, l'apport de Reiner dans l'aspect technique de la direction de Bernstein est considérable – notamment dans son usage du regard et de la baguette – et il est hautement probable, malgré ce que l'on lit généralement, qu'il soit d'ailleurs plus important que celui de Koussevitzky. À Tanglewood, ce que ce dernier offre à Bernstein est la possibilité de concilier toute la technique apprise à l'Institut Curtis avec sa propre expérience de la musique. Bernstein apprend de Koussevitzky comment mettre à profit sa passion intérieure et ses conceptions personnelles à travers la direction, tout en respectant l'expression originale et suprême du compositeur. Il s'agit, pour paraphraser Koussevitzky, de faire correspondre sa propre « ligne centrale » – c'est-à-dire pour Bernstein son engagement vis-à-vis de la modernité américaine – avec celle du compositeur dont il dirige l'œuvre, à travers le bagage technique acquis auprès de Reiner. Plus concrètement, la manière passionnée dont le chef russe conçoit et effectue la pratique de son art, résonne profondément avec l'expérience musicale primitive de Bernstein ; d'une certaine manière, le jeune chef américain retrouve dans l'enseignement de Koussevitzky l'immédiateté de sa relation primitive à la musique. Cette opération de synthèse des enseignements reçus de toutes les autorités artistiques rencontrées durant sa formation, à travers le prisme de sa propre expérience de musicien, acte l'autonomisation de Bernstein dans le domaine de la direction d'une manière rappelant l'étape « de spiritualisation » au cœur du processus de nationalisation d'une pratique artistique. Là où dans sa pratique de la composition, Bernstein semblait limité par la grande profusion de modèles à imiter – Copland, Harris, Schuman –, l'historique de la direction américaine ne lui offre pas de figure de tutelle et le modèle du chef d'orchestre de naissance, formation, culture et engagement américains reste à inventer. Ayant désormais le bagage idéologique et la technique de direction nécessaires, il n'appartient qu'à Leonard Bernstein de décider d'incarner cette figure et de parachever par là même le mouvement d'autonomisation musicale de l'Amérique à l'échelle internationale, amorcé par les compositeurs natifs du début de siècle, en lui offrant la charismatique figure de proue qui lui manquait.

2 « Le seul "A" que Reiner aurait jamais attribué. », Humphrey Burton, *Leonard Bernstein, op. cit.*, p. 90.

Annexes

Annexe 1 : Citations originales du chapitre 1

1 : « There was always music in my mind, my ears. I used to wake up in the night and hear music. »

2 : « a tradition in which singing and dancing were as much a part of religious life as contemplative thought and earnest study. »

3 : « It was an unhappy arrangement from the start. »

4 : « their relaxed life-style, in which food and song and dance played such an important role. »

5: « their religion should be a joyful experience »

6 : « which were barely more than a collection of notes in which the only words were generally “oy-yoy-oy”. »

8 : « these *nouveaux riches* [sic] Jews commonly joined Mishkan Tefila, the most prestigious Eastern European synagogue in town. »

11 : « our harmony with American culture and traditions. »

12 : « such innovations [...] contravened traditional Jewish law. »

13 : « he had a tenor voice of such sweetness and such richness »

15 : « the music must be good and traditionally Jewish in character. »

19 : « Before I ever heard a concert, recital, or opera, before I had ever touched a piano, or knew that an organized musical life existed – before all these, I heard the music that Professor Braslavsky caused to be made at Temple Mishkan Tefila. I shall never forget that music, nor cease to be grateful for the power, conviction and atmosphere with which it was conveyed. »

20 : « I just began to be crazed with the sound of choral music. »

25 : « there is no kind of music which doesn't intrigue me and claim me 100 per-cent »

27 : « his son should have all the opportunities that he had never enjoyed. »

28 : « good old-fashioned Boston Catholics. »

31 : « To playing in a hotel lobby for the rest of your life with palm trees and playing Cole Porter. »

35 : « So Eddie got up and I sat down next to Lenny, and I played it. And Lenny said the immortal words, “I think you should be my student from now on.” »

36 : « it became part of my musical bloodstream as had Chopin and Tchaikovsky »

38 : « And we back to Lenny's place, and he opened it, and at sight he started to play it. Because he was, as you know, a prodigious sight-reader. He could read anything immediatly. Then he got to a certain part and he said, "You know ? I wonder why Gershwin wrote in this key." And he started to play it in another key ! And now that was the first reading. So it was an astonishing story, and I was there so I know it was true. It happened. He was an incredible sight-reader. »

42 : « With the exception that no specific scholastic requirements are imposed as a condition of entrance or of further study, special students are subject to the same examinations and regulations as students in the Conservatory and Collegiate courses. »

43 : « In order that students may form a comprehensive idea of the literature of the pianoforte »

44 : « Also selected works by Grieg, MacDowell, Paderewski, Rachmaninov, Debussy and Ravel, or other equivalent compositions from the standard modern repertoire. »

45 : « If anyone were likely to persuade Lenny that perhaps his father had the right idea after all, it was Miss Williams. »

46 : « a whole bunch of dreadful piano teachers that told him, that taught him how to play with no third knuckle curved. »

49 : « He was something of a star already, playing last in the program of eleven students »

54 : « I bought *Bolero* !!! Well, well ! You see, I didn't know it was arranged for 1 piano, but I happened to see it in Homeyer's window. Of course dad gave me the necessary \$0,80 as he is so enthused about the piece. So for the past week it's been nothing but *Bolero*. My mother says I'm boleroing her head off. But am I in heaven ! It's all written in French, and it's all repeats. In the original orchestral score, they repeat four times but I repeat only once – which is enough because it gets boresome on the same instrument all the time, and repeating once takes 10 minutes anyway. And I can't get over it. Of course, it doesn't come up to the way the orchestra plays it, but it's marvellous anyway. And the ending ! Speaking of cacophony !! Boom ! Crash ! Discord ! Sock ! Brrrr-rr !! (down the scale). »

56 : « how Gershwin found the seventh in a chord »

57 : « the soul to desire it and the brain to appropriate it. »

60 : « the first of several father figures whom Bernstein adopted as counterweights to his influential but much-feared real father. »

65 : « Bernstein could not give the divisions full focus at the time of writing. »

67 : « Intellect is yours in the geometric world. »

68 : I found that there were chords that existed in a certain relation to one another – and I gave them names. »

71 : « For outstanding service to the school in music, a prize is given. »

73 : « “The Great” Lipson played a violin solo, Bernstein [*sic*] accompanying him on the piano. »

74 : « The orchestra provided half the noise ; and George Gershwin and “Encore” Bernstein [*sic*] were responsible for the rest. »

75 : « Goldman Bernstein paced wildly about, looking for a piano to strike a chord, but finding none, ended up by striking Rogosin. »

79 : « He gave me my first notion of public speaking, of declamatory passion and timing, a sense of balance and moderation in reasoning. »

81 : « For dear Helen. Helper, secretary, agent, representative and supreme friend. »

83 : « The grace of art and the grace of love are two streams that must feed into... the art of teaching... [...] The first time I became aware that I was learning [this truth] was in the domain of Helen Coates. »

86 : « Although he had studied four years by that time, he had received no instruction in harmony or theory »

87 : « Thanks to her, he listened to music programmes on the radio and discovered Prokofiev and Stravinsky. »

90 : « I trust that Leonard will eventually become one of the talented pianists. »

91 : « It is truly the most fascinating study I have ever entertained. [...] I am confident that I shall have probably mastered it by the coming fall. »

94 : « you ought to hear the big discords. »

95 : « Were they swell ! I was praying you were listening too. Will we have plenty to try over when you come. »

97 : « My father cheers me with hopes of playing over the radio next fall, however. »

100 : « The Koussevitzky years (1924-49) represent the orchestra’s golden age, a time when technical standards reached a peak and the repertory performed was of a scope unmatched in the annals of American music-making. »

101 : « a landmark occasion for a promising concert pianist. »

104 : « Lenny was playing to that audience, by introducing a Yiddish word now and then »

107 : « Between Acts One and Two, selections will be rendered by the Public Latin School Glee Club under the direction of T. Francis Burke, Acting Assistant Director of Music, Boston Public Schools. »

110 : « The class song [...] “was the first completed work that I ever wrote down and drew a double bar...” »

111 : « English : the highest mark in the school, 90 %. That makes me one of that very fractionary percentage of candidates who are allowed to receive 90 or over. (I believe the percent is [0].1 %) French : 90 %. Physics : one of the highest marks in the school, 70 %. History, my nemesis : 60 %. Which is excellent, considering my heavy doubts and serious lack of knowledge in the field. All of which makes me an 82 % man ; and with the fine recommendations I have received, I should be accepted into Harvard. »

112 : « I would not omit the liberal arts training, as a general knowledge is essential to success in any field. »

116 : « with few exceptions the roles do not demand “operatic” competence (which is why amateurs perform them so successfully). »

119 : « [His] personality was so strong that there were no question who was the leader of the gang”. »

Annexe 2 : Citations originales du chapitre 2

4 : « Fate has favored me so that it is almost a sure thing that Iturbi will hear me. »

6 : « After his freshman year at Harvard, Bernstein made inquiries at a practical music school, the Curtis Institute of Music in Philadelphia, but his father put a stop to any notions about transferring between schools. »

7 : « I wanted to read *Faust* in German and I wanted to read Dante in Italian. »

13 : « Egyptian Dances by Shirley Bernstein and the Kaplan Twins »

14 : « he had a very unappealing voice »

16 : « Two years ago the Latin School Glee Club was a comparatively insignificant organization of a few enthusiasts, attracting but little attention. »

17 : « The Glee Club skyrocketed to great popularity this year because of the instantaneous success of its production of Gilbert and Sullivan's "The Mikado". »

18 : « I have resolved myself to a year of work & study – imagine, a complete cutting down of – I shouldn't say complete – I haven't the courage to resolve completely – but cutting out, shall one say, of most social life, of a great deal of outside playing, of innumerable other time-wasters. »

19 : « father of the modern American University »

20 : « his Talmudic study had all been philosophically oriented »

21 : « to conduct rehearsals & “study conducting with Malcolm Holmes” (Pfui*) [...] »

*Consult Oxford Dictionary »

23 : « Mitropoulos addressed himself with complete comprehension and with blazing dramatic emotion. »

25 : « Plato makes Eros the center of all emotions »

27 : « It was a fantastically passionate interpretation. »

28 : « But the whole affair, from its minutest beginnings, has an unnatural flavor. »

29 : « Mavro pulled himself up still conducting, too full of the music to stop even for an instant. »

30 : « unbounded enthusiasm and devotion to his art. »

31 : « You are sensitive in an ideal way [...] You have everything to make you great. »

32 : « his sweet but unresponsive little mother »

33 : « it has always seemed to me that there was something occult in all your affair with this man. »

40 : « he knew that Eros Mavro was sitting at the head of the aisle, watching his back »

48 : « as though the only proper response the layperson could make was humility before the ineffable »

51 : « The conductor appears to be a fortunate man, the one who has all the advantages »

52 : « only the orchestra can really know what he is doing »

53 : « it appears to be not only easy but gratifying, in a cowardly way, and if you add to that his opportunity to satisfy the natural human desire to be the “boss”, it is not surprising that many young people ask what they must do to become conductors. »

56 : « Actually, the conductor must have worked harder and learned more than any of the musicians he is leading. »

58 : « he should be able to play as many of them as possible. »

59 : « all the things which caused them to express themselves as they did. »

61 : « he must have this knowledge as a basis on which to evaluate and select what is worthy of performance among those musical expressions which cannot yet have “stood the test of time”. »

63 : « the personal qualities which make a successful leader »

64 : « His dedication must be evident to them. »

65 : « We find ourselves now before the aspects of conducting which cannot be taught, some of which cannot even be learned. »

66 : « The gestures and the means by which he conveys subtleties of thought and nuances must come naturally to him, and they will probably come in a different way to every conductor. »

67 : « first to learn the score, to analyze it, to know in advance exactly what he wants to express in every phrase. »

68 : « He knew the work as well or better than I did. »

69 : « I should not send the would-be conductor to a school of conducting. I will go further than that, I will advise him to forget entirely about conducting. »

70 : « to forget about conducting and concentrate on learning all there is to know about music. »

71 : « it may be only the hidden lust for power, which is a devastating. »

74 : « music counselor »

75 : « swimming counselor »

76 : « I am trying to rearrange my schedule to allow for practice. »

81 : « Beyond the traditional piano and clarinet, this score requires recorder, accordion, three male voices (which must also whistle), two ukuleles, and a percussion ensemble labeled “Rythm Band.” »

82 : « The manuscript itself is more of a draft for performance than a finished score. »

Annexe 3 : Citations originales du chapitre 3

3 : « This composition is very interesting and most original, but I do not know an audience which would accept such crude dissonances without protesting, except perhaps the League of Composers people in N.Y. and some of the group of the ISCM. I am sorry that I must say that I do not see any possibility of playing your Variations... I am sure you will understand that a work of such severity of style is not possible among the normal type of concert goers. »

4 : « Mr. Copland, always a composer of radical tendencies, has in these variations sardonically thumbed his nose at all of those esthetic attributes which have hitherto been considered essential to the creation of music... »

8 : « “Teach it to me,” he said, “and then, by Jove, I’ll teach it back to you.” »

9 : « A new world of music had opened to me in this work – extreme, prophetic, clangorous, fiercely dissonant, intoxicating. »

11 : « I should like to express my gratitude to [...] Mr. I. B. Cohen for stylistic suggestions. »

13 : « Aaron Copland, whom I pictured as a sort of patriarch, Moses-like or Walt Whitman-like figure, with a beard, because that’s what the music says. [...] I was shocked to meet this very young-looking, smiling, giggling fellow, whose birthday it happened to be. »

15 : « And it was my real introduction to New-York, and to the elite sort of artistic communaute. »

16 : « Something of the attitude learned was promptly expressed in his essay on Fauré, whom he called “the French Brahms.” »

19 : « If I were any of these men, it would not make me happy to know that my own work engendered sterility in my progeny. »

20 : « It is a sign of health that we in America also have our radicals in the persons of George Antheil, Roger Sessions, Henry Cowell. »

21 : « Something of the variety of American life and its effect upon musicians as compared with the usual conservatory product of Europe »

22 : « The day of the neglected American composer is over. »

23 : « That is to say, he is neglected only if he remains unknown. »

25 : « To put down as clearly as possible the fundamentals of intelligent music listening is the object of this book. »

26 : « There is a definite similarity of procedure which it would be foolish to ignore, quite aside from the question of relative merit. »

27 : « Perhaps it is not too much to say that they represented the most important generation of composers America had yet produced. »

28 : « Harris's music shows promises to be able to reach a very wide audience, wider probably than that of any other American. His name is already most analogous with "Americanism" in music. »

30 : « Artist-Pupil of Heinrich Gebhard »

31 : « He had made astonishing progress, developed in every way. [...] He was a recognized pianist in his city. »

35 : « God damn it, Aaron »

36 : « Leonard Bernstein, a young musician interested in composition, who makes frequent appearances as a concert pianist, is a student in the Department of Music at Harvard University. »

37 : « In eleven concerts so far this season, Dr. Koussevitzky has given *nine* American premières, which is a proper reason for Boston to point with pride. »

39 : « But new music is not to be heard only at the concerts of the Boston Symphony »

40 : « or she is a martyr ; or she is a bad pianist who hopes to hide behind a program that nobody knows, and be hailed as a martyr however badly she plays ; or she is an idiot. »

41 : « It sounded like a Chopin Scherzo played by somebody's niece. »

42 : « In short, she gave no performance at all. »

43 : « I can only advise perspective, perspective, and yet more perspective. »

45 : « Our Director's most individualistic conception of tempi »

46 : « the talk ran from left-wing aesthetics and ensemble work to left-wing politics. »

47 : « The bourgeois concert hall has become a Museum. »

51 : « The subject is Nationalism in American music – presumably a nonentity but on the whole a vital problem. »

52 : « This is my great opportunity to get to know it well, and find something about it. »

56 : « This development is manifested in two general stages, which we shall call "material" and "spiritual" »

58 : « The solution lies in the possibility [...] to establish a constant factor common from coast to coast. [...] Through the incredible popularity of this art, Negro music has finally shown itself to be the really universal basis of American composition. »

59 : « it was in Boston that, beginning in the 1870s, the first school of American symphonic composers arose to rival those of Europe. »

60 : « If he denied deriving any benefit from the old “classicists,” he eagerly embraced ideas that were fresh off the boat from France. »

61 : « It’s a kind of improvisation upon stereotyped harmonic progressions by solo instrumentalists or vocalists in the Negro manner. »

62 : « but he was only beginning to understand *composition* in its literal architectural sense when he died. »

63 : « The function that Gershwin’s music fulfilled – the symphonization of jazz – was a small and thankless one »

64 : « at the height of what is now called the “jazz age” »

65 : « In general they were better equipped and more aware of the idiom of their contemporaries than any preceding generation of Americans. None of them suffered from the folkloristic preoccupation of their elders with Indian and Negro thematic material. Still, the idea of expressing America in tone was uppermost. Yet they seemed no more able than their predecessors to forge a typically indigenous American style in music. »

66 : « I feel convinced that there is such a thing, or else why is it that the *Variations* sound fresh and vital and not stale and European and dry ? »

Annexe 4 : Citations originales du chapitre 4

1 : « Merritt hates me [...] Piston doubts me »

6 : « Copland told me your Aristophanes music was a remarkably fine work. »

7 : « Aaron, by the way, could never understand my lack of desire for going abroad. In his day, says he, there was never a composer who would not insist on Paris first. I have always been inclined to pooh-pooh the idea, on the grounds that a composer can go through his “Paris” period here in America as well as abroad. »

8 : « But I know all the while that I am not yet prepared to settle down somewhere and write music. »

9 : « the foolish and destructive attitudes, and the frantic attempts to preserve the atmosphere of postwar bohemianism. »

10 : « I always absorb my surroundings – but to a degree ! »

11 : « The Big Boys here (and thank God they’re rooting for me) have it all decided that I am to become America’s Great Conductor »

13 : « Something is bound to turn up. Something always does. »

15 : « They need an Apostle for their music. Or else they want to keep a rival composer out of the field. »

16 : « Can something be done ? Or do I turn in desperation to the possibility of Curtis ? »

17 : « He threw up his hands and yelled BAD ! »

19 : « That’s not where you belong. »

20 : « I really feel you have a great gift for conducting. »

22 : « The technique of conducting has value after it has become unconscious second nature. »

23 : « I know quite well that excitement in me will not excite my co-workers ; it may simply make them uneasy »

24 : « they must feel that they are under my self-controlled control. »

25 : « genuine musicianship, an infallible ear, a strong sense of rhythm, and certain purely physical characteristics. »

26 : « a fundamentally sympathetic personality »

27 : « By making demeaning remarks and temporarily expelling players, Reiner instilled a fear that resulted in generally tense relations. »

28 : « It it in things like this, and not in motions, that the technique of conducting has its roots. »

29 : « I do not believe a conductor can become accomplished under fifty. »

30 : « all I can do to teach conducting is to point out certain short-cuts »

31 : « Reiner worked as répétiteur at the Vigopera, where he made his conducting début in *Carmen* at the age of 19. »

32 : « he had a stupendous ability to clarify the most complicated writing. »

34 : « Pupils must be capable of conducting an important work clearly and musically *without* previous rehearsing with orchestra. »

37 : « Mme. Vengerova, who, I am told, is the greatest piano teacher in America, better than Serkin a million times, etc. etc. »

39 : « I learned for the first time what a conductor does and how he has to study. »

40 : « Only you could have done the impossible task of teaching me to conduct without an orchestra. »

41 : « I think it was the usual repertoire... Beethoven sonatas and things like that. »

45 : « But he his going to *build* me there »

46 : « be ready at any time to take over the orchestra. »

47 : « Some real difficulties here because of my engagement in New-York and one month of orchestra tour »

Annexe 5 : Citations originales du chapitre 5

1 : « Conducting was not, to Sam's mind, an American profession (in 1939, he was right on this point). »

3 : « Thomas was an American paradox, combining American pragmatism with German ideals »

4 : « it would offer 20 concerts per season and an equal number of public rehearsals. [...] Higginson would hire the conductor, make good all deficits, and pay all salaries. »

5 : « Brahms urged him not to give up an enviable post, free from the supervision of a committee on artistic matters. »

6 : « Brahms, who was regarded by the Boston public and critics as a difficult and unrewarding composer »

7 : « Gericke, who was a genius as an orchestra-builder »

8 : « that weird romantic magician of the orchestra. »

9 : « but the general public gladly assented to a mild deterioration in the Orchestra's technical finish in exchange for a new excitement in the performances. »

11 : « No previous concert hall had been constructed with input from a professional acoustician (Harvard's Wallace Sabine). »

12 : « And so, in October, 1917, the Boston Symphony Orchestra, at the summit of its prestige »

13 : « he had been arrested the night before [...] and had been locked up on a charge of violating the Espionage Act. »

14 : « modernism is the enemy »

19 : « This instrument, which was held in utter contempt by the students, in which nobody was interested, and which was regarded as occupying the lowliest place in the orchestra »

21 : « Since the triumphant appearances of Anton Rubinstein and Davydov, the 'cellist, no Russian artist had performed before a foreign audience. »

23 : « Nikisch's passionate, improvisatory, rhapsodic manner, and his sensitivity to the magic of colorful sound »

25 : « When he had studied a composition sufficiently to have complete control of his gestures without the necessity of further supervision, he turned to the orchestra. »

26 : « The traditional procedure entailed a working knowledge of harmony, musical theory, ear-training and even composition »

27 : « Koussevitzky was thus serving as apostle for new music »

28 : « Er dirigierte, wie viele andere mit Umsicht, unter Betonung alles Rhythmischen, aber ohne besondere Note. Die Philharmoniker standen ihm, für russische Literatur durch Nikisch besonders geschult, in einer Art zur Seite, die eigentlich dem Dirigenten nicht mehr viel zu tun übrig lässt. »

29 : « Tchaïkovsky's *Romeo and Juliet* is a complete failure with him. »

37 : « APPLAUSE ! Here comes the Conductor! He bows, walks to the stand, bows again, and steps upon the platform. Now he turns... his quick glance sweeps the whole house – from top gallery to parquet. His very presence commands attention. Everybody is getting quiet. We did not realize before what a rustle, chatter, and buzzing we were all making. Yet now with the sudden hush, we sense the difference. But the Conductor is not quite satisfied. He looks at a group of persons who are still talking. They stop as if his reproof were flashed by magic. Now the Conductor turns and faces his men. Suddenly he lifts the little slender stick that was lying beside the score on his desk. The crisp, sharp staccato of his rapping gains the instant attention of his men... he raises his right hand. As we hear the opening chords we are transported into another world – a world made beautiful by music. »

38 : « awaking from his musical sleep, the listener faces reality, which takes a new shape, an unusual one. »

41 : « a Bostonian, intimately associated with the Boston musical scene and particularly with the Boston Symphony Orchestra. »

43 : « the creation of a contact between the author and public »

44 : « to retard modernity forcibly and artificially »

45 : « Of all the arts, music is a powerful medium against evil and destruction. »

46 : « the greatest artists are also great men. »

47 : « this first shock of American modernism administered to his Boston public »

49 : « Other conductors and other orchestras have introduced numerous works by Americans during the same period. »

50 : « A new work seemed automatically to lose whatever attraction it may have had after a first hearing. »

51 : « Dr. Koussevitzky's unwavering belief in the musical creative force of our time. »

52 : « The special atmosphere that surrounds a Koussevitzky *première* »

55 : « Can it be pure chance that the twenty years of Dr. Koussevitzky's leadership – 1924 to 1944 – have coincided with the period during which American symphonic literature has come of age ? »

56 : « Despite that record, I once heard him make the statement that American composition would only really come to its own when it was given under the baton of American-born conductors. »

58 : « The Institute will include a select class in Orchestral Conducting under the personal direction of Dr. Koussevitzky »

60 : « He possesses the type of temperament which I believe is particularly sympathetic to Dr. Koussevitzky. »

64 : « But of course I vill [*sic* – il s'agit d'une imitation de l'accent russe très prononcé de Koussevitzky] take you in my class. »

67 : « It is the meaning of his life and ideals, which he brings to us through the medium of his music. »

68 : « the realization that everything in the world is temporary, everything perishes, everything passes. »

69 : « Bernstein : (imitant Koussevitzky) : You must take the lessons in *Die Plastik*.

Foss : Thank God, I didn't believe him. Did you believe him ?

B : In the plastic ?

F : In the necessity of looking beautiful.

B : I believed him because he was beautiful. »

70 : « He taught his pupils by simply inspiring [them] ; he taught everything through feelings, through instinct and emotion. »

71 : « Musical life in this country grows because there is the need for music. That need for music today has an explanation : men seek an outlet for their best and deeper emotions, and they find it in music. »

Bibliographie

Leonard Bernstein

1. Écrits de Bernstein

BERNSTEIN Leonard, « Boston Carries On », in *Modern Music*, Volume 15, Numéro 4, New-York, Mai-Juin 1938, p. 239-241.

BERNSTEIN Leonard, *Findings*, Londres : Macdonald & Co, 1982.

BERNSTEIN Leonard, *La Question sans réponse : six conférences données à Harvard*, traduit de l'américain par DEMANGE Odile, Paris : Robert Laffont, 1982.

BERNSTEIN Leonard, préface de GEBHARD Heinrich, *The Art of Pedaling : A Manual for the Use of the Piano Pedals*, New-York : Franco Colombo, Inc., 1963.

BERNSTEIN Leonard, « Seasons of Premieres in Boston », in *Modern Music*, Volume 15, Numéro 2, New-York, Janvier-Février 1938, p. 103-106.

BERNSTEIN Leonard, *The Infinite Variety of Music*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1966.

BERNSTEIN Leonard, *The Joy of Music*, New-York : Simon and Schuster, 1959.

2. Ouvrages biographiques et transcriptions d'entretiens

ABRAHMS Emily, BAÑAGALE Ryan Raul, CAMPBELL Corinna, *Interview with Harold Shapero and Sid Ramin*, Cambridge, 21 février 2006, compte rendu d'entretien.

CAMPBELL Corinna, CHEN Katherine, LAI Stephanie, *Interview with Jerry and Ouida Mintz*, Cambridge, 13 avril 2006, compte rendu d'entretien.

BURTON Humphrey, *Leonard Bernstein*, New-York : Doubleday, 1994.

CASTIGLIONE Enrico, *Leonard Bernstein, le partage de la musique : entretiens avec Enrico Castiglione*, traduit de l'italien par LAGET Thierry, Paris : Belfond, 1993.

COTT Jonathan, *Dîner avec Lenny : le dernier long entretien avec Leonard Bernstein*, traduit de l'américain par MARNY Michel, Paris : Christian Bourgeois, 2014.

EVENSEN LAZO Caroline, *Leonard Bernstein : In Love With Music*, Minneapolis : Lerner Publishing, 2008.

FREEDLAND Michael, *Leonard Bernstein*, Londres : Harrap, 1987.

GRUEN John, HEYMAN Ken, *The Private World of Leonard Bernstein*, New-York : Viking Press, 1968.

LEE Katherine, *Interview with Lukas Foss*, New-York, 30 mars 2006, compte rendu d'entretien.

LEE Katherine, MASSEY Drew, *Interview with Jamie Bernstein Thomas, Nina Bernstein Simmons, and Burton Bernstein*, Cambridge, 7 mars 2006, compte rendu d'entretien.

MACHART Renaud, *Leonard Bernstein*, Arles : Actes Sud, 2007.

MYERS Paul, *Leonard Bernstein*, Londres : Phaidon Press, 1998.

PEYSER Joan, *Bernstein, A Biography*, New-York : Beech Tree Books, 1987.

RESNICK Évelyne, *Leonard Bernstein : Un chef inspiré*, Paris : Josette Lyon, 1996.

3. Études

BAÑAGALE Ryan Raul, « “Each Man Kills the Thing He Loves” : Bernstein’s Formative Relationship with *Rhapsody in Blue* », in *Journal of the Society for American Music*, Volume 3, Numéro 1, Cambridge, Février 2009, p. 47-66.

LAIRD Paul Robert, *Leonard Bernstein : A Guide to Research*, New-York : Routledge, 2002.

OJA Carol J., SHELEMAY Kay Kaufman, « Leonard Bernstein’s Jewish Boston : Cross-Disciplinary Research in the Classroom », in *Journal of the Society for American Music*, Volume 3, Numéro 1, Cambridge, Février 2009, p. 3-33.

SARNA Jonathan D., « Leonard Bernstein and the Boston Jewish Community of His Youth : The Influence of Solomon Braslavsky, Herman Rubenovitz, and Congregation Mishkan Tefila », in *Journal of the Society for American Music*, Volume 3, Numéro 1, Cambridge, Février 2009, p. 35-46.

SELDES Barry, *Leonard Bernstein, The Political Life of an American Musician*, Los Angeles : University of California Press, 2009.

SIMEONE Nigel, *The Leonard Bernstein Letters*, New Haven : Yale University Press, 2013.

SMITH Helen, *There’s a Place For Us : The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*, Farnham : Ashgate, 2011.

SWAN Claudia éd., *Leonard Bernstein : The Harvard Years 1935-1939*, New-York : The Eos Orchestra, 1999.

4. Vidéographie

S. N., *Bernstein’s Sharon Documentary* [En ligne], 2006, site de Harvard University, URL : <http://urlz.fr/5IFp>.

BERNSTEIN Leonard, *Teachers and Teaching, An autobiographic essay*, Unitel, 1980.

ROSEN Peter, *Leonard Bernstein : Reflections*, Peter Rosen Productions Inc., 1978.

5. Sitographie

« Leonard Bernstein », Page de Leonard Bernstein dans la base de donnée BRAHMS, site de l'IRCAM, URL : <http://urlz.fr/5IFg>.

« Leonard Bernstein Collection », Archives digitalisées à propos de Leonard Bernstein, site de la Library of Congress, URL : <http://urlz.fr/5IAb>.

« Leonard Bernstein Office », site officiel de Leonard Bernstein, URL : <http://urlz.fr/5IF1>.

« Leonard Bernstein's Boston Years : Team Research in A Harvard Classroom », Page du séminaire *Leonard Bernstein's Boston* à Harvard en 2006, site de Harvard University, URL : <http://urlz.fr/5IFf>.

À propos de la direction d'orchestre

S. N., « Figures du chef d'orchestre », *Transposition* [En ligne], Volume 5, mis en ligne le 15 décembre 2015, URL : <http://urlz.fr/5IEK>.

ANSERMET Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris : Robert Laffont, 1989.

BOWEL José Antonio éd., *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

EWEN David, *Dictators of the Baton*, New-York : Alliance Book Corporation, 1943.

LEBRECHT Norman, *The Maestro Myth, Great Conductors in Pursuit of Power*, Londres : Simon Schuster, 1991.

LIÉBERT Georges, *L'art du chef d'orchestre*, Paris : Fayard/Pluriel, 2013.

PARIENTÉ Robert, *La symphonie des chefs : Entretiens avec 70 grands maestros*, Paris : La Martinière, 2004.

SCHONBERG Harold Charles, *The Great Conductors*, New-York : Simon and Schuster, 1970.

SZENDY Peter, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris : Éditions de Minuit, 2002.

Serge Koussevitzky et Tanglewood

COPLAND Aaron, « Serge Koussevitzky and the American Composer », in *The Musical Quarterly*, Volume 30, Numéro 3, Londres, Oxford : Oxford University Press, Juillet 1944, p. 255-269.

DANIEL Peggy, *Tanglewood, A Group Memoir*, Milwaukee : Amadeus Press, 2008.

DEWOLFE HOWE Mark Anthony, *The Tale of Tanglewood, Scene of the Berkshire Music Festivals*, New-York : The Vanguard Press, 1946.

GODELL Tom, *Koussevitzky on Music*, 1997, document de travail communiqué par l'auteur.

LEICHTENTRITT Hugo, *Serge Koussevitzky, the Boston Symphony Orchestra and the New American Music*, Cambridge : Harvard University Press, 1946.

LOURIÉ Arthur, *Sergei Koussevitzky and his epoch*, traduit du russe par SPRING S. W., New-York : Alfred A. Knopf, 1931.

MUCK Peter, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester, Volume 1 : 1882-1922*, Tutzing : H. Schneider, 1982.

SMITH Moses, *Koussevitzky*, New-York : Allen, Towne & Heath, Inc., 1947.

Aaron Copland

COPLAND Aaron, *Copland on music*, Londres : Andre Deutsch, 1961.

COPLAND Aaron, *What to Listen for in Music* [1^{re} éd., 1939], 4^e éd. / New-York : Signet Classic, 2002.

COPLAND Aaron, PERLIS Vivian, *Copland : 1900 through 1942*, New York : St. Martin's/Marek, 1984.

COPLAND Aaron, PERLIS Vivian, *Copland since 1943*, Londres : Marion Boyars, 1992.

SMITH Julia, *Aaron Copland, his work and contribution to american music*, New-York : E. P. Dutton & Company, Inc., 1955.

« Aaron Copland Collection », Archives digitalisées à propos d'Aaron Copland, site de la Library of Congress, URL : <http://urlz.fr/5IEZ>.

Fritz Reiner

HART Philip, *Fritz Reiner, A Biography*, Evanston : Northwestern University Press, 1994.

MORGAN Kenneth, *Fritz Reiner, Maestro & Martinet*, Chicago : University of Illinois Press, 2005.

POTTER Rollin R., *Fritz Reiner, conductor, teacher, musical innovator*, thèse de doctorat soutenue à Northwestern University, 1980.

REINER Fritz, « The Technique of Conducting », in *The Etude, the music magazine*, Volume 69, Numéro 10, Philadelphie : Theodore Presser Co., Octobre 1951, p. 16-17.

Dimitri Mitropoulos

MITROPOULOS Dimitri, « The making of a Conductor », in *The Etude, the music magazine*, Volume 72, Numéro 1, Philadelphie : Theodore Presser Co., Janvier 1954, p. 15, 61.

TROTTER William R., *Priest of Music, The Life of Dimitri Mitropoulos*, Portland : Amadeus Press, 1995.

Encyclopédies, archives et presse d'époque

STANLEY Sadie éd., *The New Grove : Twentieth-Century American Masters*, Londres : Macmillan Press, 1988.

« Boston Latin School », Archives digitalisées de la Boston Latin School, site Archive.org, URL : <http://urlz.fr/5IF7>.

« Curtis Institute of Music », Archives digitalisées de l'Institut Curtis de Musique, site Archive.org, URL : <http://urlz.fr/5IF9>.

« Gallica », Bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, URL : <http://urlz.fr/66vz>.

« New England Conservatory Library », Archives digitalisées du Conservatoire de Nouvelle-Angleterre, site Archive.org, URL : <http://urlz.fr/5IFe>.

« New York Philharmonic : Leon Levy Digital Archives », Archives digitalisées du New-York Philharmonic Orchestra, site du New-York Philharmonic Orchestra, URL : <http://urlz.fr/5IFi>.

« Oxford Music Online », Base de donnée Grove Music Online, URL : <http://urlz.fr/66vw>.

« Performance History Search », Archives digitalisées du Boston Symphony Orchestra, site du Boston Symphony Orchestra, URL : <http://urlz.fr/5IFk>.

Index

Alpert, Victor 40-41, 44

Bach, Johann Sebastian 20, 25-26, 28, 54, 58, 59, 129, 138

Barber, Samuel 4, 110, 115

Beethoven, Ludwig van 6, 26-27, 50, 54, 60, 92, 109, 117-118, 133, 138

Bernstein, Burton 26

Bernstein, Jennie 15-17, 27, 57, 103

Bernstein, Samuel 15-17, 19-24, 27-29, 35, 37-38, 40, 44, 103, 108, 116, 121, 127

Bernstein, Shirley 37, 40, 44, 51, 105, 147

Bizet, Georges 40

Blitzstein, Marc 86, 105-106

Boulanger, Nadia 47, 77, 82-83, 105, 137, 139, 152

Bowen, José Antonio 39, 122

Brahms, Johannes 26-27, 50, 82, 109, 122-123, 139, 144

Braslavsky, Solomon G. 18-19, 30, 147

Burton, Humphrey 6, 27-28, 30, 40, 43, 48, 71-72, 118, 121

Chopin, Frédéric 20, 22-23, 26, 28, 56, 82, 91, 95

Coates, Helen Grace 25, 29, 32, 35-38, 40, 43-44, 71, 102, 106, 108, 115, 147, 151

Cohen, I. Bernard 80-81, 102, 148

Copland, Aaron 4, 7, 10-11, 25, 39, 47, 51, 55, 78-88, 91-95, 98-99, 102-109, 116, 118, 135, 138-144, 149-151, 153-155

Cowell, Henry 84

Diamond, David 47, 86, 93

Ehrman, Kenneth 101, 103, 106, 151

Fiedler, Arthur 28, 153

Foss, Lukas 115-117, 143-144

Freedland, Michael 26, 36

Gebhard, Heinrich 34-36, 48, 79, 87, 102, 116

Gericke, Wilhelm 123-125

Gershwin, George 4, 10, 22, 24-25, 28-29, 33, 51, 72-74, 97-98, 147, 149-150

Gilbert, William 44, 48, 50, 52, 71-72

Glickstein, Iszo G. 18

Gordon, Beatrice 40, 44, 49, 53

Grieg, Edvard 26, 36, 39, 47, 84, 89, 96, 148

Hanson, Howard 86

Harris, Roy 39, 85-86, 94, 107-108, 142, 150-151, 155

Hart, Philip 8, 114

Henschel, George 122-123

Higginson, Henry Lee 122-125

Hill, Edward Burlingame 50, 90, 152

Honegger, Arthur 136-137, 139

Karp, Frieda 20, 22-23, 25, 40

Koussevitzky, Sergei 8, 10-11, 22, 28, 39, 50, 57, 60-61, 77, 79-80, 82-83, 87, 89, 92, 117, 121, 124, 126-145, 150-151, 153-155

Liszt, Franz 26-27, 48, 83, 95

MacDowell, Edward 26, 95, 97, 124

Marson, Philip 30, 35, 43

Mendelssohn, Felix 18, 26

Merritt, Arthur Tillman 47, 101-102, 152

Mitropoulos, Dimitri 8, 10, 54-71, 74, 77, 82, 88, 93, 104-105, 108, 110, 116-118, 121, 123, 127, 130, 144, 149-151, 153-154

Monteux, Pierre 126, 137

Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 50, 115, 129, 131

Muck, Karl 124-125

Myers, Paul 15-16, 21

Nikisch, Arthur 110, 113, 123-124, 130-132, 134

Paderewski, Ignacy 26-27

Peyser, Joan 30, 32-33, 52

Piston, Walter 39, 47, 50, 53, 77, 90, 101, 103, 118, 152-153

Porter, Cole 22

Potash, Robert 41, 51

Potash, Ruth 41, 44

Prall, David W. 53, 77, 79-80, 102

Prokofiev, Sergei 36, 39, 58, 137

Ramin, Sid 23-25, 28, 31-32, 36, 38, 49, 74, 147

Ravel, Maurice 26, 28, 37, 39, 50, 82, 87, 89, 90, 96, 102, 117, 126, 136-137, 147

Reiner, Fritz 8, 10, 107-118, 126, 141-145, 151, 153-155

Respighi, Ottorino 39, 54

Roussel, Albert 39, 82, 137

Rubenovitz, Herman 17-19, 30, 34-35

Ryack, Eddie 23, 49

Sarna, Jonathan D. 17

Schubert, Franz 18, 26

Schuman, William 106, 108, 150-151, 155

Scriabine, Alexander 117, 126, 129, 134, 139

Sessions, Roger 84, 94

Shapero, Harold 101

Shakespeare, William 30, 53, 148

Sibelius, Jean 50, 84, 89, 118

Sokolow, Anna 81, 95, 106

Spiegel, Mildred 38, 45, 87

Stokowski, Leopold 39, 61

Strauss, Richard 50, 60, 113-114, 123, 129-130, 134

Stravinsky, Igor 36, 39, 48, 77, 113-114, 118, 126, 130, 134, 137, 148

Sullivan, Arthur 44, 48, 50, 52, 71-72

Tchaïkovsky, Piotr Illyich 20, 23, 27, 50, 98, 123, 132, 134

Thomas, Theodore 121-122

Thompson, Randall 39, 116

Thompson, Virgil 47

Toscanini, Arturo 39, 61

Vallée, Rudy 19-21

Verdi, Guisseppe 18, 38, 43

Vengerova, Isabelle 115-117, 153

Williams, Susan 22-23, 25-27, 34-35

Table des matières

Avertissement.....	1
Introduction.....	3
Partie I : Une enfance musicale bostonienne.....	13
Chapitre 1 : D'un <i>klezmer</i> redouté à un étudiant harvardien	
1.1. Enfance et rapport primitif à la musique.....	15
1.2. George Gershwin et la découverte d'un monde musical organisé.....	22
1.3. Helen Coates, ouvrir la voie au jeune pianiste.....	29
1.4. Premières productions à Sharon : un avenir musical possible.....	37
Chapitre 2 : Comprendre sa vocation, quitter l'enfance musicale	
2.1. Immixtion dans le milieu universitaire.....	47
2.2. Parenthèse occulte : la rencontre avec Eros Mavro.....	54
2.3. Le sacerdoce mystique de Dimitri Mitropoulos.....	60
2.4. Un premier emploi de direction musicale : l'été 1937 à Campo Onoto.....	71
Partie II : Trouver sa place dans le paysage musical américain.....	75
Chapitre 3 : Quête et appropriation d'une esthétique américaine	
3.1. Variations sur une épiphanie esthétique.....	77
3.2. Aaron Copland : une vision de la modernité américaine.....	82
3.3. Effets secondaires d'un parrainage prestigieux : légitimation d'un critique autodidacte.....	87
3.4. Profession de foi : la <i>senior year thesis</i> de Bernstein.....	94
Chapitre 4 : Un rôle à jouer	
4.1. En quête d'un après Harvard.....	101
4.2. « <i>Les Big Boys</i> d'ici [...] ont déjà décidé pour moi que je deviendrai le Grand Chef de l'Amérique ».....	104
4.3. Fritz Reiner, la tradition européenne à Philadelphie.....	109
4.4. Bernstein à l'Institut Curtis : tirer bénéfice d'un enseignement tyrannique.....	114

Chapitre 5 : Koussevitzky, Bernstein et la figure du chef américain	
5.1. La direction aux États-Unis au début du XX ^e : détour historique par le Boston Symphony Orchestra.....	121
5.2. Parcours atypique d'un jeune contrebassiste russe.....	126
5.3. Un moderne apatride à Boston : Sergeï Koussevitzky au Boston Symphony Orchestra.....	135
5.4. Bernstein et Koussevitzky, le besoin vital comme moyen d'expression.....	141
Conclusion.....	147
Annexes.....	157
Annexe 1 : Citations originales du Chapitre 1.....	159
Annexe 2 : Citations originales du Chapitre 2.....	163
Annexe 3 : Citations originales du Chapitre 3.....	167
Annexe 4 : Citations originales du Chapitre 4.....	171
Annexe 5 : Citations originales du Chapitre 5.....	173
Bibliographie.....	177
Index.....	183

