

LA MUSIQUE BRITANNIQUE

L'Angleterre peut s'enorgueillir de puissants poètes lyriques et d'illustres peintres. En aucun temps, elle n'a produit de musiciens d'égale célébrité (1),

Des compositeurs de talent cherchent à l'heure présente à se manifester à Londres. Ils obtiennent les suffrages de leurs compatriotes. Mais leur renommée ne traverse point le Détroit. Et nul critique ne saurait prétendre que cet insuccès, hors les frontières britanniques, est injustifié.

D'où provient cette absence singulière de génie musical, dans un pays de vieille et haute culture? *The Saturday Review* publie sur ce point une curieuse étude. Nous en donnons ci après l'essentiel, bien qu'elle se résume en une thèse paradoxale des plus contestables.

Nous trouvons rarement dans notre nation, écrit le critique anglais, de véritables dons musicaux.

Quelquefois une réelle intelligence, une sympathie avertie, une appréciation juste des grandes œuvres orchestrales, jointes à une volonté désireuse de créer de l'harmonie, y suppléent. Mais, malgré les efforts les plus sincères, le résultat est, sans conteste, médiocre.

Si l'on se donne la peine d'en chercher la raison, et si l'on en vient à analyser la nouvelle musique, on reconnaît qu'elle est dominée à l'excès par l'influence de Vienne.

L'école viennoise comprend quantité de compositeurs, parmi lesquels il suffit de citer Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert. — Weber aurait pu être du nombre, mais il prit une voie différente, qui l'éloigna des Viennois. S'il avait suivi son impulsion première, il est probable qu'il n'aurait guère excédé les mérites de Dussek, qui pouvait lui être comparé pour son entente de la musique pure.

Ce fut Haydn qui créa le genre de la musique viennoise : les configurations mélodiques qu'il aimait déterminer le type de cette mélodie pendant longtemps. Les progressions harmoniques, et, tout spécialement, les cadences, les terminaisons et demi-terminaisons répétées, que ses successeurs employèrent avec tant de verve, furent d'abord exploitées à fond par lui et par Mozart.

Beethoven se confina dans ce que nous nommons maintenant la forme classique, et finit par la briser, s'acheminant incidemment vers de nouvelles formes; mais ses harmonies et ses mélodies restent viennoises. Il n'écrivit qu'une seule mélodie, qu'on peut rattacher à un autre type : c'est le thème de la finale de la Neuvième symphonie; et Wagner remarqua qu'en dédaignant tout ce qui paraissait savoureux à cette époque, Beethoven avait atteint l'expression parfaite, universelle, du « purement humain ». Il voulait dire, cela va de soi, — car les Allemands sont modestes, — le « purement allemand ».

Schubert appliqua l'art complet de l'École viennoise

dans ses « lieder » et créa ainsi une nouvelle sorte de chant.

Ces quatre compositeurs sont les plus importants. Les petits musiciens essayèrent de les imiter. Mais les meilleurs d'entre eux ne pouvaient les égaler et leurs œuvres tombèrent dans l'obscurité.

Plus d'un honnête musicien de nos jours, découvrant par hasard une composition oubliée, datée de 1780, a fait des commentaires sur la façon dont elle approchait la plus authentique élégance de Mozart. On trouve ensuite que l'œuvre est une simple copie d'une autre, exécutée de façon plus belle auparavant par Mozart lui-même, ou que Mozart s'en inspira plus tard et la perfectionna. Les grands compositeurs absorbent ainsi les petits, et ceux-ci peuvent s'en consoler, en se disant que leur effort ne fut pas perdu, si leur nom est oublié.

On ne trouve pas dans une autre branche de l'art une domination aussi impérieuse, que celle de Haydn, le chef d'orchestre, Mozart, le maître de musique, Schubert, le maître d'école, et Beethoven, l'ami considéré — presque le protecteur — des princes. Cette domination se maintient dans toute sa force depuis tout un siècle, et elle n'est pas près de s'éteindre. Nous n'avons qu'à jeter les yeux sur quelque composition récente, pour juger que Mozart, Beethoven et Schubert sont encore écoutés dans leur tombeau. Ce sont eux qui décident la manière dans laquelle les jeunes hommes d'aujourd'hui doivent écrire, en quel idiome musical il leur faut s'exprimer. Si ces jeunes essaient de se libérer de ces traditions, nous les accusons de rébellion.

Il semble bien rigoureux après cela, lorsqu'ils suivent les traces des vieux maîtres, de les traiter de copistes, d'esclaves; et, quand ils tentent d'agir par leurs propres forces, de contempler leur lutte avec l'impression qu'ils sont encore des hommes enchaînés!

L'œuvre musicale de Miss Smyth intitulée *Hey nonny no*, est un exemple frappant de cette difficulté à échapper à la tyrannie. Je dois confesser que je ne discerne dans l'œuvre de cette dame, — qui témoigne d'un effort persévérant, — rien qui ressemble à de la beauté, de la douceur, de l'expression sincère ou même de la réelle inspiration. Je n'y vois qu'énergie robuste et travail patient. Mais dans « *Hey nonny no* » la dureté est en grande partie le résultat d'un effort d'originalité. Le poème est une fusion remarquable des thèmes du terrible et du diabolique : « N'est-il pas beau de danser et de chanter, quand sonnent les cloches de la mort ? » Et l'émotion est non point exprimée, mais simplement indiquée de façon mécanique.

Entre la fantaisie étrange, presque fantastique, bien sentie peut-être par le compositeur, et la façon dont elle l'a rendue, a surgi l'ombre de quelque maître viennois : et Miss Smyth a écrit dans une manière toute différente de celle qu'elle aurait pu adopter, simplement pour montrer son indépendance. Chaque fois que nous trouvons un peu de grâce ou de suavité dans sa musique, nous y voyons en même temps tous les caractères viennois : le dessin de la mélodie, les cadences prolongées souvent décevantes, la couleur et l'esprit.

Au premier concert symphonique de la saison, à

(1) Les maîtres de la musique britannique, tel Henry Purcell (1658-1695) sont, en effet, très peu nombreux et à peu près inconnus hors de la Grande-Bretagne.

Queen's Hall, on joua trois *danses dramatiques* de M. Banbock. Ce musicien, il me semble, résolut le problème en dissimulant le peu d'originalité de sa musique, sous ce qu'il est convenu d'appeler de la couleur orientale. Ceci enlevé, il reste de la musique viennoise, nue et trop humiliée pour se montrer. Dans l'*Omar Khayyâm*, j'observe le même procédé ; et la manière viennoise de faire de certaines mesures des finales à demi ou tout à fait complètes, y est utilisée.

Parmi les jeunes compositeurs qui firent entendre leurs œuvres dernièrement à Londres, deux seulement Holbrooke et Delius, écrivent dans un idiome qui n'est ni celui de la fin du XVIII^e siècle ou même du début du XIX^e siècle musical viennois, ni le résultat malchanceux d'une fervente détermination de ne pas écrire dans la vieille langue.

Holbrooke, tout en appartenant, ou ayant appartenu, à un cercle qui fit grand tapage autour de la *Musique Britannique*, entendant par là de la musique allemande écrite par des Anglais, — appliqués à créer un style national par la simple imitation les uns des autres, — a certainement une réelle originalité.

Delius, lui, avant de marcher aux côtés de Richard Strauss, avait aussi un style à lui, et il serait difficile de trouver dans ces dernières années une aussi belle pièce que son Concerto en do mineur.

Il est superflu d'ajouter, que nos « Académiques » ont écrit de la musique viennoise, teintée de Mendelssohnisme : avec d'occasionnelles réminiscences wagnériennes dans l'harmonie ou l'orchestration.

(A suivre).

SHAKESPEARE ET LES MUSIC-HALLS

The Academy nous présente, dans un article amusant, Shakespeare sous un jour nouveau. Il semble, à première vue, tout à fait absurde, nous dit-elle, d'associer le nom de Shakespeare à celui des music-halls modernes. Shakespeare, l'auteur vénéré de toute nation possédant quelques notions d'histoire littéraire, le maître de la tragédie et de la comédie, « cet explorateur des profondeurs cachées de la nature humaine », nous paraît en bien mauvaise compagnie au milieu des vulgaires et barbares bouffonneries qui brillent aux programmes de la plupart des music-halls.

Mais il ne faut pas, en cette occurrence, se permettre de porter un jugement hâtif. Comment la foule connaîtra-t-elle et aimera-t-elle les grands génies, s'ils ne se présentent pas à elle sous une forme qu'elle puisse comprendre ? A côté de sa prédilection marquée pour les clowneries burlesques, les plaisanteries exagérées, elle se complait aussi dans la gaité courtoise, gaité moins bruyante, mais qui la pénètre plus profondément.

L'opinion pédante qui suppose à la foule une « tête de bois » est stupide et fausse. Nous n'envisageons pas la psychologie de la foule, comme entité, mais la nature qu'elle présente, quand on la considère par unités humaines, vivantes, sensibles aux impressions, avides de sensations. Beaucoup de ces individus ne liront pas une pièce de Shakespeare ou, s'ils le font, ne la com-

prendront pas. La concentration n'est pas leur fort ; ils peuvent lire un quotidien de la première à la dernière page avec une certaine ardeur ; mais un thème suivi, écrit en anglais littéraire, les ennuie.

Présentez-leur au contraire la même pièce en action ; faites vivre devant eux un roi sur la scène ; montrez-leur les amoureux qui murmurent de tendres dialogues, le fou qui fait tinter ses grelots, voilà le génie qui s'humanise, descend sur terre, sans rien y perdre de sa splendeur.

Le music-hall moderne est dans une période de transition ; et voici le moyen tout trouvé de le faire entrer dans une ère nouvelle et désirable. Nous avons déjà laissé loin derrière nous le théâtre stupide d'il y a quelques années. Nous abreuvons la multitude de spectacles de beauté sans exemple, ravissant les yeux ; nous ordonnons pour elle des orchestres de premier ordre, afin de lui faire oublier le bourdon du trafic londonien ; nous lui donnons en abondance, de l'humour véritable, et aussi de réelles études de ces petits événements tragiques, qui arrivent journellement et dans lesquels chacun peut retrouver sa propre expérience.

Ceci est déjà un acheminement vers un état de choses meilleur. Mais on pourrait faire encore davantage. Il n'est pas nécessaire, quand on donne une représentation de Shakespeare, « pour un million », de couper autant qu'on y serait obligé dans un music-hall. Ici, c'est une véritable condensation qu'il faudrait faire ; car le temps est limité et d'autres artistes attendent leur tour ; mais Shakespeare n'est pas tout action et nous imaginons que les spectateurs pourraient supporter l'audition de quelques discours de plus, atténués, comme ils le seraient, par l'action magnifique et inspiratrice.

Nous ne voulons pas dire que l'on pourrait représenter ainsi toutes les pièces de Shakespeare, conclut l'auteur de cet intéressant article ; souvent leur construction et leur développement, pour ne rien dire des exigences de l'heure, dans les programmes de music-hall, rendraient cette entreprise impossible. Les coupures seraient inévitables. Mais avec des soins entendus, et certain tact, on peut espérer faire goûter la langue anglaise, dans toute sa beauté, de ces immenses auditoires, qui se réunissent afin d'être divertis.

Telle est la question que l'on peut soulever à propos des music-halls londoniens, qui ont une tenue dont les nôtres restent fort incapables.

L'Angleterre n'affiche pas volontiers les convictions bruyamment démocratiques, que pouvoirs constitués et opinion publique professent en France. Mais elle agit souvent avec un sens remarquable des intérêts matériels et intellectuels du peuple.

Cependant les classes populaires sont plutôt d'esprit moins délié à Londres qu'à Paris.

Quand donc un directeur intelligent de music-hall français remplacera-t-il telle ritournelle bêtement sentimentale, ou telle chanson révoltante de grossièreté par quelque scène de *Macbeth*, ou, s'il préfère, des *Joyeuses Commères de Windsor* ?

JACQUES LUX.