



L'École anglaise contemporaine

L'ÉCOLE anglaise contemporaine ! Nul n'eut songé à écrire ce titre, il y a seulement une vingtaine d'années, sans provoquer en France — peut-être même aussi en Angleterre ! — un étonnement justifié. C'est que les conditions de la Renaissance musicale en Angleterre ont été si anormales dans leur origine, si rapides dans leur extension qu'elles furent et sont d'ailleurs encore peu comprises sur le continent, en France particulièrement où les noms des plus éminents compositeurs britanniques sont presque inconnus. Existe-t-il en effet, dans l'histoire de la musique, exemple d'un pays qui, après avoir donné le jour non seulement à des novateurs mais à toute une lignée d'artistes dont les œuvres, enfin retrouvées, provoquent une légitime admiration, subit une éclipse de près de deux cents ans au point qu'un musicographe d'Edimbourg a pu écrire : « En 1868, nous étions tombés au niveau le plus bas qu'un peuple ait jamais atteint ! » Alors que partout ailleurs l'inspiration musicale évoluait suivant les tendances de chaque nation, elle semblait éteinte en Angleterre où, depuis le XVIII^e siècle jusque vers 1880, aucun nom, aucune œuvre ne vinrent s'ajouter au patrimoine artistique du pays. Cependant, l'amour de la musique subsistait, n'a jamais cessé de subsister outre-Manche ; il n'est pour s'en convaincre que de parcourir les romans où Dickens et Thomas Hardy dépeignent la vie rurale, que d'ouvrir un de ces recueils de *Ballads*, de *Sailors Shanties*, de *Carols*, de *Folk-Songs* dont le nombre et

la saveur attestent la vitalité de l'expansion musicale mais qui seuls forment le lien joignant à travers les siècles les madrigalistes, Purcell et les compositeurs actuels.

On a longuement épilogué autour d'un tel phénomène. On a d'abord accusé Haendel dont l'influence fut, telle celle de Michel-Ange, funeste à son pays d'adoption en raison de la masse d'oratorios et de cantates amorphes qu'elle suscita. Mendelssohn semble aussi être parmi les coupables ; son style se décèle aisément dans nombre d'œuvres de la fin du xix^e siècle. Wagner, comme de juste, entraîna à sa suite tous ceux qui, de 1880 à 1900, se découvrirent une vocation musicale et quant à Brahms, il ne serait pas difficile de suivre sa trace dans quelques ouvrages presque récents. Par son enseignement, par ses diverses Ecoles, l'Allemagne a également contribué à former la plupart des musiciens qui naquirent de 1850 à 1890. Où, à cette époque, faisait-on ses études musicales ? A Leipzig avec Reinecke, Moschelès, Richter, à Berlin avec Kiel, plus tard avec Max Bruch. Quels étaient les éducateurs de la jeunesse musicienne au *Royal College* ou à *The Royal Academy of Music* ? Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles Stanford, tous deux élèves des professeurs allemands sus-nommés, pénétrés par conséquent des méthodes allemandes et n'enseignant qu'elles à leurs disciples mais sachant heureusement, outre leur donner une technique qu'ils possédaient eux-mêmes complètement, pour la première fois éveiller et développer leur personnalité. C'est en effet à ces deux maîtres, principalement à Stanford, que sont redevables du soin de leur éducation des compositeurs tels que Gustav Holst, Vaughan Williams, Bridge, Goossens ; il est donc juste d'attribuer à leur enseignement une part d'influence dans la Renaissance musicale outre-Manche. Une autre cause — que nous aurions en France toute raison d'envier ! — est l'activité du mécénat et de certaines fondations, exemple le Carnegie Trust qui prend à sa charge l'édition et l'exécution d'œuvres nouvelles au nombre de six, choisies chaque année par un jury ; exemple encore les concours organisés et financés par W. W. Cobbett en faveur de la musique de chambre et qui provoquèrent immédiatement une bienfaisante émulation. Enfin, la publication des œuvres des Madrigalistes et des Luthistes, des Messes de Byrd, par le Dr Fellowes, les recherches et études consacrées au Folk-lore soulevèrent un enthousiasme général et contribuèrent fortement à diriger les esprits dans une voie plus nationale, voie où les avaient d'ailleurs précédés quelques pionniers dont le plus éminent est certainement Sir Edward Elgar.

Le nom de Sir Edward Elgar est le premier de ceux que nous rencontrons dans l'histoire de la musique moderne anglaise; il est aussi le plus révéré par la majorité de ses compatriotes et a depuis longtemps passé les frontières. Né en juin 1857, près de Worcester, Elgar s'est surtout formé au contact de la musique qu'il entendit; jouant de divers instruments, titulaire d'un pupitre d'orgue, chef d'orchestre à l'occasion, ses premiers ouvrages attirèrent immédiatement sur lui l'attention du public malgré ce qu'ils présentaient encore d'incertain, mais Elgar ne devint vraiment célèbre qu'en 1900, date de l'exécution à Birmingham de son oratorio *The Dream of Gerontius*, d'après Newman, œuvre qui lui demanda dix ans de réflexion et de travail, où l'écriture audacieuse du chœur, certaines nouveautés orchestrales, le mirent en posture d'explorateur de terres inconnues... pour l'époque.

Il n'est pas possible d'étudier ici dans ses détails l'œuvre considérable de Sir Edward Elgar (1), nous y noterons cependant quelques caractéristiques. A côté de l'exaltation idéaliste qui donna naissance à *Gérontius* et aux oratorios suivants : *The Apostles* et *The Kingdom*, on remarque chez ce musicien une tendance extérieure le portant à dépeindre les grandeurs des cortèges et les fastes du pouvoir, tendance surtout sensible dans ses célèbres marches : *Pomp and Circumstances*, au nombre de six, dont la première contient la mélodie si fameuse en Angleterre : « Terre d'espoir et de gloire » et dont la cinquième fut donnée en première audition par le British Broadcasting Corporation (B. B. C.) Orchestra, en septembre dernier. A cette même source d'inspiration se rattache l'ouverture de *Cockaigne*, puissante esquisse de Londres, de ses parcs et de ses palais, vus de Knightsbridge à Westminster et aussi le poème symphonique *Falstaff* (1913) brillant, haut en couleur, une des œuvres les plus importantes et les plus justement admirées du Maître. En quatre parties, elle fait revivre le Falstaff gentilhomme et soldat et non le personnage grotesque des *Joyeuses Commères*; on y apprécie un orchestre clair et sonnant remarquablement, des thèmes rythmiques et fort bien présentés, de grandes recherches de timbres et de batterie, bref tout ce qui, aussi bien à Londres que sur le continent, appelle le succès et il serait à désirer que ce morceau remarquable nous soit un jour donné. Dans bien des œuvres d'Elgar, Brahms montre encore le bout de l'oreille; là est peut-être le reproche que lui font les musiciens continentaux; là est sans doute l'origine de leur peu d'em-

(1) Le catalogue, compilé par Mrs. James Dyer, vient de paraître à *The Oxford University Press*.

pressément à l'accueillir. Peut-être témoignent-ils ainsi d'une réelle injustice, mais seul l'avenir décidera et donnera raison ou non aux critiques britanniques qui voient en Sir Edward Elgar un des grands musiciens du moment.

Combien étrange est la destinée de Frederik Delius qui vécut plus de trente ans parmi nous, à Grez-sur-Loing et est aussi inconnu en France que s'il n'avait jamais quitté son Yorkshire natal ! Né en 1863 d'un Hollandais (d'aucuns disent Allemand), naturalisé Anglais, une éclatante reconnaissance lui fut seulement rendue à la fin de 1929 où Sir Thomas Beecham organisa à Londres six festivals de ses œuvres, couronnés d'un succès considérable. Auparavant, on ne s'intéressait à ce musicien que pour en discuter les qualités : un sens essentiellement romantique qui, en conséquence, n'excellait guère dans les combinaisons raffinées du contrepoint, une atmosphère poétique, vaporeuse, devenant facilement diffuse, une évolution continue d'un plan assez oscillant et difficile à suivre. Les concerts de 1929 ont permis une critique plus objective d'une œuvre fort importante qui, passant d'abord par les habituelles influences wagnériennes reconnaissables dans *Sea Drift* et dans l'opéra *The Village Romeo and Juliet*, possède assez de couleur et de sens expressif pour occuper un rang primordial dans le renouveau musical. On y remarqua, outre les deux œuvres citées plus haut, une des plus récentes compositions de Delius : *a Late Lark*, pour voix et orchestre, assez particulière quant à l'écriture vocale, très évocatrice de la poésie de Henley ; le poème *Appalachia*, antérieur au précédent et le *Concerto* pour piano en *ut mineur* où les contrastes appellent le souvenir de Liszt. J'aimerais aussi à m'étendre sur *Paris*, tableau curieux et imprévu de Paris la nuit, décrit par un musicien si éloigné de notre mentalité et surtout sur *a Mass of Life*, d'après Zarathustra, mais l'espace m'est limité et il me faut citer deux autres noms appartenant à la même époque : Granville Bantock (né à Londres en 1869) et Josef Holbrooke (né en 1878).

Pour apprécier l'œuvre de Bantock à sa juste valeur, il est nécessaire de se rappeler qu'il ne se contenta pas de batailler en vue d'une plus grande liberté d'expression, mais qu'il fut aussi un apôtre fervent des idées nouvelles venues du continent. Rédacteur en chef de la *New Quarterly Musical Review*, chef d'orchestre, il agit beaucoup en faveur de nos musiciens et sa vaste culture aussi bien que son goût personnel lui inspirèrent des œuvres qui, malgré leurs dimensions germaniques, doivent plus aux coloristes russes ou à Debussy qu'à Wagner, fait assez rare pour l'époque.

Mais la chanson populaire écossaise, prenant possession de Bantock à un moment relativement tardif de sa carrière, exerça sur lui une telle attraction qu'elle supplanta bientôt toute autre inclination. C'est que le règne du folk-lore s'étend de plus en plus et Josef Holbrooke compte également parmi ses disciples. L'œuvre la plus importante de ce compositeur, *The Cauldron of Annwn*, immense trilogie en trois parties, d'après le poème de T. Ellis (Lord Howard de Walden) est basée sur des légendes écossaises et permit à Holbrooke de remettre en lumière nombre de « tunes ». Elle absorba le compositeur depuis 1910 et sa dernière période, *Bronwen*, ne vit qu'en 1929 les feux de la rampe.

Grâce aux efforts de ces premiers artisans de la renaissance, l'évolution de la musique anglaise va maintenant se poursuivre avec une activité et une diversité toujours croissantes : c'est le moment où les noms de Gustav Holst et de Vaughan Williams atteignent la célébrité.

J'ai dans un précédent article (1) étudié assez en détail l'œuvre de G. Holst pour prier le lecteur de vouloir bien s'y reporter. Qu'il me soit cependant permis de rendre un bref hommage à un musicien à qui la sincérité de la pensée, la probité des moyens ont suffi pour établir un style personnel et créer des pages d'une puissante originalité. Des œuvres comme *The Planets*, *The Perfect Fool*, *Egdon Heath*, *le Double Concerto*, pour violons sont jouées dans tout le Royaume Uni ; il est à souhaiter que leur valeur leur donne un jour droit de cité parmi nous.

Les débuts de Ralph Vaughan Williams, contemporain de Holst — il est né en 1872 — élève comme lui de Sir Charles Stanford au Royal College of Music, furent assez tardifs. Très cultivé, il préféra d'abord voyager, alla à Bayreuth, travailla à Berlin avec Max Bruch et, de retour au pays, découvrit à son tour le langage de la chanson populaire qui allait devenir chez lui une seconde nature. J'ai tenté de montrer l'influence que le folk-lore exerça sur les compositeurs de la génération antérieure, R. Vaughan Williams subit tout autant celle des musiciens Elisabethéens, des Madrigalistes, de Byrd et de Tallis qui venaient précisément d'être remis au jour. De ces influences diverses, mais non contradictoires, dérivent des œuvres allant des *Norfolk Rhapsodies* à la *Symphonie pastorale* (1922) un des plus curieux exemples, peut-être, d'un pouvoir créateur jaillissant directement d'un humus authentiquement national, en passant par la *London Symphony*, subjective mais contenant nombre de détails objectifs :

(1) Cf. *La Revue Musicale*, mai 1931.

le bourdon de Westminster, un orgue de barbarie, la musique des « Guards », un hymne de l'Armée du Salut, bref la trame subtile dont est formée l'atmosphère d'une ville.

Tout ceci n'est cependant qu'un aspect de la personnalité de Vaughan Williams. Aux environs de 1905, sentant ce que ses œuvres avaient encore de gauche et de massif, il vint à Paris pour travailler avec Ravel, comme étant le seul maître capable de clarifier son expression. De cette époque date un Quatuor à cordes où l'on rencontre des triolets à la Debussy et surtout une orientation nettement impressionniste qui s'amalgame d'ailleurs sans difficulté avec l'acquit solide dû aux folk-songs. Est-ce en raison de cette tendance que Vaughan Williams chercha depuis son inspiration chez les préraphaélites, Walt Whitman, Rossetti, Bunyan, ou leur dut-il au contraire cette nouvelle manière? Deux ouvrages sont bien frappants à cet égard : *The Shepherds of the Delectable Mountains*, d'après *The Pilgrim's Progress*, de Bunyan, et *Flos Campi*. Le sujet mystique et suave de *The Shepherds*, sa mise en œuvre, évoquent bien la Tate Gallery et..... *la Damoiselle Elue*. Etagement des cordes, cloches assourdies, chœurs de femmes, effets d'éloignement, contrepoint épuré, douceur, calme religieux, tout ce studieux primitivisme que nous connaissons déjà, parut très nouveau à Londres en 1922 et se retrouve dans *Flos Campi*, suite pour alto solo, chœur et petit ensemble, donnée à Genève au VII^e festival de la S. I. M. C. Ici, l'alto tient la place d'un récitant dont la partie *senza misura* relie souvent les différents fragments de l'idée poétique due au compositeur et soulignée par une musique qui, plus que dans *The Shepherds*, s'aventure dans le domaine de la polytonalité. Un contrepoint très serré semble être l'écriture de prédilection de Vaughan Williams dans ses dernières œuvres, tel qu'en témoigne le *Concerto Academico* (1927) pour violon et orchestre de cordes, carré de rythme, développé sur un plan strictement classique auquel un mode mineur altéré donne cette teinte archaïque si aimée du célèbre compositeur. Mais on en inférerait à tort que celui-ci aurait depuis renoncé au folk-lore. Il réapparaît dans l'opéra *Sir John in Love* dont la première audition fut donnée en mars 1929. Non pas que l'opéra soit entièrement bâti sur la chanson populaire : celle-ci sait au contraire tirer ses effets de sa discréption même et les quelques airs traditionnalistes sont introduits d'une façon si adroite qu'ils semblent avoir été expressément composés pour l'occasion. Très tourmentée, cette œuvre pleine d'animation mit Vaughan Williams au zenith de la gloire dans son pays ; contrairement à ce qui se passe ailleurs, il y est prophète, chef d'école et ses disciples ne

se comptent plus, comme nous le verrons bientôt. Mais il nous faut auparavant dire quelques mots d'un compositeur dont le nom jouit aussi d'une juste réputation : Frank Bridge.

Né à Brighton en 1879, Bridge étudia d'abord le violon puis la composition avec Stanford. Son activité sembla le conduire d'abord vers la virtuosité et cette première initiation lui valut sans doute d'être un grand compositeur de musique de chambre qu'il traite, d'ailleurs, avec un métier consommé et une remarquable recherche de sonorités. Un style très chromatique, genre Scriabine, est généralement à la base de ses œuvres jusque vers 1925 ; il est significatif encore dans l'atonale *Sonate* pour piano, assez massive, de cette même année et dans le 3^e *Quatuor*, tout éclairé cependant du charme poétique de l'*Andante*. Rien, jusqu'ici, ne laissait prévoir l'étonnant revirement du tout récent *Trio*, dédié à Mrs. Coolidge et exécuté à Chicago en 1930, non pas que le chromatisme en soit complètement exclus, mais il s'allie ici à une légèreté de touche, à une simplification, un dépouillement de l'écriture très en contrastes avec la précédente manière de Bridge.

Le premier mouvement semble une savante improvisation. Un thème rêveur, interrogatif, bâti sur la cellule *ré, fa dièze, ré dièze* :

Violon con sord.
Cello con sord.
pp

est accompagné par des arpèges ravéliens au piano qui expose immédiatement après une phrase descendante allant de *mi majeur* à *mi bémol*. Soutenu par les mouvements conjoints des cordes graves ce thème est proche parent du premier mais dans une toute autre expression ; suit un développement chromatique procédant plutôt par affirmation que par progression et quittant peu les harmonies primitives. Le *molto allegro* ébauche un rondo avec son idée sautillante, staccato e leggiero au piano, pizzicato aux cordes, revenant obstinément et coupée tantôt par une phrase nonchalante, tantôt par de lointains rappels du premier mouvement bien reconnaissable malgré la présentation différente. L'*Andante* sert de préface au final qui semble apporter la solution du problème posé par l'*allegro* initial. Ici, les thèmes

prennent leur caractère définitif, dramatique et, après de multiples arabesques, s'expriment en toute puissance dans le *Largamente* final. Tout ceci est du beau cyclique moderne et l'écriture du violoncelle, presque toujours employé dans sa meilleure région, celle du piano, légère et harmonieuse, placent cet ouvrage en bon rang dans la musique contemporaine. Parmi les œuvres d'orchestre de Frank Bridge, je voudrais citer la rhapsodie *Enter Spring* que j'entendis à Londres en première audition le 25 Septembre dernier, dirigée par Sir Henry Wood. Inspirées par le printemps dans ces Downs (Sussex) qui souvent attirent par leur charme étrange, un peu irréel, les artistes anglais, ces pages recherchent le pittoresque, la couleur, par l'entremise d'une nombreuse percussion un peu inattendue dans un tel sujet. Aussi, malgré le grand intérêt de la mise en œuvre : habileté des progressions, balance rythmique et surtout écriture orchestrale, mes préférences vont-elles au *Trio*, plus nettement original, dont il est à souhaiter qu'une audition nous soit bientôt donnée.



Entre les générations nées avant 1880 et les moins de trente-cinq ans existe une lignée d'artistes dont l'influence est indéniable sur leurs plus jeunes contemporains. De leur côté, ces compositeurs ont profité des enseignements et des luttes de leurs prédécesseurs et si quelques-uns d'entre eux n'arrivent pas immédiatement à se libérer de certaines influences, ils n'en parviennent pas moins à se créer une personnalité qu'ils sauront, plus rapidement que leurs aînés, établir sur les tendances de leur propre sensibilité. Un impressionnisme plus pittoresque dans la plupart des cas que littéraire, dû autant à l'aspect varié de la terre natale qu'à son langage, un intérêt passionné en faveur des ancêtres si longtemps oubliés, se remarquent de plus en plus dans les œuvres de ces nouveaux venus parmi lesquels j'ai plaisir à citer tout d'abord Arnold Trevor Bax, né à Londres en 1889.

L'étude des nombreuses œuvres de Bax dans les deux domaines de la musique de chambre et de l'orchestre révèle une prolixité de développement qu'il a de plus en plus tendance à réduire en faveur d'une concision dans le discours, d'une compression de la forme des plus louables. Touché comme tant d'autres de la grâce du folk-lore, il en amalgame l'essence à

plusieurs de ses pages de musique de chambre (voir la 3^e *Sonate* pour piano et violon) quoiqu'il semble dans ses tous derniers ouvrages se tourner plus résolument vers la musique pure, sans intention réellement impressionniste. Ainsi sa *Sonate pour deux pianos*, jouée au festival de Liège l'an dernier :



prétexte surtout à déformations fort adroites des thèmes que l'auteur réussit à enchevêtrer de façon complexe dans l'écriture pianistique, prétexte aussi à recherches d'effets orchestraux, l'aigu évoquant souvent la flûte ou le célesta, le medium traité ainsi que les bois tandis que le grave se réservant les effets de percussion ou même, dans l'Andante, la sonorité des 16 pieds de l'orgue.

L'abondance parfois reprochée à Bax ne diminue en rien la valeur et l'intérêt de cette *Sonate*, de ses importantes *Symphonies* II et III tant la musique y jaillit vibrante et spontanée, toujours significative d'un beau tempérament d'artiste. La *II^e Symphonie* est brillante, martiale malgré les sourdines et les pianissimi, échos d'un lointain cortège triomphal ; la *Symphonie III* est au contraire sourdement tragique, sereine cependant grâce au caractère liturgique d'un des thèmes principaux et, comme la précédente, coupée de ces passages de charme si représentatifs du style du compositeur. Divers et tourmenté, comme tout vrai artiste, la nature si attachante de Bax est toute entière dans son harmonisation subtile, ondoyante et délicate qui dans certaines œuvres le rapproche de notre Fauré. Bax est sans nul doute le musicien le plus représentatif de sa génération et la puissance, la profondeur de ses qualités émitives autorisent ses compatriotes à fonder sur lui les plus légitimes espoirs.

Quelqu'un récemment me disait son étonnement que le fameux humour anglais ne soit guère représenté au pays de Dickens et de Thackeray que par des mélodies plus ou moins inspirées des folk-songs. Ce quelqu'un ignorait certains aspects du talent de Holst et même d'Elgar, surtout la personnalité de Lord Berners (1883), le plus authentique représentant

actuel de l'humour britannique. Ayant étudié déjà son ballet du *Triomphe de Neptune* (1), animé d'une facile bonne humeur, burlesque et plein de vie, je ne citerai que son *Luna-Park*, le « clou » d'une des dernières revues du London Pavilion où l'humour devient clownesque, d'un diabolisme un peu outrancier mais affermissant une fois de plus les dons particuliers d'un musicien qui a la chance de rester le seul représentant d'un genre pourtant si éminemment britannique.



Après ces brèves notes consacrées aux chefs de file, il nous reste à nous demander ce que l'on peut attendre des jeunes musiciens, dépositaires de l'avenir artistique du pays. Quelles influences subissent-ils particulièrement? Quelles sont leurs tendances et qu'est-il permis d'en inférer?

Le néo-classicisme d'un Stravinsky, la musique austro-allemande avec les Schiönenberg et les Hindemith sont les actuels pôles d'attraction vers quoi se dirigent quelques jeunes cerveaux ; on leur doit peut-être le formalisme rigide de Bernard van Dieren, dont le contrepoint dogmatique, la ligne géométrique provoquent autour de lui admiration et... imitation. Il semble d'autre part que le folk-lore, après avoir suscité de si enthousiastes adeptes, en voit maintenant diminuer le nombre ; il encourt le reproche un peu mérité de trop souvent se substituer à la véritable personnalité du musicien et d'empêcher ainsi la création nettement originale.

Arthur Bliss (1891) est un de ceux dont l'esthétisme est peu imprégné d'une saveur de terroir, au point qu'on l'a beaucoup plus rapproché de Ravel ou de Stravinsky que d'aucun de ses compatriotes. Dans ses premières orchestrations domine une tendance aux tablatures anormales où abondent les bois et la percussion ; elles révèlent une nature personnelle dont la sensibilité est néanmoins plus apparente dans ses œuvres plus récentes, le *Quintette* pour hautbois et cordes où d'habiles superpositions tonales, d'heureuses fausses relations rappellent un peu Ravel et surtout la *Sérénade* (1929) pour baryton et orchestre, construite sur un plan original : une brillante *Ouverture* où l'amoureux est présenté par le joueur de Sérénades, un *Sonnet* de Spenser formant le II^e mouvement, une *Idylle*

(1) Cf. *Musique*, décembre 1929

pour orchestre, un peu longue malgré l'intérêt de ses développements puis un *Final* sur un texte de Wotton, rythmique et triomphal.

La réputation de Bliss, fortement établie en Angleterre, s'est étendue depuis 1920, au continent où l'on a souvent donné son *Rout*. Il en est de même d'Eugène Goossens (1893) compositeur et chef d'orchestre bien connu des cercles musicaux français. Jouant dès dix-huit ans un rôle sur la scène musicale, il ne pouvait échapper, si jeune, à de multiples influences ; mais depuis ses *Kaleidoscopes*, ses *Four Concerts*, aux dissonances bien un peu plaquées, son style s'est clarifié et a acquis une élégance d'écriture sensible dans son tout récent *Concertino* (1930) pour octuor à cordes, originale aussi malgré le sacrifice fait au néo-classicisme :



L'habileté des artifices contrapuntiques, celle des dispositions instrumentales sont grandes et le tout doit sonner à merveille.

L'initiation de Goossens est nettement continentale ; celle de quelques élèves de John Ireland, excellent musicien qui, par ses qualités profondément nationales, aurait peu de chances de s'acclimater chez nous, est plus foncièrement anglaise. Les œuvres d'Allan Bush (né en 1900) au style vigoureux et sain, d'une expression claire et directe, permettent d'attendre beaucoup de cette sérieuse nature. On cite de même E. J. Moeran (né en 1894) auteur d'un quatuor à cordes (1923) ravélien, aux thèmes jolis de ligne, au final brillamment conduit et de *Sept poèmes* d'après James Joyce (1) de forme mélodique et rythmique au contraire assez indécise. Moeran, compilateur de chants populaires du Norfolk qu'il eut la chance de recueillir lui-même sur place, est un des espoirs de la jeune musique anglaise ; le pauvre Peter Warlock en était un autre et l'on ne peut que déplorer la fin tragique, survenue l'hiver dernier, de ce jeune homme de 36 ans si remarquablement doué. Critique subtil, d'une intelligence aiguë, très érudit, il ne laisse que peu d'œuvres importantes à l'exception de son *Courlis*, pour ténor, deux bois et quatuor à cordes où, d'ailleurs, sa personnalité ne se dessine pas aussi fortement que dans ses

(1) 1^{re} audition en France chez Mrs James Dyer le 25 avril 1931.

Songs délicieux. Privé de la nourriture de ses chers madrigalistes il n'est plus lui-même ; c'est à eux qu'il doit son contrepoint plus vocal qu'instrumental, évoluant très peu, toujours raffiné, surtout sa merveilleuse liberté harmonique basée sur d'habiles emprunts au modal et sur d'étonnantes rencontres. Son style est d'une recherche exquise et la jeune école anglaise a perdu avec lui un de ses plus significatifs représentants.

Depuis quelques années, deux « très jeunes » se sont révélés et ont atteint rapidement une fort enviable notoriété. On paraît attendre d'eux « *at home* » ces œuvres dont le succès universel classe définitivement une école. Chez William Walton (1902) et chez Constant Lambert (1905), il est d'ores et déjà admis que la valeur technique n'attend pas le nombre des années. Leur adresse d'écriture marche de pair avec leur virtuosité orchestrale ; ils n'ignorent certainement aucun truc. C'est l'impression que m'ont surtout procurée la lecture et l'audition de leurs œuvres principales ; quant à leur valeur de créateurs vraiment originaux, je crois qu'il est nécessaire d'attendre leurs futures productions avant de la proclamer. L'un et l'autre ont été touchés par les derniers dieux de la mode, le jazz et le néo-classicisme. Fort bien doués, l'un et l'autre ont su, empêrons-nous de l'ajouter, diriger la mode suivant leur tempérament respectif plutôt que de se laisser diriger par elle. C'est déjà beaucoup et nous laisse plein d'espoir quant à l'avenir. Walton doit le début de sa renommée en partie à l'étrange présentation de son divertissement *Façade*, sur les charmants poèmes d'Edith Sitwell. Son ouverture *Portsmouth Point*, haute en couleur comme la « marine » qu'elle décrit, accommode des chansons de navigateurs avec une grande adresse contrapuntique ; je lui préfère le court poème *Siesta*, qui me paraît être la page la plus musicale du jeune compositeur, pour sa grâce nonchalante et son mystère, tout en reconnaissant l'importance de la *Sinfonia Concertante* (1928) pour orchestre avec piano, mais un piano destiné surtout à orner de volutes la partie orchestrale ou à la souligner de grands accords. Un premier mouvement triture de toute façon des thèmes simples et carrés ; il constraste avec la douceur un peu schumannienne de l'*Andante* et surtout avec l'éclat du final où

All' molto

Trompettes

les trompettes dispensent une vigueur tonitruante, où les épisodes grouillent de vie joyeuse.

Une vie réelle traverse ces pages ; c'est sa présence qui nous donne le droit d'attendre beaucoup et de William Walton et de son ami Constant Lambert.

L'hommage rendu au jazz par ce dernier consiste en un poème *The Rio Grande* pour chœur, orchestre et piano, d'après Sacheverell Sitwell, dont on retrouve curieusement la matière dans sa toute récente *Sonate* pour piano (1930), mais une matière très stylisée, très surchargée de dissonances et qui n'y paraît plus que comme un lointain souvenir. Avec ses à-côtés grotesques, ironiques ou tendres, son Final au rythme violent, cette *Sonate*, d'une écriture pianistique curieuse, s'oppose au morceau symphonique : *Music for orchestra*, que la S. I. M. C. fera entendre prochainement à Oxford, ouvrage d'une originale conception. Que l'on imagine un Prélude au caractère mélancolique :

Andante

suivi de trois Fugatos construits sur des thèmes différents ; une sorte de Postlude unit les combattants et les présente tous à la fois suivant différentes déformations rythmiques ! Tout cela conduit sans aucune rigueur scholastique, sans aucun formalisme étroit mais avec sûreté, intentions précises et toujours inattendues.



Il faudrait pour être complet citer bien d'autres œuvres, celles de Herbert Howells, dont je ne connais que les pages charmantes des *Country Pageant* et de *Lambert's Clavichord*, ces dernières inspirées par d'amusantes particularités de quelques artistes amis de l'auteur, entre autres M. Hubert Foss, le sympathique directeur de la section de musique de la Oxford University Press, lui-même compositeur ; celles de Benjamin Dale, auteur de musique de chambre fort appréciée, de Rutland Boughton, Armstrong Gibbs, Percy Grainger, etc., etc ! On dirait que la musique, qui depuis Purcell n'avait laissé aucun nom à l'Angleterre, veuille maintenant lui en donner presque trop ! Y a-t-il parmi eux celui — ou ceux ! — que l'ave-

nir citera à côté du nom du jeune et génial contemporain de Lulli, à côté des noms de ceux qui appartiennent à l'humanité? Il est beaucoup trop tôt pour en juger, mais il est dès maintenant permis d'admirer la rapidité et la variété de la Renaissance que je viens d'esquisser. L'avenir est soli-dement préparé dans un pays qui déploie une telle vitalité parmi ses artistes, un tel amour de la musique dans son peuple. N'ai-je pas vu en plein mois d'août à Londres, par 30° de chaleur, le Queen's Hall (3.000 places) archicomble, le tiers des auditeurs debout, pressés les uns contre les autres, écoutant, avec quelle ferveur ! un concert consacré à Bach par le B. B. C. Orchestra, revenant le lendemain pour Beethoven, le surlen-demain pour les Nationaux, acclamant avec passion auteurs et inter-prètes? Tout en exprimant à Gustav Holst mon admiration pour un tel spectacle, je ne pouvais m'empêcher de songer qu'il serait bien impossible à Paris dans les mêmes conditions.

Par l'instruction musicale largement donnée dans ses écoles, le peuple anglais est beaucoup mieux préparé que le nôtre à sentir, comprendre, aimer la musique, ses puissantes organisations la répandent certes mieux que chez nous. Mais cela est une autre histoire ! Il y aurait pour un Fran-çais qui voudrait s'en donner la peine beaucoup à étudier, à approuver et même à glaner chez nos voisins...

SUZANNE DEMARQUEZ.

