

CHRISTIAN MERLIN



LES GRANDS
CHEFS D'ORCHESTRE
DU XX^e SIÈCLE

MUSIQUE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2013
ISBN 978-2-283-02560-4

Avant-propos

La direction d'orchestre est une invention récente dans l'histoire de la musique. À l'époque baroque, la musique d'ensemble, qu'elle soit pour instruments seuls ou avec solistes vocaux et chœurs, se conçoit encore sous forme de musique de chambre à grande échelle. Lorsqu'il s'agit de coordonner les forces en présence, on s'en réfère le plus souvent au premier violon, qui fait office de fédérateur et point de référence, d'où son titre allemand de «Konzertmeister» ou celui, anglais, de «leader», deux dénominations qui ont encore cours actuellement dans les orchestres. Ce cas de figure se perpétue à l'époque classique, tout en se complexifiant progressivement. Ainsi, à l'opéra ou pour les oratorios, on assiste encore du temps de Mozart à une «double direction», le premier violon s'occupant de l'orchestre tandis que le claveciniste chargé du continuo veille aux chanteurs. Dans un cas comme dans l'autre, le chef est considéré comme un simple auxiliaire, un «battreur de mesure», et non comme un interprète : il règle la circulation. Cette double direction aura une postérité relativement longue, puisque le jeune Richard Wagner la verra encore pratiquée à Leipzig : il se souvient

par exemple combien le Kapellmeister Pohlenz choquera les musiciens en se mêlant de diriger l'orchestre dans la *Neuvième* de Beethoven alors qu'il lui revenait uniquement de conduire le chœur. Conduire est d'ailleurs le terme que les Anglais préférèrent encore aujourd'hui, avec l'appellation « conductor », là où les Allemands insistent davantage sur le leadership en parlant du « Dirigent », sans parler de la connotation hiérarchique du mot français « chef ». Les Italiens continuent quant à eux à faire la distinction entre les deux fonctions, quoique occupées par le même homme : « maestro concertatore » et « direttore d'orchestra », celui qui coordonne et celui qui mène.

La complexification progressive de l'écriture musicale, notamment sur le plan rythmique, et l'augmentation constante de l'effectif au cours du XIX^e siècle nécessiteront la présence d'un chef unique, qui se consacre uniquement à sa tâche sans jouer en même temps d'un instrument. Il se tient dès lors debout devant l'orchestre et remplace le bâton d'autrefois par une baguette de moins en moins lourde, Carl Maria von Weber et Louis Spohr étant parmi les premiers à en généraliser l'usage dans les années 1820. Mais le règne du chef à part entière ne se fixe pas immédiatement : à l'Opéra impérial de Vienne, par exemple, l'un des premiers violons de l'orchestre sera affecté au rôle de chef de ballet jusqu'au tout début du XX^e siècle ! Il est vrai que les musiques de ballet de l'époque étaient relativement peu exigeantes sur le plan technique. Mais, à partir de Wagner, le maestro devient beaucoup plus qu'un simple coordinateur. Il est un interprète, exerçant une fascination indescriptible sur un public pourtant déjà envoûté par les virtuoses du piano ou du violon. Plus tard, avec un Stokowski puis un Karajan, le maestro saura tirer

profit des nouveaux médias, cinéma, disque, télévision, vidéo, pour asseoir encore sa légende. Car le chef d'orchestre, qu'on n'appelle pas pour rien « maître », ne produit lui-même aucun son : il fait naître la musique par le geste et incite la centaine de personnes placées sous ses ordres à jouer selon son intention, en véritable démiurge.

De plus en plus, la direction se professionnalise et l'on voit naître de véritables virtuoses de la baguette. Hans von Bülow ou Hans Richter seront parmi les premiers d'entre eux, chacun étant un ancien instrumentiste : pianiste reconnu dans le cas de Bülow, corniste émérite pour Richter. Chacun est étroitement lié à Wagner, dont le premier crée *Tristan* et le second le *Ring* : rien d'étonnant puisque Wagner fut le premier à théoriser la direction d'orchestre dans un ouvrage fondamental où sont jetées les bases d'un nouvel art autonome. Au début du xx^e siècle, trois personnes symbolisent la quintessence de cette nouvelle discipline. Gustav Mahler, qui souffrira toute sa vie d'être davantage reconnu comme chef que comme compositeur, mais portera l'art de la baguette à un niveau d'exigence musicale inconnue tout en insufflant aux musiciens une intensité passionnée, sans exclure de recourir à la tyrannie. Arthur Nikisch, ancien violoniste du Philharmonique de Vienne, qui servit de modèle au tournant du siècle à des générations de chefs impressionnés par la noblesse de son style et la sobriété de sa gestuelle. Et Richard Strauss, qui poussa aussi loin que possible l'absence de pose et d'effets de manche en privilégiant une battue si dépouillée que l'usage de la main gauche était pour lui du « mauvais théâtre ». À cette époque, le chemin le plus fréquent pour devenir chef consiste à passer par l'opéra : aujourd'hui encore, ils sont nombreux à penser

que le métier s'apprend dans la fosse, école de souplesse du fait de la nécessité de coordonner fosse et plateau et d'accompagner les chanteurs. La voie classique au xx^e siècle : commencer comme pianiste répétiteur, à qui l'on confie bientôt la direction d'opérettes, puis d'opéras, en tant que « Kapellmeister », dans des théâtres de province d'importance croissante, avant de devenir soi-même « Generalmusikdirektor ». Ce profil a aujourd'hui pour ainsi dire disparu, et il n'est pas rare que des chefs très jeunes fassent directement une carrière symphonique sans passer par la case lyrique.

Au xx^e siècle, le chef n'est plus seulement *primus inter pares* : il trône face à l'orchestre et développe sa technique. Car si savoir battre à quatre temps suffit pour diriger les symphonies de Beethoven, Stravinsky et Bartók le mettent face à de nouveaux défis techniques, avec leurs mesures irrégulières, sans parler des musiques contemporaines. On assiste dès lors à une professionnalisation du métier : le chef n'est plus seulement un instrumentiste ou compositeur reconverti, même si Boulez revendique encore son côté autodidacte en matière de direction. Les premiers interprètes du *Sacre du printemps* ont dû avoir bien du mal à en maîtriser les changements de battue, même un Karajan s'y trompa plusieurs fois. Aujourd'hui, ce bagage technique est une évidence, même s'il est une condition nécessaire mais pas suffisante : certains des plus grands maestros de l'histoire, comme Furtwängler, avaient une gestuelle approximative, tandis que la battue fascinante de Lorin Maazel ne s'accompagne pas toujours d'interprétations inspirées. Ce qui pose l'éternelle question : la direction d'orchestre s'apprend-elle ? En partie. Tout comme il y a des classes de direction d'orchestre dans les Conservatoires, il existe une

grammaire gestuelle, mais elle s'acquiert vite : il n'y a pas trente-six manières de battre une mesure à deux, trois, quatre, cinq, six ou douze temps, ou de donner un départ. Ou de répartir les tâches entre la main droite, destinée à battre la mesure (avec baguette, mais aussi de plus en plus sans), et la gauche, chargée de l'expression et du phrasé. Bruno Walter considérait quant à lui que savoir donner une levée (le temps faible qui précède le temps fort et permet d'attaquer au bon tempo) suffit à être chef.

Mais beaucoup s'accordent à dire que l'essentiel est ailleurs. L'essentiel, c'est d'abord le « bras » : un chef « a le bras » ou ne l'a pas. Ce qui fait qu'avec strictement le même geste l'orchestre démarrera avec X parfaitement ensemble, avec Y de manière brouillonne. Car l'important pour le chef reste de transmettre son intention musicale par le geste. Pourquoi ne suffit-il pas, dès lors, de reproduire un geste vu chez un modèle ? Pierre Boulez a répondu à cette question : « Vous pouvez toujours imiter le geste d'un chef, mais vous n'en reproduirez que l'enveloppe extérieure et non la nécessité intérieure. » Inutile de tourner autour du pot : pour insatisfaisante que soit cette explication aux yeux des esprits rationnels, il existe bel et bien une dimension de magnétisme dans l'action du chef d'orchestre. Mais s'en contenter ne suffit pas : c'est aussi un métier, dont il est essentiel de maîtriser les bases. Et le geste n'est que l'une d'entre elles. Y entre aussi la capacité à organiser et mener les répétitions : tout ce processus que le public ne voit pas et où tout se joue. L'efficacité y est de mise, et c'est un long apprentissage de savoir comment répartir le travail, qu'exiger des musiciens, quand faire reprendre l'orchestre et quand le laisser continuer. Selon Mariss Jansons,

il faut faire confiance à l'autorégulation de l'orchestre : bon nombre de fautes ou d'erreurs se corrigent d'elles-mêmes sans nécessiter l'intervention du chef. Autrement dit, celui qui doit tout contrôler doit aussi apprendre à faire confiance : l'un des aspects les plus difficiles à accepter pour un chef ! D'où la dimension essentielle qui s'ajoute aux impératifs que sont une conception claire et une bonne technique : la psychologie. Selon Philippe Jordan, elle constitue 60 % du métier de chef. Car il faut intégrer un paramètre ici essentiel : l'orchestre est un organisme vivant, qui peut, comme tout groupe, se donner corps et âme ou se murer dans une résistance inflexible. Or le chef le plus talentueux est impuissant face à un orchestre hostile. Encore faut-il faire la distinction entre le statut du chef invité, qui dirige son concert et s'en va, et la fonction du directeur musical, qui préside aux destinées d'un orchestre pendant plusieurs années. Car le chef est, avec l'organiste titulaire d'une église, le seul interprète à briguer des postes à responsabilité.

Les cinquante portraits qui suivent montreront plusieurs approches possibles du rapport chef/orchestre : du despote absolu à l'ami des musiciens, avec entre les deux tout un camaïeu. Mais une chose est sûre : la fonction a évolué en fonction de la société. Un tyran à la Toscanini ne serait tout simplement plus possible aujourd'hui, et l'écrivain Elias Canetti n'écrit peut-être plus ses pages acerbes sur la direction d'orchestre comme quintessence du rapport névrotique à la puissance. En revanche, on ne peut s'empêcher de soupçonner une certaine hypocrisie dans les propos de nombreux chefs actuels, soucieux de minimiser leur pouvoir en soulignant que ce sont les musiciens qui jouent et que eux

se contentent de les aider à jouer ensemble. Certes, Karajan et Cluytens s'accordaient déjà pour dire que le premier commandement du chef est de « ne pas déranger l'orchestre ». Mais c'est oublier qu'en dernier ressort c'est bien la vision musicale du chef qui est traduite par l'orchestre. Dialectique complexe, très bien résumée par l'ancien premier violon du Philharmonique de Berlin, Kolja Blacher, à propos de Claudio Abbado : « Il nous donne l'illusion que nous sommes libres. »

Arturo Toscanini (1867-1957)

Avec Furtwängler, Toscanini est l'autre grand pilier de l'histoire de la direction d'orchestre au xx^e siècle. Il en est aussi l'antipode, ce qui, de leur vivant déjà, mettra mélomanes et musiciens devant l'obligation de choisir leur camp. Ceux qui voient en Furtwängler un demiurge visionnaire capable de recréer les œuvres avec une puissance cosmique considèrent le style de Toscanini comme mécanique et froid, métronomique et asséchant. Ceux qui voient en Toscanini le premier à avoir mis au centre la fidélité à la partition (« *Com'è scritto* » était sa devise : « comme c'est écrit »), la précision énergique des rythmes et la clarté de la mise en place, trouvent les interprétations de Furtwängler entachées par la lourdeur, le pathos, l'arbitraire et l'approximation. Deux camps irréciliables... jusqu'à ce qu'un certain Herbert von Karajan se fixe pour but de réaliser la synthèse. Citoyen engagé, directeur d'Opéra, chef symphonique : cette existence triphasée confère à sa longue vie une plénitude rare.

Né le 25 mars 1867 à Parme, Toscanini est le fils d'un tailleur qui a quitté la filature de son père pour s'engager auprès des troupes de Garibaldi dans le combat pour l'unité

italienne : le militantisme républicain berce son enfance. Une institutrice repère ses dons musicaux et persuade ses parents de l'inscrire au Conservatoire. L'enfant calme et solitaire se passionne pour le violoncelle et déchiffre toutes les partitions possibles au piano. Élevé dans le culte de Verdi, alors figure de proue de la musique italienne, il découvre Wagner en jouant *Lohengrin* au sein de l'Orchestre de Parme en 1884 : il est alors « envahi de sensations magiques ». Il conservera toujours un amour égal aux deux musiciens, ce qui ne va pas de soi en Italie (c'est en cachette de son professeur qu'il étudie Wagner...). À dix-neuf ans, il est engagé par un imprésario pour participer à la tournée au Brésil d'une troupe lyrique en tant que violoncelliste. Le chef, Leopoldo Miguez, ne fait pas l'affaire, et bientôt les choses tournent au vinaigre. Le 30 juin 1886 (année de naissance de Furtwängler!), *Aïda* est au programme et Miguez renonce à diriger. Les musiciens ont repéré le jeune violoncelliste de dix-neuf ans qui connaît les opéras par cœur et les accompagne au piano sans regarder la partition. Une choriste parmesane le supplie de sauver la représentation. Après s'être fait prier, il monte au pupitre et dirige sans un coup d'œil sur la partition... « C'était comme si j'étais ivre », dira-t-il. Triomphe immédiat, on vient d'assister à l'éclosion d'un chef. Dans la foulée, il dirige les douze opéras programmés dans la tournée, de mémoire.

Au retour, au lieu de poursuivre sur cette lancée, il reprend son violoncelle et intègre l'Orchestre de la Scala : c'est là que, le 5 février 1887, il participe à la création d'*Otello* en présence de Verdi, âgé de soixante-treize ans. Il opte dès lors pour la direction d'orchestre, créant *Paillasse* de Leoncavallo en 1892. Devenu directeur musical du Teatro Regio de Turin

en 1895, il y instaure une discipline de travail qui ne tarde pas à porter ses fruits. Après avoir ouvert son mandat avec *Le Crépuscule des dieux*, il donne la création mondiale de *La Bohème* de Puccini le 1^{er} février 1896, année de son premier concert symphonique. Un an après, il épouse Carla de Martini, dont il a quatre enfants : Walter, Wally, Giulio et Wanda, future épouse du pianiste Vladimir Horowitz. Ils resteront mariés toute leur vie, ce qui ne l'empêchera pas de mener une vie amoureuse riche et tumultueuse (on lui prête des aventures avec les cantatrices Rosina Storchio, Geraldine Farrar et Lotte Lehmann, mais sa plus grande passion sera pour la femme du violoncelliste Enrico Mainardi). En 1898, il crée les *Quatre pièces sacrées* de Verdi et en profite pour rendre visite au compositeur âgé de quatre-vingt-cinq ans et lui demander des conseils. Comme il s'étonne qu'un ritardando ne soit pas indiqué sur la partition, le vieux maître lui dit : « S'il faut le faire, c'est à vous de le sentir. »

En 1898, il est nommé directeur musical de la Scala de Milan, grâce à l'appui de Verdi et de Boito, vice-président du conseil d'administration du temple de l'art lyrique. Il a trente et un ans et ouvre son mandat avec *Les Maîtres Chanteurs*. Avec l'administrateur Giulio Gatti-Casazza, il réforme le théâtre de fond en comble, le prix à payer pour ses déjà célèbres colères étant une amélioration spectaculaire de la qualité. Il réinvente Verdi en le débarrassant de toutes mauvaises traditions, refusant notamment les *bis* dans *Le Trouvère*. Il donne les premières italiennes d'*Eugène Onéguine* et de *Siegfried*, et Siegfried Wagner, qui a entendu son *Tristan*, écrit à sa mère Cosima qu'il n'a jamais entendu une telle qualité d'exécution. Toscanini quitte une première

fois la Scala en 1903 car on lui refuse une augmentation, mais il y revient de 1906 à 1908, donnant la première locale de *Salomé* créé quelques jours plus tôt à Dresde, et la première italienne de *Pelléas et Mélisande*. Mais lorsque Gatti-Casazza est nommé à la tête du Metropolitan Opera de New York, il n'hésite pas à le suivre et à prendre la succession de Mahler. Il dirige la compagnie américaine de 1908 à 1915, y donnant entre autres la création mondiale de *La Fanciulla del West* de Puccini. Son exigence proverbiale fait là encore des merveilles. De 1920 à 1929, il est à nouveau à la tête de la Scala pour sa deuxième période milanaise. Il y crée à titre posthume *Turandot*, laissé inachevé par Puccini : refusant de jouer la fin complétée par Franco Alfano, il pose sa baguette là où la plume de Puccini s'est arrêtée.

La tournée de la Scala à Berlin et Vienne en 1929 est une révélation pour beaucoup : l'Allemagne découvre une perfection d'exécution inouïe, au point qu'Alfred Einstein évoque « un exemple dangereux, à l'aune duquel nous allons désormais mesurer l'art allemand ». Walter, Klemperer, Busch, Szell, Erich Kleiber, sont durablement impressionnés par le modèle toscaninien, mais c'est le jeune Karajan qui est marqué d'une façon totalement indélébile : « Je compris alors qu'il n'y a pas de musique vulgaire quand on ne met pas de vulgarité dans l'interprétation. » Seul Furtwängler est rétif, voyant dans cette fidélité à la lettre une incompréhension de l'esprit de la musique. Depuis le début du siècle, la vie de Toscanini est marquée par les allers-retours entre l'Amérique et l'Italie : en 1928, il démissionne de la Scala et retourne à New York pour prendre la direction du Philharmonique. La même année, il fait ses débuts au Festival de Bayreuth :

il y donne *Tannhäuser* et *Tristan*, puis *Parsifal* en 1931. Il s'agit du plus lent de l'histoire du Festival (4 h 48, une heure de plus que Boulez), ce qui constitue un joli démenti au cliché selon lequel Toscanini dirigeait vite, tout aussi faux que l'idée selon laquelle Furtwängler dirigeait lentement...

Avec les années 1930, outre l'artiste, le monde découvre l'homme de conviction. Celui qui avait grandi dans un milieu républicain avait commencé par adhérer au fascisme mussolinien en 1919, par patriotisme, mais il s'en était vite éloigné. Car celui qui se comportait en musique comme un autocrate était en politique un grand démocrate. En 1931, il est agressé par des militants fascistes et décide de ne plus diriger en Italie. En 1933, pour protester contre l'arrivée de Hitler au pouvoir, il refuse la nouvelle invitation du Festival de Bayreuth. Entre 1935 et 1937, ses participations au Festival de Salzbourg sont non seulement un accomplissement artistique, avec *Falstaff*, *La Flûte enchantée*, *Les Maîtres Chanteurs*, mais aussi un message politique vis-à-vis du régime nazi. Logiquement, il renonce à y aller en 1938, année de l'Anschluss. En 1936, il avait dirigé le premier concert du tout nouvel Orchestre symphonique de Palestine, futur Philharmonique d'Israël : encore un geste fort, tout comme la fondation en 1938, avec Ernest Ansermet et la famille Busch, de l'Orchestre du Festival de Lucerne, qui accueille en Suisse nombre de musiciens juifs empêchés de travailler en Allemagne et en Autriche.

En 1937, sur une idée de David Sarnoff, président du label RCA, la chaîne de radio et télévision new-yorkaise NBC (National Broadcasting Corporation) propose au chef âgé de soixante-dix ans de créer pour lui un orchestre sur mesure,

avec lequel il pourrait diriger et enregistrer tout son répertoire, en bénéficiant des moyens modernes de diffusion. Toscanini allait diriger le NBC Symphony Orchestra pendant dix-sept ans, livrant à la postérité ses interprétations légendaires depuis le studio 8-H du Rockefeller Center. On fit une véritable campagne de recrutement, débauchant les meilleurs musiciens des États-Unis au moyen de contrats avantageux, surtout en cette époque d'extrême précarité aggravée par les suites de la crise de 1929. Le premier violon solo fut Mischa Mischakoff, qui occupait alors cette fonction au Chicago Symphony, tandis que l'alto solo Carlton Cooley venait de l'Orchestre de Cleveland, et le violoncelliste Frank Miller du Boston Symphony. À la NBC, il enregistre énormément, y compris des opéras (selon James Levine, *Otello* par Toscanini est le plus grand disque de l'histoire) : un legs considérable, même si la sécheresse des prises de son insiste parfois un peu trop sur sa rigueur rythmique et insuffisamment sur son sens du chant et du phrasé, mieux mis en valeur dans ses gravures à Londres ou Philadelphie. En 1946, il dirige le concert de réouverture de la Scala, dans une Italie libérée du fascisme : il est accueilli en héros. Le 4 avril 1954, victime d'une perte de mémoire pendant un concert Wagner, il décide de mettre fin à sa carrière. Il a quatre-vingt-six ans. Il passe les trois dernières années de sa vie dans sa maison de Riverdale, New York, avec son fils Walter. Comme il est déjà très affecté par la mort de sa fille Wally en 1951, on lui cache le décès accidentel à trente-six ans de Guido Cantelli, en qui il voyait son fils spirituel. Toscanini s'éteint à Riverdale le 16 janvier 1957, à quatre-vingt-neuf ans.

À l'Opéra, il fit du chef le véritable maître d'œuvre de la représentation, celui qui contrôle tout, de l'orchestre au pla-

teau : il suffit de l'entendre répéter *La Traviata* sans les solistes, chantant lui-même tous les rôles, pour comprendre que c'est lui qui crée le théâtre. «*Io non voglio accompagnare, I am the conductor*», crie-t-il au baryton Valdengo lors d'une répétition de *Falstaff*, dans son habituel sabir anglo-italien : « Je ne veux pas accompagner, c'est moi le chef. » Tout est dit : le chef de fosse ne se contente pas de suivre, il imprime le mouvement et la cohésion. Sa carrière de chef symphonique atteint son apogée à New York, entre 1928 et 1954. Les statistiques établies par Charles Marsh permettent de se faire une idée de ses préférences : il dirige 56 fois l'Ouverture de *Tannhäuser*, 54 fois celle des *Maîtres Chanteurs*, 53 fois *La Mer*, 52 fois la *Troisième* et la *Neuvième* de Beethoven, 40 fois les *Variations sur un thème de Haydn* et 34 fois la *Deuxième* de Brahms. Si Beethoven, Brahms, Wagner et Debussy en forment les piliers, le répertoire de Toscanini était beaucoup plus étendu, incluant des incursions inattendues dans l'époque moderne : il dirigea plusieurs poèmes symphoniques de Strauss, avec une préférence pour *Mort et Transfiguration*, se passionna pour la 6^e *Symphonie* du Suédois Kurt Atterberg, se disputa avec Stokowski la première américaine de la *Septième* de Chostakovitch, fit des *Variations Enigma* d'Elgar un cheval de bataille et raffolait d'*En Saga* et du *Cygne de Tuonela* de Sibelius. Mais guère de trace de Stravinsky, aucune de Mahler dont il méprisait la musique, absence totale de l'École de Vienne qu'il détestait.

On a dit parfois que Toscanini avait fondé l'école moderne de direction. C'est vrai en termes de précision, d'attention au détail, de netteté du trait. Cette expérience d'un jeu orchestral nerveux et contrôlé, répondant à des standards techniques inédits, fut pour les auditeurs une expérience inouïe.

Mais plus qu'un moderne, cela ne fait-il pas de Toscanini un classique? Il l'est par son goût pour la rigueur architectonique, l'égalité des proportions, la clarté des plans sonores, le respect des valeurs de notes et des articulations, la vivacité des arêtes. On comprend, dès lors, la ligne de fracture qui l'oppose à Furtwängler, survivance de celle qui séparait au XIX^e siècle Mendelssohn et Wagner, comme une querelle des classiques et des romantiques. D'un côté une direction vive, alerte, dégraissée, métronomique, de l'autre une perception du temps musical comme organique, fluctuant, libéré des barres de mesure. D'un côté une architecture sonore presque abstraite, de l'autre un processus vivant aux prolongements métaphysiques.

Un exemple suffit à comprendre leurs approches respectives de l'orchestre : écoutez les deux premiers accords de *l'Héroïque* de Beethoven par Furtwängler et par Toscanini. Chez le premier : « voum ». Chez le second : « tchak ». Chez Furtwängler, l'orchestre attaque par en dessous, en ordre dispersé : les contrebasses d'abord, puis le coup de massue des timbales et des vents. Chez Toscanini, une attaque unique, nette et sans bavure, que Furtwängler entendait comme un bouchon de champagne qui saute. Autre signe fort : les finales de symphonies comme la *Cinquième* ou la *Septième* de Beethoven. Chez Furtwängler comme chez Toscanini, l'emballage final est renversant, à cela près que l'on a l'impression que l'Allemand lâche la bride vers la transe, alors que l'Italien garde jusqu'au bout les rênes en main. C'est par ce contrôle rythmique qu'il donnait l'impression d'être rapide même lorsqu'il l'était moins que d'autres. Autant que les exécutions, ce sont ses répétitions qui sont passionnantes. On

connaît ses colères proverbiales, qui font souvent sourire mais mettent parfois mal à l'aise (il existe un enregistrement terrifiant d'une répétition de *Mort et Transfiguration*!). Mais gardons-nous des images fausses. Charmant dans la vie, il était certes irascible face à l'orchestre, mais respectait profondément les musiciens, et s'il les «engueulait» copieusement en répétition, il ne manifestait jamais sa désapprobation en cas de défaillance au concert. Il ne s'emportait que pour des raisons musicales, et ce pédagogue de l'orchestre avait toujours une solution technique pour les problèmes d'interprétation.

À ÉCOUTER

Plage 1. GIUSEPPE VERDI, *La Traviata*, répétition de l'acte II.
15'39

Orchestre symphonique de la NBC. Enr. 1946. Relief CR1812.

Willem Mengelberg (1871-1951)

Peu de chefs auront vu leur carrière et leur existence entières à ce point associées à un orchestre unique : Mengelberg est demeuré cinquante ans au Concertgebouw d'Amsterdam, et en aura fait ce qu'il n'a jamais cessé d'être depuis, l'un des trois meilleurs du monde. Il est aussi l'un des derniers représentants d'un style de direction hyperromantique et subjectif, issu en droite ligne du XIX^e siècle.

Né le 28 mars 1871 à Utrecht, il est le quatrième des quinze enfants d'un couple néerlandais né allemand. Son père est un sculpteur spécialisé dans le style néogothique, qui construit des autels et des trônes dans les églises allemandes, dont la cathédrale de Cologne, puis aux Pays-Bas. Willem commence ses études musicales à Utrecht avant d'être envoyé à Cologne où il a pour maîtres Friedrich Wüllner, lui-même élève d'Anton Schindler, le secrétaire de Beethoven, et le pianiste Isidor Seiss, qui avait étudié avec Friedrich Wieck, le père de Clara Schumann. Il baigne ainsi dans l'héritage du romantisme. Nommé à vingt ans, grâce à la recommandation de ses professeurs, à la tête de l'Orchestre de Lucerne, il revient dans ses Pays-Bas natals en 1895 : il a alors vingt-

quatre ans et prend la direction musicale de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, fondé en 1888 dans le but d'être le principal orchestre du pays. Il succède au premier directeur musical de la formation, Willem Kees, qui n'y sera resté que sept ans. Mengelberg passera cinquante ans à la tête du Concertgebouw, qui joue dans la salle dont il porte le nom, une des plus belles d'Europe, recherchée pour son acoustique d'une qualité unique. Il fait alors office de bâtisseur, construisant un répertoire et une sonorité dont la réputation dépasse vite les frontières. Un son riche et sombre, dont la patine boisée ressemble à celle des lieux. Richard Strauss lui dédicace son poème symphonique *Une vie de héros* en 1898, et bientôt Mengelberg se prend de passion pour la musique de Gustav Mahler, étant l'un des premiers à organiser un Festival Mahler en 1902, du vivant du compositeur, qu'il invite à diriger sa 3^e *Symphonie* à Amsterdam en 1903. En 1904, il demande à Mahler de diriger sa 4^e *Symphonie* deux fois au cours de la même soirée, sans autre œuvre au programme : « coup de génie », écrit Mahler à Alma à propos de cette idée. Extrêmement reconnaissant, Mahler révisera plusieurs de ses partitions pour le Concertgebouw, afin de les faire mieux sonner dans l'acoustique unique de la salle. Mengelberg perpétue cette tradition après la mort du maître, organisant notamment en 1920 un festival au cours duquel il joue l'intégrale de l'œuvre de Mahler. Aujourd'hui encore, plus d'un siècle après, l'Orchestre du Concertgebouw est l'orchestre mahlérien par excellence, et chacun des seulement quatre successeurs de Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly et Mariss Jansons, a été jugé en fonction de ses affinités avec Mahler.

Mahler n'était pas la seule tradition instituée par Mengelberg, qui a pris l'habitude, elle aussi maintenue jusqu'à ce jour, de donner chaque année la *Passion selon St Matthieu* de Bach le dimanche des Rameaux. Les compositeurs néerlandais lui reprochèrent cependant de ne pas assez les défendre dans ses programmes, alors qu'il dirigea régulièrement Pijper ou Diepenbrock. Mengelberg est un romantique, y compris lorsqu'il interprète les symphonies de Mahler, avec un rubato très libre et prononcé, beaucoup plus que dans les interprétations plus sobres de Bruno Walter ou celles, plus droites, d'Otto Klemperer, deux autres chefs issus de la même génération que ceux qui travaillèrent avec le compositeur : voilà qui relativise une fois de plus les notions d'école et d'authenticité en matière d'interprétation. Lors d'un voyage à Moscou, il fait la connaissance de Modest Tchaïkovski, frère du compositeur, qui lui remet un manuscrit de la 5^e *Symphonie* comportant des révisions inédites. Omniprésent et omnipotent à Amsterdam, il règne sans partage sur l'orchestre, comme un véritable autocrate : il ne viendrait à aucun musicien l'idée de lui adresser la parole. Pendant que l'orchestre s'accordait, il restait en coulisse à écouter, et n'entrait qu'une fois qu'il était satisfait de l'accord. Sur les enregistrements *live*, on entend distinctement les deux coups secs de baguette qu'il donnait sur son pupitre pour rassembler les troupes avant de commencer, comme un général d'armée.

Son activité incessante ne l'empêche pas d'accepter quelques engagements à l'étranger : à Paris, à la Royal Philharmonic Society de Londres, à Francfort où il est chef attitré des *Museumskonzerte*, concerts symphoniques de l'Orchestre de l'Opéra, de 1907 à 1922. En 1922, il traverse

l'Atlantique pour prendre la direction de ce qui s'appelait encore le National Symphony Orchestra avant de devenir le New York Philharmonic, issu de la fusion des deux orchestres new-yorkais rivaux, la Philharmonic Society et la Symphonic Society. Il y réalise quelques enregistrements, dont *Une vie de héros* portée par un souffle épique extraordinaire. Il y donne plusieurs premières américaines comme la *Neuvième* de Bruckner, les *Deuxième*, *Cinquième* et *Septième* de Mahler ou *La Mer* de Debussy. Mais en 1928, Toscanini, qui avait quitté les États-Unis pour reprendre la tête de la Scala de Milan, revient à New York. On lui offre de partager la direction du New York Philharmonic avec Mengelberg, mais les deux hommes ont des conceptions trop opposées : l'exigence de perfection, d'exactitude et de respect du texte de l'Italien est incompatible avec l'hyperexpressivité subjective et les libertés prises par le Néerlandais, dont Toscanini estime qu'il se sert des partitions plus qu'il ne les sert. Il y a un patron de trop, c'est Toscanini qui l'emporte. Mengelberg retrouve son unique port d'attache d'Amsterdam. Pendant ses années new-yorkaises, il avait accepté de partager la direction du Concertgebouw avec Pierre Monteux, qui avait su gagner l'estime de l'orchestre comme chef invité. Leurs styles se complétaient à merveille, entre le romantisme exacerbé de Mengelberg et l'élégante sobriété du Français. Dans les années 1930, il retrouve seul son trône, créant notamment le *Concerto pour violon n° 2* de Bartók avec Zoltan Szekely.

En 1945, il a soixante-quatorze ans et cela fait cinquante ans qu'il est un dieu tout-puissant au Concertgebouw. Il le serait resté jusqu'au dernier souffle si son attitude désastreuse pendant la guerre n'avait mis une fin brutale à ce règne sans

précédent. En 1940, il donne une interview au *Völkischer Beobachter*, organe du parti nazi allemand, reproduite dans le journal néerlandais *De Telegraaf*, qui sonne comme une approbation de la politique allemande. Il collabore avec les autorités nazies, organisant un concert à la demande du Commissaire du Reich Arthur Seyss-Inquart, responsable de la déportation de cent mille juifs néerlandais et de la terreur dans les Pays-Bas occupés. À la Libération, il est interdit de direction, relevé de ses fonctions au Concertgebouw, privé de son passeport et de ses nombreuses décorations. Une interdiction à vie est requise, mais, à la suite des nombreux appels lancés par ses avocats, elle est réduite à six ans. Mengelberg ne comprendra jamais ce qui lui arrive, persuadé d'avoir œuvré pendant cinquante ans pour le bien de la culture néerlandaise, rappelant qu'il était le pionnier de la musique de Mahler, qu'il avait continué à la diriger alors qu'elle était interdite par les nazis, et qu'il comptait encore douze juifs dans son orchestre en 1941. En 1949, l'État néerlandais supprime sa pension. Il se réfugie en Suisse pour attendre la levée de l'interdiction, mais meurt deux mois avant, le 22 mars 1951. Il avait complètement dé péri, privé de sa seule raison d'être sans avoir jamais compris pourquoi. Avec lui s'éteignait un monde interprétatif déjà démodé de son temps, à commencer par un portamento permanent, à la limite du glissando, que même Furtwängler ou Walter ne pratiquaient plus à ce degré. Ses fluctuations de tempo sont désarmantes, au détriment de la cohérence, et son Bach était absolument colossal. Il faut regarder cet art comme le reflet d'une époque passée, porté par un interprète dont le charisme et l'originalité sont indéniables, même s'ils avaient parfois tendance à occulter le style de chaque compositeur.

À ÉCOUTER

Plage 2. GUSTAV MAHLER, *Symphonie n° 4* (1^{er} mouvement).
17'17

Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Enr. 1939. Lys 282.

Serge Koussevitzky (1874-1951)

Représentant d'une génération qui connut encore Tchaïkovski, Serge Koussevitzky fut un mélange détonnant de musicien romantique et de pionnier de la modernité. Ses activités furent d'un rayonnement et d'une diversité rares, mais il demeure aujourd'hui associé à son règne d'un quart de siècle à la tête de l'Orchestre symphonique de Boston.

Né Sergei Alexandrovitch Koussevitzky avant d'opter pour la forme française de son prénom, il vient au monde le 26 juillet 1874 à Vichny Volotchek, à deux cent cinquante kilomètres au nord de Moscou. Il grandit dans une famille pauvre de la campagne, mais ses parents musiciens amateurs lui mettent très tôt des instruments dans les mains : piano, violon, violoncelle, et même la trompette dont il joue lors de fêtes de mariage et dans la fanfare municipale. À quatorze ans, on l'envoie à Moscou pour étudier au Conservatoire, mais il doit d'abord se faire baptiser, les juifs n'y étant pas admis. Là, il étudie la contrebasse avec Rambusek, soliste de l'Orchestre du Bolchoï, et devient vite un virtuose de cet instrument. Il intègre le Bolchoï à l'âge de vingt ans et succède aussitôt à son maître au poste de contrebasse solo. Décidé à montrer que la

contrebasse peut aussi être un instrument soliste, il donne des récitals et crée en 1905 le *Concerto pour contrebasse et orchestre* qu'il a lui-même composé, et qui reste un cheval de bataille et morceau de concours pour tous les contrebassistes. Entretemps, il a déjà divorcé de sa première femme, la danseuse Nadejda Galat, épousée en 1902, et se remarie en 1905 avec Natalie Uchkov. Ce mariage change sa condition du tout au tout : fille d'un très riche marchand de thé, elle est elle-même très fortunée. Non seulement il peut rembourser ses dettes de jeu, mais il démissionne du Bolchoï et le couple s'installe à Berlin où Serge reçoit quelques leçons du grand Arthur Nikisch. Tout en donnant des récitals de contrebasse, il s'entraîne à la direction, réunissant un orchestre d'étudiants pour se faire la main. Au bout d'un an, en 1908, il s'estime prêt et il loue l'Orchestre philharmonique de Berlin pour donner un concert à ses frais, avec Serge Rachmaninov jouant son propre *Concerto n° 2* : le succès est tel que l'orchestre le réinvite, cette fois en lui versant un cachet. L'année suivante, il retourne en Russie avec sa femme et fonde sa propre maison d'édition, les éditions russes de musique : à son catalogue, les plus grands noms de l'époque, Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninov. Toujours grâce à la fortune de Natalie, il fonde son propre orchestre, avec lequel il fait des tournées dans toute la Russie, créant *Prométhée ou le poème du feu* de Scriabine. Lors de la révolution de 1917, il se voit proposer la direction de ce qui s'appelait encore Philharmonie d'État de Pétrograd, futur Orchestre philharmonique de Léninegrad.

En 1920, il quitte l'Union soviétique et s'installe à Paris où il fonde les Concerts Koussevitzky, qui se donnent à l'Opéra de 1921 à 1929. Il met sur pied un orchestre ad hoc réunissant

des cachetonneurs issus des grandes formations parisiennes : la formule était fréquente à l'époque, à l'image de l'Orchestre Straram fondé par Walter Straram ou de l'Orchestre symphonique de Paris créé par la princesse de Polignac et Coco Chanel. Les Concerts Koussevitzky deviennent un haut lieu de la création : il donne en première mondiale le *Concerto pour violon n° 1* de Prokofiev avec Marcel Darrieux en soliste, *Pacific 231* d'Arthur Honegger, ainsi que les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky dans l'orchestration qu'il a lui-même commandée à Ravel. Mais en 1924 arrive l'appel du grand large : l'Orchestre symphonique de Boston lui propose la succession de Pierre Monteux. Il y restera jusqu'à sa mort. Monteux a donné à cet orchestre au départ très germanique une forte coloration française, qui demeurera même si Koussevitzky possède un style plus lyrique et subjectif que son collègue français : on l'entend à sa manière passionnée d'interpréter Tchaïkovski. Il n'invitera d'ailleurs pas une seule fois son prédécesseur pendant son mandat ! Koussevitzky bénéficie de certains recrutements de poids effectués par Monteux, mais il renouvelle lui-même l'effectif : l'alto solo Jean Lefranc, le hautboïste Fernand Gillet, le clarinettiste Viktor Polatschek, transfuge du Philharmonique de Vienne, le bassoniste Raymond Allard, le trompettiste Roger Voisin sont des recrues de Koussevitzky (on notera l'abondance de noms français).

À Boston, il règne en monarque absolu. Habitué à être obéi, il est inflexible mais pas aussi redouté que les terribles Toscanini, Reiner ou Szell. C'est que, s'il manquait singulièrement d'autodérision ou de sens démocratique, il savait aussi désamorcer bien des tensions par son sens de l'humour.

Ainsi, s'il trouvait que l'orchestre jouait trop sagement, il pouvait dire aux musiciens : « Vous n'avez aucune sensualité, je me demande comment vous avez pu rester mariés. » Sa gestuelle n'avait pas, loin de là, la précision chirurgicale de celle d'un Toscanini ou d'un Reiner à la même époque. Elle pouvait même cultiver un certain flou. Lorsque l'on demandait à Alfred Krips, deuxième violon solo du Boston Symphony, comment il attaquait sur le geste de Koussevitzky, il répondait : « Je ne sais pas exactement. Tout ce que je sais, c'est que quand la baguette s'abaisse, je ferme les yeux, et quand je les rouvre, tout le monde joue, alors je me joins au mouvement. » Contrairement à Ormandy, qui assimilait au premier coup d'œil les partitions d'orchestre les plus complexes, il n'était pas un déchiffreur hors pair et avait besoin de se mettre au piano pour « entendre ». Mais il n'en était pas moins un chef d'une personnalité considérable : son charisme était grand, et il obtenait des musiciens une énergie et une incandescence impressionnantes, notamment dans la musique russe. Sans renoncer à la virtuosité naturelle des vents français, il donna aux cordes de Boston une couleur plus sombre, plus romantique. Il n'était pas obsédé par l'exactitude, mais préférait saisir le grand mouvement d'ensemble d'une œuvre. Sous contrat avec RCA, il est à la tête d'une discographie abondante, entamée dès 1927 avec la *Pastorale* de Beethoven et *Petrouchka* de Stravinsky, et poursuivie en 1929 avec un des premiers enregistrements mondiaux du *Boléro* de Ravel. Il sera aussi l'un des pionniers de Sibelius, et notamment le premier à graver sa 7^e *Symphonie*.

L'importance considérable de son mandat à Boston ne se réduit pas aux concerts et aux disques. Si l'on peut par-

fois discuter son style très personnel, il est passé à l'histoire comme un inlassable promoteur de la musique de son temps et un grand pédagogue. En 1931, pour fêter le cinquantième anniversaire de l'orchestre, il décide de passer commande à plusieurs compositeurs : en résulteront le *Concerto en sol* de Ravel, la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, la *Symphonie n° 3* de Roussel, la *Quatrième* de Prokofiev, la *Première* d'Honegger, la *Musique pour cordes et cuivres* de Hindemith. En 1943, Fritz Reiner attire son attention sur la situation matérielle déplorable de Bela Bartók, vivant sans ressources aux États-Unis : comme le compositeur refuse toute aide financière par amour-propre, Koussevitzky lui commande une œuvre nouvelle qu'il crée le 1^{er} décembre 1944 : le *Concerto pour orchestre...*

Entre-temps, en 1937, Koussevitzky avait fondé le Festival de Tanglewood, dans une propriété du Massachusetts dont il avait fait la résidence d'été du Boston Symphony. Il y organise des concerts populaires en plein air pouvant accueillir plus de 5 000 places assises, mais aussi une académie d'été destinée à offrir des cours d'interprétation à trois cents jeunes musiciens. Lui-même enseigne la direction : parmi ses élèves, un jeune juif de Boston du nom de Leonard Bernstein, qui avait déjà suivi les cours de Reiner au Curtis Institute. Bernstein doit énormément à Koussevitzky, qui le traite paternellement : sévère, il lui en veut de composer de la musique de music-hall, mais l'encourage quand il estime ses œuvres suffisamment sérieuses, créant par exemple sa *Symphonie n° 2 « The Age of Anxiety »* avec le compositeur au piano. Bernstein portera longtemps au pupitre les boutons de manchettes que le maître lui avait offerts. En 1942, à la mort de sa femme, Koussevitzky

créée à sa mémoire la fondation qui porte son nom, afin de soutenir la jeune création : la première commande qui en résulte est en 1945 le *Peter Grimes* de Britten alors trentenaire, suivie de peu par la *Turangalila-Symphonie* de Messiaen, créée à Boston par Bernstein en 1949. En 1947, il se remarie avec Olga Naumova, la nièce de sa femme, qui était leur secrétaire depuis dix-huit ans. Il meurt en 1951, dix ans après être devenu citoyen américain. Charles Munch lui succède à l'orchestre, mais Olga poursuit son œuvre en se dévouant à la Fondation Koussevitzky : amie intime de Leonard Bernstein et Aaron Copland (dont Koussevitzky avait enregistré en première mondiale la suite *Appalachian Springs*), elle fonde en 1954 à Tanglewood le concours de jeunes chefs, qui distinguera notamment Seiji Ozawa et Michael Tilson-Thomas.

À ÉCOUTER

Plage 3. SERGE RACHMANINOV, *L'Île des morts*. 17'45
Boston Symphony Orchestra. Enr. 1945. Lys 382.

Pierre Monteux (1875-1964)

Pierre Monteux incarna plus qu'aucun autre l'élégance et la clarté françaises, faisant de ses interprétations des modèles d'équilibre. Cet apollinien était l'exact pendant de son cadet, le dionysiaque Charles Munch : quelque chose comme la glace et le feu ! Mais sa musicalité précise n'avait rien de froid ni de sévère pour autant : sa baguette aussi longue que sa moustache dégageait autant d'amabilité que l'ensemble de sa personne.

Pierre Monteux naît à Paris le 4 avril 1875, un mois après Ravel, dans une famille juive non pratiquante originaire de Provence. La sensibilité artistique y est développée : sa mère est prix de piano du Conservatoire de Marseille, l'un de ses frères sera acteur et l'autre chef d'opérette. C'est son cousin Félix Bloch, violoniste aux Concerts Padeloup, qui lui offre son premier violon, à l'âge de six ans. À neuf ans il entre au Conservatoire de Paris, il en a quatorze lorsqu'il gagne sa vie en jouant à l'Orchestre des Folies Bergère tout en poursuivant ses études. Il en a seize lorsqu'il se retrouve pour la première fois face à un orchestre, pour un bal de charité où est programmée une polka de sa composition. Insatiable, il s'intéresse à l'alto, mais il n'existe pas de classe au Conservatoire : il

prend des cours privés avec Benjamin Godard, boulevard de Clichy, et devient un spécialiste recherché de cet instrument. Il intègre comme altiste le Quatuor Geloso, ce qui le décide à quitter le milieu de la musique légère et sa place aux Folies Bergère. En 1893, il devient alto solo des Concerts Colonne, après une audition passée en présence d'Édouard Colonne lui-même : il le restera jusqu'en 1910. De là, il observe le patron, mais aussi les chefs de passage, Grieg, Nikisch, Richard Strauss et Mahler. En 1896, il obtient son premier prix de violon au Conservatoire, mais sa vie professionnelle est déjà dense. Sa première occasion de diriger un concert professionnel lui est donnée par la défection d'un organiste : Camille Saint-Saëns doit diriger sa pièce *La Lyre et la Harpe*, mais celui qui tient la partie d'orgue est si déficient que le compositeur propose de le remplacer, à condition que l'on trouve quelqu'un pour diriger à sa place. Les collègues de l'orchestre proposent Monteux, qui fait forte impression. Il dirige alors à l'Odéon *L'Arlésienne* de Bizet ou *Ramuntcho* de Gabriel Pierné. C'est l'époque où fleurissent les saisons d'été dans des lieux de cure : il devient violon solo au casino d'Étretat, puis à celui de Dieppe. Ses talents de chef y sont vite repérés, il est d'abord chargé de la saison lyrique, ce qui lui permet de se colleter avec les grands titres du répertoire, surtout français, puis en 1906 de l'ensemble des concerts. Déçu de ne pas avoir obtenu la place de chef assistant chez Colonne, qui est allée à Pierné, il fonde les Concerts Berlioz, spécialisés dans l'avant-garde. Mais en 1907 Colonne se retire, Pierné lui succède, et la place de second chef revient cette fois à Monteux.

C'est alors que Serge Diaghilev arrive à Paris avec sa troupe des Ballets russes. Pierné est choisi pour diriger la première de

L'Oiseau de feu de Stravinsky à l'Opéra en 1910. L'année suivante, le compositeur fournit une nouvelle œuvre, *Petrouchka*, dont la création est prévue au Châtelet. Le chef attiré de la compagnie, Nicolas Tcherepnine, ne peut être présent pour faire répéter l'orchestre. Estimant que la tâche est indigne de lui, Pierné envoie Monteux. Stravinsky est enthousiasmé par son talent et insiste pour que ce soit lui qui dirige les spectacles. C'est donc lui qui crée *Petrouchka* le 13 juin 1910, il a trente-six ans. Il part en tournée avec les Ballets russes, et le 5 juin 1912 il est à nouveau dans la fosse du Châtelet pour donner la première audition du nouveau chef-d'œuvre commandé par Diaghilev : *Daphnis et Chloé* de Ravel. Moins d'un an plus tard, c'est au tour de *Jeux* de Debussy, et surtout, le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées qui vient d'ouvrir ses portes, la fameuse création du *Sacre du printemps*. Non seulement c'est le scandale indescriptible raconté mille fois, mais c'est aussi un événement musical considérable, qui ouvre la voie de la musique moderne. Monteux fait preuve dans le tumulte d'un sang-froid qui l'installe définitivement comme un grand chef, sans parler de sa capacité à clarifier une partition qui paraissait incompréhensible à la plupart. D'ailleurs, il est convaincu que le scandale a été provoqué par la chorégraphie plus que par la musique, et il est conforté dans cette idée lorsqu'il redonne l'œuvre en concert un an plus tard : l'accueil est alors chaleureux. Au déclenchement de la guerre, jugé trop âgé pour être en première ligne, il est incorporé au 35^e Régiment du territoire, d'où il voit passer les obus qui visent Verdun : au même moment, Charles Munch est dans l'armée allemande ! En 1916, les Ballets russes sont en tournée aux États-Unis : Diaghilev et Nijinsky insistent

pour que ce soit Monteux et non Ernest Ansermet qui dirige à New York. Il faudra entreprendre des démarches considérables auprès du ministère de la Guerre pour le faire démobiliser : le pianiste Alfred Cortot usera de toute son influence pour les faire aboutir. Il fait ainsi ses débuts outre-Atlantique, refusant seulement de jouer le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss car ce dernier est ressortissant du pays ennemi, et Monteux encore sous les drapeaux. Une fois à New York, il fait ses débuts au Metropolitan Opera ainsi qu'en concert. Si les musiciens prennent fait et cause pour lui, la critique new-yorkaise est réservée : il lui en voudra toujours et ne se plaira jamais dans la vie tourbillonnante de la « grande pomme ».

Au même moment, une place se libère au Boston Symphony Orchestra. Depuis l'entrée en guerre des États-Unis, en 1917, le directeur musical, l'Allemand Karl Muck, est incarcéré. En 1918, dix-huit musiciens allemands du BSO sont écartés. De nombreux Français leur succèdent, faisant dès lors du Boston Symphony le plus français des orchestres américains. Pour succéder à Muck, on est en pourparlers avec le Britannique Sir Henry Wood, fondateur des « Proms » de Londres, mais la France fait des pieds et des mains pour qu'un compatriote obtienne ce poste prestigieux. La diplomatie s'active, grâce une fois de plus à Cortot. Lorsque Wood renonce, on nomme Henri Rabaud, mais ce dernier ne tarde pas à prendre la direction du Conservatoire de Paris : la voie est libre pour Monteux, qui prend ses fonctions au début de la saison 1919-1920. Ses programmes sont particulièrement originaux, mêlant musique française, grand répertoire et création contemporaine. Il effectue des recrutements majeurs

comme le violon solo Richard Burgin, l'altiste Georges Fourel, le violoncelliste Jean Bedetti, le flûtiste Georges Laurent, les bassonistes Raymond Allard et Abdon Laus (dont la légende dit qu'il créa le fameux solo du *Sacre*, sans qu'il soit possible de le vérifier...), le trompettiste Georges Mager. Monteux doit faire face à des situations difficiles, comme la grande grève de 1920, qui verra le départ d'une vingtaine de musiciens. En 1925, son contrat n'est pas prolongé : Serge Koussevitzky, dont on dit qu'il a intrigué pour obtenir la place, lui succède. Il n'invitera jamais son prédécesseur au cours des vingt-cinq années de son mandat.

Mais le 9 octobre 1924, Monteux est invité pour la première fois par le Concertgebouw d'Amsterdam : il noue avec cet orchestre un lien tel que Willem Mengelberg, son tout puissant directeur musical, propose à Monteux une direction conjointe. Pendant dix ans, le chef français se rendra plusieurs fois par an à Amsterdam pour des séries de concerts où le très exclusif Mengelberg lui laisse les rênes. L'orchestre apprécie les apports de Monteux, complémentaires de ceux de Mengelberg. On ne peut en effet rêver profils plus différents... Sur le plan humain, d'abord : Mengelberg est un despote de droit divin, Monteux un homme doux et affable. Sur le plan musical, aussi : Mengelberg est un chef romantique qui prend la pose et se permet des libertés considérables avec la lettre des partitions, tandis que Monteux prône le strict respect du texte et la sobriété.

En 1928, la princesse de Polignac et Coco Chanel fondent un orchestre privé, l'Orchestre symphonique de Paris. Au comité, Alfred Cortot, Ernest Ansermet et Louis Fourestier, ces derniers voyant dans cette formation de quatre-vingts

musiciens une occasion de développer leur activité parisienne. Seulement voilà : Cortot insiste pour que le directeur musical soit Monteux, au grand dam d'Ansermet qui avait déjà dû s'incliner devant son confrère à New York en 1916. Monteux prend ses fonctions en 1929 : ce partisan de la musique moderne programme surtout des classiques, estimant qu'ils sont nécessaires pour faire l'éducation tant de l'orchestre que du public. Il instaure des concerts éducatifs et des tournées, et réalise avec l'OSP son premier disque, le *Sacre du printemps*. Il achète alors une maison à Corneilles-en-Parisis, où il pratique volontiers la musique de chambre avec des amis célèbres comme Jacques Thibaud ou Georges Enesco. En 1930, la faillite des deux principales banques qui soutenaient l'orchestre met en danger l'OSP, qui se constitue en association. Mais les tournées en Hollande et en Allemagne sont triomphales : à Berlin, on découvre avec étonnement un orchestre comportant des femmes, partout on est surpris par les timbres spécifiquement français d'une formation dont on loue la clarté et la virtuosité.

Passionné par la pédagogie, Monteux fonde en 1932 une école de direction d'orchestre que, une fois installé aux États-Unis, il implantera à partir de 1941 dans sa propriété de Hancock, dans le Maine, le « Domaine du grand sapin ». Car en 1934 il est approché par l'Orchestre symphonique de San Francisco, à la recherche d'un directeur musical. Il accepte le défi : c'en est un car, là encore, l'orchestre sort de difficultés financières telles qu'il doit entreprendre une reconstruction en profondeur. Il en profite pour recruter des instrumentistes de premier ordre comme le premier violon Naum Blinder, professeur d'Isaac Stern. À son premier programme,

l'Ouverture d'*Egmont* de Beethoven, le *Prélude, choral et fugue* de César Franck orchestré par Pierné, la deuxième suite de *Daphnis et Chloé* et la *Première* de Brahms : hostile aux étiquettes, Monteux fut toujours aussi amoureux de musique française que de musique allemande. Les résultats de son travail méticuleux ne se font pas attendre : l'orchestre est métamorphosé, RCA signe un contrat d'enregistrement pour des disques qui sont des modèles de chic et de vivacité. Invité régulier du Symphonique de Chicago, avec lequel il enregistre une version insurpassée de la *Symphonie en ré mineur* de Franck, il quitte San Francisco en 1952, recevant un livre comportant des milliers de signatures d'auditeurs reconnaissants. Entre-temps, pour réparer l'indélicatesse de son prédécesseur Koussevitzky, Charles Munch, nommé directeur musical du Boston Symphony, lance une invitation à celui qui avait présidé aux destinées de l'orchestre trente ans auparavant : Monteux effectue un retour émouvant au Symphony Hall en 1951, qui lui permet d'enregistrer l'une des meilleures versions du *Sacre du printemps*, presque quarante ans après l'avoir créé. Munch l'invite ensuite à partager avec lui la tournée européenne du Boston Symphony, lui laissant l'un des deux concerts parisiens le 8 mai 1952.

Il a soixante-dix-sept ans, la France découvre que l'un de ses plus grands musiciens est plus célèbre aux États-Unis. Libre de toute attache, il accepte les nombreuses invitations qui lui sont lancées, en particulier par le Philharmonique de Vienne avec lequel il réalise des enregistrements très purs de la *Symphonie fantastique*, mais aussi de la *Pastorale* et de la *Deuxième* de Brahms. C'est à l'occasion de l'une de ces rencontres épisodiques qu'il enregistre avec le London Symphony Orchestra une

version insurpassée de *Daphnis et Chloé*. Il a quatre-vingt-cinq ans lorsque les musiciens londoniens le nomment directeur musical « à vie » ! Sa courtoisie, sa patience, sa clarté redonnent confiance à un orchestre alors sévèrement concurrencé par le Philharmonia : le LSO gagne une souplesse, un style et une transparence qu'il n'avait pas auparavant. Le petit homme jovial à la moustache gauchoise n'a jamais été aussi occupé : on le demande au Met, à Hambourg, en Italie, au Philharmonique d'Israël, invitation qui le touche particulièrement. À Rome, en avril 1964, il s'écroule au cours d'un concert, victime de troubles circulatoires en pleine exécution de la *Pavane pour une infante défunte*, mais se relève et tient à diriger *La Mer* jusqu'au bout. Quelques jours plus tard, à Londres, il tombe sur la tête dans la salle de bains de son hôtel à Milan. Et le 19 avril, la panne de l'ascenseur de l'hôtel l'oblige à en monter à pied les six étages. Épuisé, il demande à rentrer aux États-Unis, dans sa propriété de Hancock où il s'éteint tranquillement le 1^{er} juillet 1964. Il laisse le souvenir d'une grande simplicité, tant dans son comportement que dans sa façon de faire de la musique, sa gestuelle sobre s'adressant aux musiciens plus qu'au public, pour des interprétations sans esbroufe, aux lignes pures et au style juste, hostile aux débordements.

À ÉCOUTER

Plage 4. MAURICE RAVEL, *Daphnis et Chloé* (« Lever du jour », « Pantomime » et « Danse générale »). 16'15

Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam. Enr. 1955. Audio-philie Classics APL 101.549.

Bruno Walter (1876-1962)

Si le terme « despote » est amené à revenir souvent pour qualifier les grands chefs d'orchestre portraitureés dans ce volume, il ne saurait s'appliquer à Bruno Walter, dont le nom est passé à la postérité comme un synonyme d'humanité, voire d'humanisme. Cet artiste rayonnant, fruit direct du romantisme du XIX^e siècle qui connut l'entrée dans l'époque moderne, traversa toutes les transformations du XX^e, subissant l'écroulement de la culture européenne classique et l'exil américain sans se départir de sa voix douce.

Né le 15 septembre 1876 à Berlin dans une famille juive allemande sous le nom de Bruno Schlesinger, il est le pur produit de la bourgeoisie cultivée allemande, issue des Lumières et de la révolution avortée de 1848. Comptable, son père est aussi un amateur de livres et de musique, qui l'emmène à des représentations d'opéras. Sa mère, musicienne amateur et ancienne élève du Conservatoire Stern, lui donne ses premiers cours de piano à sept ans et le met à neuf ans entre les mains d'un professeur qui le recommande à Robert Radecke, Kapellmeister à l'Opéra royal. Ce dernier dira de son jeune élève : « Tout en lui est musique. » Il l'initie à la lecture à vue, à l'improvisation,

à la formation de l'écoute. L'enfant compose des musiques dans le style de Chopin et de Mendelssohn, et joue à douze ans un concerto de Mozart en public. Mais l'impression la plus durable est provoquée par une représentation de *Tristan et Isolde* : il devient du jour au lendemain un wagnérien fervent, lui qui avait grandi dans un milieu très antiwagnérien. En voyant diriger Hans von Bülow il décide de devenir chef.

Il obtient son premier poste en 1893 : répétiteur à l'Opéra de Cologne. Il a alors dix-sept ans. Il se met au piano pour accompagner les répétitions, mais a aussi l'occasion de faire ses premières armes dans la fosse en dirigeant une opérette, *L'Armurier*, de Lortzing. À Hambourg, un chef d'orchestre fait beaucoup parler de lui par son charisme et les résultats obtenus : Gustav Mahler. Walter auditionne auprès de lui : Mahler lui confie la partie de piano d'une répétition de *Hänsel et Gretel*. Ce sera la rencontre de sa vie : il s'incline devant « cette grande âme tourmentée par la douleur universelle et le désir de Dieu ». Il se dévoue entièrement au maître, avec une piété quasi filiale, et Mahler trouve en lui un jeune confident avec qui il a de longues conversations. Mahler joue à son assistant sa toute nouvelle *Symphonie n° 1* au piano : Walter est aussitôt ensorcelé, et sait dès la première minute que la défense de cette musique sera la mission de toute sa vie.

Lorsque Mahler est nommé directeur de l'Opéra de Vienne en 1897, Bruno obtient son premier poste de Kapellmeister à Breslau (future Wroclaw), où le directeur musical Ferdinand Löwe l'encourage à adopter pour patronyme son deuxième prénom, Schlesinger étant trop répandu en Prusse. Il se convertit au christianisme. Il enchaîne alors des postes peu gratifiants dans des théâtres de province, à Pressburg

(Bratislava) et Riga où il rencontre celle qu'il allait épouser, la soprano Elsa Korneck, dont il aura deux filles, Lotte et Grete. En 1900, il est engagé à l'Opéra royal de Berlin, alors administré par Richard Strauss et Karl Muck : il y dirige des opérettes, mais aussi son premier *Ring*. En 1901, Mahler l'appelle auprès de lui à Vienne où il achève de devenir un chef accompli : entre 1901 et 1912, il est huit cent cinquante fois au pupitre ! Il accompagne Mahler dans sa grande entreprise de rénovation de l'opéra, tant sur le plan des mises en scène que de l'exigence de qualité, mais son tempérament doux et courtois crée un contraste saisissant avec le comportement tyrannique et colérique de son idole. Il est confronté à l'antisémitisme viennois, notamment dans des campagnes de presse où, à travers lui, on vise Mahler, mais il noue aussi des amitiés solides, par exemple avec le premier violon du Philharmonique, Arnold Rosé, beau-frère de Mahler et créateur de *La Nuit transfigurée* de Schoenberg. Son activité viennoise lui apporte aussi ses premières invitations à l'étranger, à Londres, Rome et Moscou. Lorsque Mahler quitte Vienne pour New York en 1907, rien ne sera plus jamais comme avant, sentiment accentué à la mort du compositeur, en 1911. C'est l'année où il prend la nationalité autrichienne et officialise son changement de nom. Walter devient l'ambassadeur naturel de la musique de son maître et ami : alors que Mahler avait l'habitude d'être son premier interprète, Walter crée à titre posthume *Le Chant de la terre* en 1911 et la 9^e *Symphonie* en 1912.

En 1913, consécration : l'Opéra de Munich l'appelle comme directeur musical pour succéder à Felix Mottl, mort en dirigeant *Tristan...* Cette fois, il est en première ligne, et

dans l'un des théâtres les plus prestigieux d'Allemagne : il y connaîtra les dix années les plus heureuses de sa vie. Il crée le *Palestrina* de Pfitzner, *Violanta* de Korngold, *Les Oiseaux* de Braunschweig, donne les premières locales d'*Ariane à Naxos* et de *La Femme sans ombre*, s'illustre dans Mozart comme dans Wagner, deux constantes de son répertoire. Il crée une troupe de chanteurs de premier ordre, avec notamment Delia Reinhardt (dont il a été amoureux toute sa vie), Maria Ivogün (futur professeur d'Elisabeth Schwarzkopf) et Karl Erb. C'est à Munich aussi qu'il se lie d'amitié avec Thomas Mann, qui le défendra contre les attaques antisémites qui ne manquent pas de renaître après la défaite de 1918. Dans les années 1920, il voyage de plus en plus : aux États-Unis, où il se rend pour la première fois en 1923, à Londres où il est responsable de la saison allemande du Covent Garden. Mais il se fait surtout un nom à Berlin, où l'on crée pour lui la série des « Bruno Walter Konzerte » du Philharmonique de Berlin : c'est au cours de ces concerts qu'il dirige un Yehudi Menuhin de douze ans dans trois concertos le même soir. On lui offre en 1925 la direction de l'Opéra municipal de Berlin, auquel il redonne un lustre jusqu'alors terni par la concurrence du Staatsoper. Le mélomane berlinois a alors le choix entre Furtwängler au Philharmonique, Erich Kleiber au Staatsoper, Walter au Städtische Oper et Klemperer au Kroll Oper... Lorsque Heinz Tietjen quitte son poste d'administrateur de l'Opéra municipal en 1929, Walter démissionne en même temps que lui : il prend alors la tête du Gewandhaus de Leipzig, succédant à Furtwängler. Il y invite les meilleurs solistes (Backhaus, Cortot, Busch, Menuhin), mais aussi des compositeurs jouant leurs propres concertos (Bartók, Prokofiev, Rachmaninov).

Toujours curieux, il donne les premières locales d'œuvres de contemporains : *Symphonie classique* de Prokofiev, *Taras Bulba* de Janáček. L'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933 met une fin brutale à cette ère florissante. Il est remplacé lors du quatrième de ses « Bruno Walter Konzerte » à Berlin pour cause de « mise en danger de la sécurité publique » (les nazis avaient menacé de réduire la Philharmonie en miettes s'il s'y produisait). Puis il est démis de ses fonctions au Gewandhaus où Richard Strauss accepte de le remplacer sans honoraires. Il quitte alors l'Allemagne pour l'Autriche, se recentrant sur le Philharmonique de Vienne, dont il est apprécié depuis ses années mahlériennes, et sur le Festival de Salzbourg où il se produit depuis 1925 : il y devient un homme-clé, aux côtés de l'homme de théâtre Max Reinhardt et de l'écrivain Stefan Zweig. Alors que l'Allemagne est en train de basculer dans la barbarie, Salzbourg devient plus que jamais le refuge de l'humanisme européen des Lumières. Convaincu de la dimension éthique de son art, Walter publie alors un texte intitulé *Les Forces morales de la musique*. Il crée un style mozartien rajeuni, révélant les beautés d'une musique que beaucoup considéraient alors encore comme frivole et facile. Mais à Salzbourg il dirige aussi *Tristan*, comme pour montrer que Wagner n'est pas la propriété des nazis. Il devient conseiller artistique de l'Opéra de Vienne, mais, dès 1937, alors que l'Anschluss n'a pas encore eu lieu, les nazis autrichiens jettent des boules puantes dans la salle pendant une représentation. Auparavant, il avait reçu des menaces de mort pour avoir engagé à Vienne la contralto noire américaine Marian Anderson. Il a encore le temps d'enregistrer avec les Wiener Philharmoniker le mythique acte I de *La Walkyrie* avec Lotte Lehmann et Lauritz

Melchior, et en 1938 la *Neuvième* de Mahler qu'il dirige avec une sorte de rage ultime. C'est la fin d'un monde. L'arrivée de Hitler en Autriche le chasse de son pays d'adoption. Il reçoit la nationalité française en 1938, mais c'est aux États-Unis qu'il s'exile en 1939. Cette même année, l'une de ses filles, Grete, est assassinée par son mari qui se suicide ensuite, jaloux de la liaison qu'elle entretenait avec la basse Ezio Pinza.

Déraciné, il est reconnaissant à l'Amérique mais continue à se sentir profondément allemand, comme Thomas Mann, Schoenberg, Fritz Lang et les autres exilés de la vieille Europe. Les orchestres américains se précipitent sur lui : la NBC, le New York Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, l'invitent comme un hôte de marque, grand représentant de la culture européenne. Il en profite pour familiariser le public américain avec la musique de Mahler. Il se produit fréquemment au Met, dans des Mozart formidablement vivants, mais aussi un *Fidelio* symbolique, faisant entendre le message de fraternité de Beethoven au moment où l'Europe entre en guerre. À la mort de sa femme, en 1945, il s'installe enfin avec Delia Reinhardt, l'amour de sa vie depuis les années munichoises, qui l'avait converti à l'anthroposophie, courant de spiritualité parfois controversé pour ses dérives sectaires. Il devient en 1947 conseiller musical du New York Philharmonic : grippé, il doit annuler un concert et est remplacé par le jeune assistant, un certain Leonard Bernstein, qui n'oubliera jamais la générosité avec laquelle Walter, pelotonné sous une couverture, lui donna des conseils pour aborder ce défi qui lancera sa carrière.

Dans les années 1950, il retourne régulièrement dans cette Europe qui se relève dans les ruines fumantes et ne sera plus

jamais celle qu'il avait connue, à l'image du « Monde d'hier » évoqué par Stefan Zweig. On ne le revoit presque plus à Munich et à Berlin, auxquels il fut si lié, mais il reste fidèle à Vienne et à Salzbourg, tout en se produisant à Paris ou à Amsterdam. Trop fatigué, il refuse la proposition de Karl Böhm de diriger la réouverture de l'Opéra de Vienne en 1955, mais revient pour des concerts et reçoit l'Anneau d'or de la ville de Vienne en 1956. C'est là qu'il enregistre en 1952 ce *Chant de la terre* de Mahler, œuvre qu'il avait créée : la voix de Kathleen Ferrier évoque à nouveau un adieu, mais un adieu apaisé, rien à voir avec celui, révolté, de la *Neuvième* de 1938. Il donne son dernier concert avec le Philharmonique de Vienne en 1960, dans la *Quatrième* de Mahler, cinquante-trois ans après ses débuts avec cet orchestre.

Entre-temps, en 1957, alors qu'il était installé à Los Angeles, l'éditeur phonographique CBS avait créé le Columbia Symphony Orchestra, réunissant les meilleurs musiciens de la côte Ouest, afin de permettre à Bruno Walter de réenregistrer en stéréo son cœur de répertoire, avant sa mort à Beverly Hills le 17 février 1962, à quatre-vingt-cinq ans. Ces enregistrements dégagent une forme de bonhomie nostalgique, de lyrisme serein auxquels on l'a longtemps associé mais qui ne sont qu'un aspect très partiel de son art : les témoignages d'avant-guerre montrent ainsi un chef extrêmement passionné et engagé, qui n'a rien à voir avec l'homme fatigué des dernières années. Mais dans tous les cas on est frappé par son sens du chant et la manière dont il fait vibrer la dimension émotionnelle de la musique. Admiré avant tout comme chef d'opéra, il faisait chanter les instruments de l'orchestre comme des voix, et faisait vivre le parcours d'une symphonie

sans jamais en figer l'architecture. Ces résultats, il les obtenait par la gentillesse et non par la contrainte : il suffit d'écouter ses enregistrements américains de répétitions, où il appelle les musiciens « my friends ». Alors qu'on demandait à Otto Klemperer si Bruno Walter était romantique, il répondit : « Très romantique ! Walter est un moraliste, je suis un immoraliste. » Naïf égaré dans un monde de brutes, Bruno Walter vit s'effondrer la civilisation en laquelle il croyait, mais, contrairement à son ami Stefan Zweig qui se suicida en 1942, il ne perdit pas son légendaire sourire.

À ÉCOUTER

Plage 5. FRANZ SCHUBERT, *Symphonie n° 9 « La Grande »* (1^{er} mouvement). 14'40

Columbia Symphony Orchestra. Enr. 1959. CBS MYK4428.

Sir Thomas Beecham (1879-1961)

Sir Thomas Beecham est un cas à part dans l'histoire de la direction d'orchestre : héritier des laboratoires pharmaceutiques Beecham, ce grand bourgeois excentrique fut un chef autodidacte, utilisant la fortune familiale pour fonder des orchestres ou mettre sur pied des saisons d'opéra, et construisant de toutes pièces la vie musicale britannique au ^{xx}e siècle.

Thomas Beecham voit le jour le 29 avril 1879 à St Helens, Lancashire, dans la maison attenante à l'usine de pilules laxatives Beecham, fondée par son grand-père. Il se passionne pour la musique et ambitionne d'étudier dans un Conservatoire allemand, ce que son père refuse, l'obligeant à s'inscrire à l'université. Mais Oxford ne lui vaut rien et il préfère étudier en privé la composition à Liverpool, Londres et Paris où il est l'élève de Moszkowski. Totalement autodidacte en direction d'orchestre, il dirige son premier concert dans sa ville natale de St Helens, à la tête d'un ensemble de musiciens issus des orchestres de Liverpool et Manchester, et remplace le grand Hans Richter pour un concert marquant l'intronisation de son père comme maire de St Helens. Mais peu après survient une sombre affaire familiale qui atteindra beaucoup Thomas

Beecham. Son père fait interner sa femme en secret dans un hôpital psychiatrique. Thomas et sa sœur prennent le parti de leur mère et obligent leur père à subvenir aux besoins de sa malheureuse épouse. Pour se venger, Joseph Beecham déshérite Thomas. Ils ne communiqueront plus pendant dix ans. En 1902, il fait ses débuts professionnels de chef au Shakespeare Theatre de Clapham dans des opérettes, et se retrouve en 1906 à la tête du New Symphony Orchestra, ensemble de quarante-six musiciens qui se produit au Bechstein Hall de Londres. Déjà, il n'en fait qu'à sa tête en matière de programmation, donnant des compositeurs comme Méhul ou Delius, qui ne font pas courir les foules mais lui font plaisir. Il se fâche assez vite avec les musiciens car il refuse le système alors en vigueur, qui les autorisait à se faire remplacer à leur guise.

En 1909, il fonde son premier orchestre, le Beecham Symphony Orchestra, avec des musiciens dont la moyenne d'âge est de vingt-cinq ans, et parmi lesquels on retrouve certains futurs grands comme le violoniste Albert Sammons ou l'altiste Lionel Tertis. Sa mère l'aide, mais son père limite toujours son accès à la fortune familiale. La situation s'apaise en 1910, année de la réconciliation. Il n'aura dès lors de cesse que d'utiliser son patrimoine pour promouvoir l'opéra en Grande-Bretagne. En 1910, il devient imprésario et lance une saison lyrique à Covent Garden, avec des chefs comme Bruno Walter. Rien qu'en 1910, il monte 273 représentations de 34 titres différents, dont les premières britanniques de *Salomé* et *Elektra*, marquant le début d'une longue amitié avec Richard Strauss. En 1913 il dirige la première anglaise du *Chevalier à la rose*. Il prête aussi le Beecham Symphony Orchestra aux Ballets russes, qui donnent sous la direction de Monteux la première

britannique du *Sacre du printemps* (Beecham, lui, dirige *Petrouchka*). En 1915 il fonde la Beecham Opera Company. En 1914, son père avait fait l'acquisition du domaine de Covent Garden afin de le fusionner avec sa société pharmaceutique. Beecham en prend la direction, mais doit vendre de nombreux avoirs afin de rembourser les dettes : après guerre, il doit renoncer à diriger pour se consacrer à ses affaires. Il ne reprend la baguette qu'en 1923, quand la situation est assainie, dirigeant le Royal Albert Hall Orchestra et le récent London Symphony Orchestra, tout en étudiant la possibilité de fonder un orchestre permanent à la BBC.

Las des résistances de ces institutions, il fonde à nouveau son propre orchestre, le London Philharmonic Orchestra, en 1932. Il réunit cent six musiciens, dont dix-sept premiers pupitres débauchés du London Symphony, beaucoup d'autres venant des orchestres de province, sans compter de jeunes instrumentistes. Le premier violon est Paul Beard, rejoint par le violoncelliste Anthony Pini, le hautboïste Leon Goossens, le clarinetriste Reginald Kell encore étudiant, ou le timbaler Jim Bradshaw : le dessus du panier. Le premier concert a lieu le 7 octobre 1932 au Queens Hall : après l'Ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz, le public est déjà debout. Le LPO se produit au Queens Hall, enregistre plus de trois cents 78-tours, et assure la saison lyrique de Covent Garden, dont Beecham a toujours le contrôle. C'est ainsi qu'il dirige des représentations mémorables de *Tristan* avec Frida Leider et Lauritz Melchior, tout en invitant Conchita Supervia à chanter Rossini et Furtwängler à diriger le *Ring* avec Lotte Lehmann, ou Clemens Krauss à donner la première britannique d'*Arabella*. Voulant tout contrôler, il se sépare de son

administrateur d'une manière que le chef Adrian Boult qualifiera d'« absolument infecte ». Il dirige lui-même entre un tiers et la moitié des représentations à Covent Garden, et emmène le LPO en voyage pour une tournée controversée dans l'Allemagne nazie, en 1936. C'est à cette occasion qu'il réalisera à Berlin un enregistrement légendaire de *La Flûte enchantée* avec Helge Rosvaenge.

À l'approche de son sixième anniversaire, les médecins lui conseillent de prendre un an sabbatique sous un climat favorable. Au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, il réunit des fonds substantiels pour le LPO dont les musiciens prennent leur autonomie. Il se rend en Australie, puis aux États-Unis où il passe la guerre, invité du Met où il se régale du répertoire français cher à son cœur (*Carmen*, *Faust*, *Manon*, *Louise*). À son retour à Londres, en 1944, le London Philharmonic, devenu autogéré, lui propose de le nommer directeur musical en le salariant : il refuse énergiquement d'être employé par « ses » musiciens et décide de fonder un nouvel orchestre ! Il est devancé par son ancien secrétaire Walter Legge, qui crée le Philharmonia en 1945 : Beecham en dirige le premier concert mais en refuse la direction musicale. Il préfère fonder en 1946 le Royal Philharmonic Orchestra, mêlant fidèles du London Philharmonic, musiciens free-lance et jeunes instrumentistes, selon une recette qui a fait ses preuves : le premier violon David McCallum, le hautboïste Archie Camden, le clarinetiste Reginald Kell, le corniste Dennis Brain, le timbalier Jim Bradshaw font partie des membres fondateurs, bientôt rejoints par les premiers pupitres de bois qu'on allait appeler la « famille royale » : Gerald Jackson à la flûte, Terence McDonagh au hautbois,

Jack Brymer à la clarinette, Gwydion Brooke au basson. Beecham s'assure de la survie de l'orchestre en acceptant qu'il soit la phalange attirée du Festival de Glyndebourne en été, et signe des contrats discographiques lucratifs. Le RPO fait sa première tournée américaine en 1950 (quarante-neuf concerts à raison d'un par jour, à travers le Canada, les États-Unis et l'Amérique du Sud). Beecham dirige quatre-vingt-douze concerts au Royal Festival Hall entre 1951 et 1960 et donne une saison complète d'opéra au Colon de Buenos Aires en 1958 : ce seront ses dernières représentations lyriques, la dégradation de sa santé le privant de *La Flûte enchantée* qu'il aurait dû diriger à Glyndebourne et surtout des *Troyens* qu'il tenait à donner à Covent Garden. Il dirige son dernier concert le 7 mai 1960 à Portsmouth et meurt d'une thrombose coronaire à Londres, le 8 mars 1961, à quatre-vingt-un ans.

Sir Thomas Beecham fut la quintessence du grand bourgeois anglais, excentrique et dilettante. Il fut marié trois fois, la dernière avec sa secrétaire. Cela fait quatre si l'on compte les trente-trois ans de sa relation avec Lady Cunard, alors qu'il n'avait pas divorcé de sa première femme. L'histoire ne dit pas s'il aurait fait une telle carrière sans la fortune familiale, mais tout chef amateur qu'il était, il n'en a pas moins développé un style extrêmement personnel, fait de chic et de charme. Et il fait irrémédiablement partie des bâtisseurs : sans lui, la vie musicale britannique n'aurait pas été ce qu'elle est. Son répertoire reflète uniquement ses goûts musicaux et leur éclectisme. Loin de lui l'idée de diriger des intégrales : de Brahms, il donna souvent la *Deuxième Symphonie*, jamais la *Quatrième*. En revanche, il pouvait faire se côtoyer au cours du même programme une ouverture de Mozart, une

symphonie de Haydn, un chœur du *Messie* de Haendel, une pièce de Delius et la « Bacchanale » de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns. Comme tout bon Anglais, il adorait les oratorios de Haendel, dont il affectionnait les arrangements pour effectifs gigantesques. Peu épris de musicologie, il utilisait d'ailleurs des éditions le plus souvent inauthentiques. Pour lui, Bruckner était un « grand dadais », Bach un raseur (« je donnerais tous les *Brandebourgeois* pour un air de *Manon* »), la *Neuvième* de Beethoven avait été « écrite par un homme sourd et ne devrait être écoutée que par des gens sourds ». Ses amours ? Haendel, Haydn et Mozart, Delius, l'opéra français (sa version de *Carmen* avec l'Orchestre national compte parmi les versions de référence). Parmi ses contemporains il se battit pour Strauss et surtout Sibelius, dont il popularisa la musique en Angleterre et qui appréciait énormément ses interprétations.

Si l'artiste fut adulé en Grande-Bretagne, l'homme ne faisait pas l'unanimité. Sir Adrian Boult le trouvait « répugnant », et Sir John Barbirolli refusait de l'inviter à Manchester : « Cet homme ne s'approchera pas de mon orchestre. » Mais cet autocrate s'en tirait par un insurpassable sens de l'humour. Ses saillies rempliraient un livre entier. Lorsqu'on lui signale que, pour son soixante-dixième anniversaire, sont arrivés des télégrammes de Sibelius, Strauss et Stravinsky, il demande : « Rien de Mozart ? » C'est en répétition que ses bons mots fleurissaient. Ainsi lorsque, répétant *Elektra*, il dit à l'orchestre : « Les chanteurs croient qu'on les entend, mais faites-moi confiance, je fais tout mon possible pour qu'il n'en soit rien. » Et surtout cette inoubliable repartie : indiquant « deuxième trombone trop fort » et se voyant répondre par l'or-

chestre : « Le deuxième trombone n'est pas là », il répliqua : « Ce n'est pas grave, quand il sera là, vous lui direz qu'il joue trop fort. »

À ÉCOUTER

Plage 6. GEORGES BIZET, *Carmen*, Ouverture et deux premières scènes. 13'37

Bernard Plantey (Moralès), Janine Micheau (Micaëla). Orchestre national et Chœurs de la RTF, Maîtrise de la RTF. Enr. 1958. EMI CDS 7 49240 2.

