



HAL
open science

Le postromantisme musical anglais : une esthétique ?

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Le postromantisme musical anglais : une esthétique ?. L'esthétique postromantique, Mar 2007, Paris, France. pp.59-77. hal-02474656

HAL Id: hal-02474656

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474656v1>

Submitted on 13 Feb 2020

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

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

Jérôme Rossi

OMF/Université de Saint-Etienne

LE POST-ROMANTISME MUSICAL ANGLAIS : UNE ESTHÉTIQUE ?

Au terme français « post-romantisme », l'anglais préfère *late romanticism*, ou « romantisme tardif ». Là où la musicologie française postule un dépassement stylistique du courant romantique – le préfixe *post* peut être rapproché du grec *meta* qui indique « vers un au-delà » –, les musicologues anglais préfèrent s'en tenir à une conception strictement temporelle, en courant toutefois le risque de faire résonner « tardif » avec « attardé ». S'interroger sur la pertinence des deux expressions – « post-romantisme » ou « romantisme tardif » – dans le cas de la production musicale britannique revient selon nous à poser la question suivante : les œuvres anglaises composées au début du XX^e siècle peuvent-elles être pensées sous le signe d'une esthétique commune ?

En France, on désigne généralement comme « post-romantiques » les héritiers de César Franck : Chausson, Duparc et Fauré, compositeurs auxquels on rattache parfois les premières œuvres de Debussy ou de Ravel. Ainsi le post-romantisme français peut-il approximativement être ramené à la période 1880-1914. Après la guerre, Satie et le groupe des Six combattent le romantisme et prônent un art plus objectif : « Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums de la nuit ; il nous faut une musique sur la terre, une musique de tous les jours. »¹ En Allemagne, le langage post-romantique partagé par Bruckner, Mahler et Richard Strauss laisse place, à partir de 1908, aux musiques atonales de la Seconde École de Vienne ; Richard Strauss choisit alors, comme Stravinsky, de se tourner vers une forme de néo-classicisme.

En Angleterre, la situation est tout autre car ce pays, qui a accueilli tous les grands compositeurs étrangers au XIX^e siècle, n'a pas connu de romantisme musical national, comme le déplore Gustave Holst :

« La période la plus morne a duré pendant près de 200 ans après la mort de Purcell. Vers le début du XIX^e siècle, notre musique nationale était tombée dans un mépris bien mérité. Elle devenait une langue étrangère. Cette attitude se poursuivit jusqu'en 1900. Il fut entendu que, si vous étiez bon musicien, vous ne pouviez être qu'un étranger, et, si vous étiez un musicien étranger, il s'ensuivait que vous étiez forcément meilleur qu'un Anglais (...) »

A l'exception de William Sterndale Bennet (1816-1875), la majorité des compositeurs anglais des deux premiers tiers du XIX^e siècle se sont consacrés à la scène

¹ Jean Cocteau, *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Stock musique, 1979 (1^{re} éd. : 1918), p. 61. Il faut noter que l'Angleterre ne sera pas tout à fait hermétique à l'esthétique des Six qui a vraisemblablement influencé William Walton avec *Façade* (1921-1922). Cet « anti-romantisme » n'est pas sans affinité avec celui prôné par Nietzsche ; voir *supra*, l'article de Florence Fabre.

lyrique² et leurs opéras, qui ne sont plus joués aujourd'hui, sont assez proches stylistiquement de ceux d'Auber. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour assister à un regain d'intérêt pour la musique instrumentale, avec les œuvres de Charles Villiers Stanford (1852-1924), Hubert Parry (1848-1918) et Alexander Campbell Mackenzie (1847-1935). Ces compositeurs, qui se situent dans la lignée de Brahms, ont ouvert la voie à ce qu'il est désormais convenu d'appeler la Renaissance musicale anglaise, qui commence véritablement à partir de 1900.

Après avoir présenté les conditions historiques et sociales qui ont permis cette Renaissance musicale, ainsi que les compositeurs dont l'impulsion fut décisive, Elgar et Delius, nous envisagerons différents aspects de la musique britannique afin de dégager des caractéristiques stylistiques partagées par l'ensemble des compositeurs du « romantisme tardif ». Nous verrons si ces traits communs nous permettent d'affirmer l'existence d'une esthétique musicale post-romantique spécifiquement anglaise. Nous avons décidé d'arrêter notre étude en 1934, date qui marque symboliquement un tournant dans l'histoire de la musique britannique avec les morts concomitantes de Delius³, Elgar et Holst.

I - LES DEBUTS DE LA RENAISSANCE MUSICALE ANGLAISE

Une véritable perplexité se dégage des écrits de la plupart des compositeurs lorsqu'ils évoquent l'état de la musique dans leur pays avant 1900. A l'occasion d'une conférence, Holst compare la situation de la musique en Angleterre avec celle de la littérature⁴ :

« Sommes-nous une nation musicale ? Cette simple question suggère le doute. Ni question ni doute en ce qui concerne la littérature – notre expression artistique nationale. Comparez leur place dans la vie de notre nation. La littérature anglaise : flamme irréfragable qui brille à travers les siècles. La musique anglaise : vacillante lueur – une énergie musicale parfois explose, suivi d'une longue période sombre. (...) Lors de l'explosion qui suit, les musiciens anglais ont soit oublié ceux qui les ont précédés soit les ont reniés. »

Percy M. Young a bien décrit la situation difficile à laquelle se heurtent les compositeurs britanniques des dernières années du XIX^e siècle :

² Parmi eux, il faut citer Henry Bishop (1786-1855) et Michael William Balfe (1808-1870).

³ « *With the death of Delius there has died a world the corresponding loveliness to which I will be a long time before humanity can create for itself again. It may be that, as some think, we are now in the first hour before new dawn in music.* » Ernest Newman, « Delius : The End of a Chapter in Music », *A Delius Companion*, Christopher Redwood (éd.), Londres, John Calder, 1976, p. 100. 1^{re} parution : *The Sunday Times*, 17 juin 1934.

⁴ Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst, « England and her music », *op. cit.*, p. 49 : « *“Are we a musical nation?” The mere question suggests doubt. No question and no doubt about literature – our national form of art. Compare the place occupied in our national life by the two. English literature: a steady flame shining through centuries. English music: a fitful flare – sometimes an explosion of musical energy followed by a long period of darkness. (...) At the next explosion English musicians have either forgotten their forefathers or they disapprove of them (...).* » Conférence donnée par Gustav Holst à des étudiants pendant l'année 1920.

« Une formidable rivalité étrangère se dressait contre l'École Britannique de la fin du XIX^e siècle. Pour se faire un nom dans la musique, le compositeur britannique doit apparaître comme l'égal de Schumann, Liszt, Franck, Brahms, Bruckner, Dvorak, Tchaïkovsky, Mahler et Sibelius – pour ne mentionner que les plus grands. Il doit, qui plus est, prouver son indépendance conceptuelle stylistique – tant d'espoirs, en notre pays, s'étant déjà éteints pour avoir manqué à cette considération. »⁵

La date de 1880 est parfois avancée pour caractériser le début de la renaissance musicale anglaise⁶ ; pourtant, un certain nombre de critiques et de compositeurs considère que ce renouveau n'a véritablement lieu que vingt ans plus tard, avec les créations des *Enigma Variations* (1899) puis de *The Dream of Gerontius* (1901) d'Elgar. Selon Gustav Holst⁷ :

« On donne habituellement 1880 comme date de la "Renaissance moderne" de la musique anglaise. Pour moi, elle commença vingt ans après quand j'ai eu connaissance, pour la première fois, des *Enigma Variations* d'Elgar. J'ai senti qu'il y avait là une musique telle qu'il ne s'en était pas présenté de semblable en ce pays depuis la mort de Purcell. »

Les dernières années du XIX^e siècle ont réuni de nombreux facteurs favorisant l'épanouissement d'un art national. Une nouvelle salle, le Queens' Hall, est inaugurée en 1893, tandis que les Prom's, portées par l'excellent chef d'orchestre Henry J. Woods, sont créées en 1895. A partir de 1905, un soutien officiel en faveur de la promotion des compositeurs britanniques s'affirme avec la création de la Society of British Composers dont l'objectif principal est de financer la publication d'œuvres des compositeurs ; en 1907, le Patron's Fund du Royal College of Music finance la composition d'œuvres de compositeurs anglais⁸. Il faut encore mentionner la création de la Music League en 1909 par Bantock, Bax, Havergal Brian, Delius, Elgar et Ethel Smith. Pendant ces années, une nouvelle génération de chefs d'orchestre, dévouée à la cause de la jeune musique anglaise, voit le jour : H. Balfour Gardiner, F. B. Ellis et Edward Mason financent des concerts, tandis que Henry Wood et Thomas Beecham établissent leur réputation. De nombreux solistes, également, commencent à être connus : May Harrison, Myra Hess, Frank Merrick ou Lionel Tertis. A partir de 1910, les orchestres

⁵ Percy M. Young, *Elgar*, Londres, White Lion Publishers, 1973, p. 327 : « *Against the British school of the late nineteenth century stood formidable foreign competition. To succeed in the open market the British composer must appear as an equal in the company of Schumann, Liszt, Franck, Brahms, Bruckner, Dvorak, Tchaïkovsky, Mahler and Sibelius – mention only the greatest. He must, moreover, furnish an independant point of view – failure in this respect having already caused the extinction of so many native hopes.* »

⁶ C'est le cas, par exemple, de Michael Kennedy pour qui la création par Edward Dannreuther du *Concerto pour piano en fa# mineur* de Stanford au Crystal Palace de Parry puis de ses *Scenes from Prometheus Unbound* du même compositeur en 1880 marque le renouveau de la musique anglaise. Voir Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 4-5.

⁷ Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst, *Heirs and Rebels*, « Holst Lecture's Notes : England and her Music », Ursula Vaughan Williams et Imogen Holst (éd.), Londres, Oxford University Press, 1959, p. 50 : « *1880 is usually given as the date of the "modern Renaissance" in English music. For me it began about 20 years later when I first knew Elgar's Enigma Variations. I felt that here was music the like of which had not appeared in this country since Purcell's death.* »

⁸ La *Suite en mi* et *Mystic Trumpeter* de Holst sont créées aux concerts de la Patron's Fund au Queen's Hall en 1904 et 1905.

britanniques accordent désormais une large place aux œuvres d'Elgar et de Delius⁹ et les considèrent comme les deux initiateurs de la renaissance musicale britannique.

Les grandes compositions symphoniques d'Edward Elgar (1857-1934) de cette époque sont essentiellement les deux *Symphonies* (1908 et 1910) et le *Concerto pour violon* (1910). Œuvres brillantes, elles réalisent une synthèse originale entre un goût pour les formes classiques hérité de Brahms et l'aspect continu du développement wagnérien : recours aux formes traditionnelles, prédilection pour les grandes constructions, goût pour l'emphase. S'inscrivant dans la tradition germanique¹⁰, le symphonisme d'Elgar serait, selon Percy Young, « plus original que celui de Franck, plus techniquement accompli que celui de Bruckner, et plus objectif que celui de Mahler. »¹¹

La voie empruntée par Frederick Delius (1862-1934) est tout à fait différente, le compositeur nourrissant une aversion pour le symphonisme germanique et ses techniques de développement. Écrivant surtout des poèmes symphoniques, il privilégie des formes personnelles « organiques » s'appuyant sur une harmonie fluide et une grande science du coloris instrumental¹².

Delius, comme Elgar, ne produit plus d'œuvre majeure après la Première Guerre mondiale.

II - LES SOURCES DU POST-ROMANTISME ANGLAIS : MENDELSSOHN, GRIEG ET WAGNER

Dans une lettre adressée à son ami Vaughan Williams¹³, Holst confronte son éducation musicale avec les influences qu'il imagine avoir été celles de Richard Strauss. Selon Holst, « Richard II » aurait eu pour modèle les compositeurs suivants :

(1)

Bach, Mozart, Beethoven

⁹ Ce dernier, résidant alors en France, se voit de plus en plus souvent invité en Angleterre pour y entendre ses œuvres : *Appalachia* en 1907 (par Cassirer), *Sea-Drift* en 1908 (par Wood), *Brigg Fair* en 1908 (par Bantock), *Two tone-poems for orchestra* en 1914 (par Mengelberg). Puis commence « l'ère Beecham » pendant laquelle le chef d'orchestre n'aura de cesse de promouvoir la musique de son ami ; la collaboration entre les deux hommes culminera avec le Delius Festival de 1929. Il faut mentionner que Delius avait donné un concert de ses musiques à Londres en 1899 à ses propres frais.

¹⁰ Selon Pirie, « It was the first great English Symphony, and even if Richter's response to it was partly motivated by a dislike of the new music appearing in Europe, that does not detract from its ultimate stature. Richter did not realise it at the time, but one of the reasons for its greatness is precisely that it spoke as an equal the common language of Strauss and Mahler, at least at far they had developed up to that time. » Peter J. Pirie, *The English Musical Renaissance*, New York, St. Martin's Press, 1979, p. 59.

¹¹ Percy M. Young : *Elgar O.M.*, Londres, White Lion Publisher, 1973, p. 330 : « (...) he created a new type of symphony ; more original than that of Franck, more technically accomplished than those of Bruckner, and more objective than those of Mahler ».

¹² Voir Jérôme Rossi, *L'œuvre symphonique de Frederick Delius (1907-1914), Etude du langage musical et des procédés formels*, Thèse de doctorat sous la direction de Danièle Pistone, Université de Paris-Sorbonne, 2005.

¹³ Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst, *op. cit.*, p. 19. Lettre datée de 1903.

(2)
Schumann, Brahms
(3)
Wagner

Holst retient, pour sa part, les compositeurs suivants :

(1)
Mendelssohn¹⁴
(2)
Grieg
(3)
Wagner

Le choix de Holst concernant Mendelssohn peut facilement s'expliquer par l'admirable synthèse réalisée par le compositeur allemand à partir des influences mêlées de Bach, Mozart et Beethoven dans son œuvre ; Mendelssohn consacra également une grande partie de son énergie à faire redécouvrir à ses contemporains l'oratorio, genre très prisé en Angleterre depuis Haendel ; enfin, le compositeur allemand entretint des liens privilégiés avec l'Angleterre à laquelle il réserva plusieurs créations de ses œuvres (*Symphonie Ecossaise* en 1842, *Elias* en 1846). Penchons-nous sur les deux autres musiciens cités, Wagner et Grieg.

Wagner : une langue naturelle

L'influence de Wagner, immense sur le continent, fut tout aussi importante en Angleterre. Si le maître de Bayreuth ne vint que deux fois en personne (1853 et 1877), ses opéras furent largement diffusés, notamment par l'entremise du chef d'orchestre Hans Richter qui créa *Tristan* et *Die Meistersinger* en Angleterre dans les années 1880. Alors que la révélation de Wagner constitua un véritable choc pour les compositeurs français, l'art wagnérien s'imposa sans heurts en Angleterre comme une « nécessité historique », un développement naturel de l'art occidental.

Pour Elgar, Wagner se situe dans l'héritage de Mendelssohn et ne constitue donc pas, en soi, un phénomène nouveau :

« Je fus initié au thème-illustration longtemps avant d'avoir entendu une seule note de Wagner, ou vu l'une de ses partitions. Ma première rencontre avec les *leitmotive* fut (dans mon enfance) dans *Elijah* de Mendelssohn et le système élaboré sur cette base, comme mes premiers essais non publiés le montrent. »¹⁵

Elgar a recours de manière systématique au procédé du leitmotiv dans ses trois oratorios, *The Dream of Gerontius*, *The Apostles* et *The Kingdom*.

¹⁴ L'influence directe de Mendelssohn est frappante par exemple chez Williams Sterndale Bennet (1816-1875).

¹⁵ Percy M. Young : *Elgar O.M.*, Londres, White Lion Publisher, 1973, p. 272 : « *I became acquainted with the representative-theme long before I had ever heard a note of Wagner, or seen one of his scores. My first acquaintance with the leit-motive was derived (in my boyhood) from Mendelssohn's Elijah and the system elaborated from that, as my early unpublished things show.* »

De même, quand, en 1890, Williams découvre Wagner¹⁶, il ne ressent aucune surprise, plutôt

l' « étrange certitude d'avoir déjà entendu cela auparavant. Il y avait un sentiment de reconnaissance comme lorsque l'on rencontre un vieil ami à l'occasion d'une grande expérience artistique. »¹⁷

Il semble que l'on puisse distinguer, en Angleterre, deux types d'influences wagnériennes : une première, fondée sur les principes d'écriture du *Ring*, privilégie plutôt les aspects techniques : goût pour les grandes fresques, technique du leitmotiv, importance des cuivres dans l'orchestration... Une seconde s'attache plutôt au caractère érotique de *Tristan et Yseult* et au chromatisme langoureux qui l'exprime. Au premier type d'influence, on peut rattacher Granville Bantock (1868-1946), Joseph Holbrooke (1878-1958), Ethel Smith (1858-1944) ou encore Havergal Brian (1877-1972), tandis que Delius ou Vaughan Williams peuvent être plutôt considérés comme les héritiers de *Tristan*. Il suffit de comparer ce dernier opéra avec *A Village Romeo and Juliet* de Delius, pour se rendre compte des nombreuses parentés entre les deux opéras¹⁸ ; Delius n'a d'ailleurs jamais caché ses intentions : « Je veux marcher sur les pas de Wagner et aller peut-être plus loin encore dans cette voie »¹⁹.

Grieg : le goût de l'intime

Grieg, comme le souligne Holst, constitue l'autre figure importante à l'origine du post-romantisme anglais. S'il a peu influencé Elgar, Delius, en revanche, a toujours témoigné d'une grande ferveur pour les œuvres de son aîné, comme en témoigne une abondante correspondance²⁰. L'influence de Grieg sur la musique de Delius a été remarquablement étudiée par Christopher Palmer²¹. On peut brièvement citer les trois points d'influence exposés par le musicologue :

- recours fréquent à la modalité ;

¹⁶ Il entend *Die Walküre* à Munich.

¹⁷ Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p.14 : « rather that strange certainty that I had heard it all before. There was a feeling of recognition as of meeting an old friend which comes to us all in the face of great artistic experiences. »

¹⁸ A propos de l'influence de Wagner sur l'opéra le plus célèbre de Delius, *A Village Romeo and Juliet*, on pourra se reporter à Jérôme Rossi, « *A Village Romeo and Juliet* de Frederick Delius : du réalisme poétique au symbolisme », dans *Héros et héroïnes de l'opéra symboliste*, Danièle Pistone (éd.), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), Observatoire Musical Français, 2006, série « Conférences et séminaires », n° 25, p. 87-102.

¹⁹ Lionel Carley, *A Life in Letters (1862-1908)*, Oxford, Scholar Press, 1983, p. 86 « *I want to tread in Wagner's footsteps and even give something more in the right direction* » ; lettre à Jutta Bell, datée du 29 mai 1894.

²⁰ Lionel Carley, *Grieg and Delius: A Chronicle of their Friendship in Letters*, London, Marion Boyars Publishers, 1993, 226 p. Il faut également ajouter que Delius fut très reconnaissant à Grieg d'être intervenu auprès de son père (en 1888) afin que ce dernier soutienne la vocation musicale de son fils en lui octroyant une pension mensuelle.

²¹ Christopher Palmer, *Delius, a Cosmopolitan*, New York, Holmes and Meiers Publishers, 1976, p. 54-60. On pourra également consulter notre article : Rossi, Jérôme, « Etude comparée des structures mélodiques et harmoniques chez Grieg et Delius », dans *Structure et forme : du créateur au médiateur, Actes des Rencontres Interartistiques de l'OMF*, Philippe Reynal (éd.), Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical français, 2006, série « Conférences et Séminaires », n° 22, p. 31-42.

- modèle mélodico-rythmique, constitué de triolets sur un mode pentatonique ;
- goût pour la répétition, en particulier pour le phénomène d'écho.

Loin des monumentales constructions wagnériennes, Grieg n'était pas un compositeur de grandes fresques ; les compositeurs anglais, en général, ont hérité de son goût pour les pièces de caractère (*Pièces lyriques* pour piano) et de son refus du développement. Delius, puis Vaughan Williams et Bax ont développé un idiome compositionnel original fondé sur les variations de caractère et de timbre à partir de très courts motifs.

Le compositeur norvégien eut également une très grande influence sur l'esprit même de la renaissance musicale anglaise : la prise de conscience de l'importance du patrimoine folklorique et sa capacité à servir de fondement à un art national.

Autres influences musicales

Pour être complet sur les influences musicales à l'origine du post-romantisme anglais, il faudrait encore citer l'art musical russe de Balakirev et Rimsky-Korsakov. Bax leur rend un hommage explicite dans son poème symphonique intitulé *The Truth about Russian Dancers*. L'influence russe se situe dans la variété et la virtuosité des textures orchestrales.

Quelques musiciens français, au premier rang desquels figurent Berlioz et Gounod, connurent de grand succès sur le sol britannique. Dans les écrits des principaux musiciens anglais, on trouve finalement assez peu de références à Berlioz, qui reste essentiellement vu comme un précurseur de Wagner. En ce qui concerne le second, ce sont surtout ses œuvres vocales (en particulier *Redemption*) qui ont trouvé un accueil triomphal, car elles répondaient parfaitement au goût de l'époque pour les oratorios.

III - RETOUR AUX SOURCES : FOLKLORE, MUSIQUES POPULAIRES ET NATIONALISME

Quand le jeune Gustav Holst s'établit à Londres en 1893, il découvre deux univers musicaux : la musique officielle du Royal College of Music (Stanford, Parry) et la musique populaire (comédies musicales, chansons *folk*) du quartier d'Hammersmith à Londres dans lequel il résidait. La frontière même entre ces deux univers n'est pas toujours claire en Angleterre²², entre les airs d'opérettes viennoises ou d'opéras italiens et les chansons écrites par des compositeurs réputés comme « sérieux » tels Stanford ou Cowen. Le personnage d'Arthur Sullivan (1842-1900) est particulièrement représentatif d'un style à mi-chemin entre le style « savant » et la musique « légère » avec sa symphonie (*Irish Symphony*) d'une part, et ses opérettes sur des livrets de William Gilbert d'autre part. Holst lui-même a écrit en grande quantité ce qu'il appelle ses « œuvres alimentaires » (« *potboilers* »), et certaines de ses pièces sont écrites à partir de l'idiome populaire, tels *Two songs without words* (1906) et *Beni Mora* (1909-1910). Cet aspect « populaire » est fondamental pour comprendre la musique de Holst, ainsi que nombre d'œuvres de compositeurs anglais, l'exemple le plus célèbre étant sans

²² Une synthèse excellente sur le sujet est l'ouvrage de Ronald Pearsall, *Edwardian Popular Music*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

doute la première des cinq marches *Pomp and Circumstance*²³ d'Elgar, devenu un véritable hymne en Angleterre et aux États-Unis. Il faut bien distinguer le maniement de l'idiome populaire chez les musiciens anglais de son utilisation par Mahler. Ce dernier a recours au matériau populaire pour illustrer de manière quasi autobiographique son monde intérieur tourmenté tandis que, pour les Anglais, l'élément populaire représente plutôt un idéal de « musique pour tous », destinée à être comprise par l'ensemble de leurs compatriotes.

L'enthousiasme pour la *folk music*, ainsi que l'urbanisation croissante de la campagne, encourage la collecte des chants populaires anglais ; la réédition en 1889 du recueil du Révérend John Bradwood (enrichi de dix nouveaux chants) *Sussex Songs*²⁴ donne le coup d'envoi à la publication de nombreux recueils : *Songs and Ballad of the West*²⁵ (1889-1901), *Traditionnal Tunes*²⁶ (1891), *English Folk Songs*²⁷ (1891) et *English Country Songs*²⁸ (1893). Le 16 juin 1898 correspond à la reconnaissance officielle du mouvement avec la création de la *Folk Song Society* par Parry, Stanford, Mackenzie et Stainer. Parmi les nombreux collecteurs de chants populaires, les plus importants sont indiscutablement Cécil Sharp et Ralph Vaughan Williams. A sa mort, le 23 juin 1924, le premier aura collecté environ 3300 chants populaires en Angleterre ; quant à Vaughan Williams, il va recueillir près de 800 chants entre 1903 et 1913.

L'un des premiers compositeurs anglais à avoir utilisé une chanson populaire d'origine nationale (Lincolnshire) est Frederick Delius dans la pièce *Brigg Fair*, sous-titrée « An English Rhapsody ». Mais, chez Delius, ce geste ne s'accompagne d'aucun sentiment nationaliste et l'emprunt reste du domaine purement musical, comme le souligne Christopher Palmer :

« Tout ce dont il [Delius] avait besoin [à propos de *Brigg Fair*], c'était de la mélodie – et de l'harmonisation de Grainger. Il est peu probable que la mélodie [*Brigg Fair*] ait enflammé son imagination si elle avait été entendue sous sa forme primitive, nue et à découvert, pas plus que le thème d'*Appalachia* ne l'aurait impressionné s'il ne l'avait entendu embelli par les harmonies improvisées des Noirs dans une fabrique de tabac à Danville ; pas plus que *In Ola Valley* n'aurait retenu son attention séparé du contexte harmonique de Grieg. Ce furent toujours les implications harmoniques et les potentialités d'une mélodie qui captivèrent Delius. »²⁹

²³ La postérité devrait revoir son jugement sur ces cinq marches que l'on a tendance à considérer « d'un seul bloc » et à ranger dans la catégorie « musique officielle ». Si la quatrième est aussi triomphante que la première, la seconde montre une toute autre facette d'Elgar, plus proche de son style en général : la brillance laisse place à plus de douceur, en particulier dans le trio au sein duquel les bois, en tierces, accompagnent un thème joué à la basse s'appuyant sur le rythme de la mélodie énoncée dans la première partie.

²⁴ La première édition datait de 1843 et avait pour titre *Old English Songs as now sung by the Peasantry of the Weald of Surrey and Sussex*.

²⁵ Recueil en trois volumes comprenant 110 chants recueillis par Sabine Baring-Gould et H. Fleetwood Sheppard.

²⁶ 109 chants recueillis par Frank Kidson.

²⁷ 54 chants recueillis par Dr. W. A. Barrett.

²⁸ 95 chants recueillis par Lucy Bradwood (nièce du Révérend John Bradwood) et J. A. Fuller Maitland.

²⁹ « *All he needed was the tune – and Grainger's harmonisation. Doubtless the melody would have fired his imagination had he heard it in its pristine condition, naked und unashamed, any more than the Appalachia theme would have impressed him had he not heard it embellished with improvised harmonies by Negroes in a Danville tobacco factory; nor would In Ola Valley have caught his attention divorced from Grieg's harmonic context. It was always the harmonic implications or*

Cette attitude est tout à fait éloignée de la démarche folkloriste de Vaughan Williams qui, elle, s'inscrit au cœur de sa pensée compositionnelle. Pour le compositeur, l'artiste est avant tout le représentant d'une communauté, et il ne peut s'exprimer sincèrement que s'il connaît parfaitement ses racines parmi lesquelles le folklore représente une part considérable :

« L'art, comme la charité, devrait prendre sa source en lui-même. Pour acquérir de la valeur, il faut qu'il se développe et trouve en lui-même des forces vives : la communauté dans laquelle vit l'artiste, dans la nation à laquelle il appartient. (...) Le compositeur anglais n'est pas et ne sera pas, pour de nombreuses générations, aussi bon que les Grands Maîtres, ni ne pourra faire des choses aussi merveilleuses que Strauss ou Debussy. Mais n'est-il pour cela d'aucune utilité pour la communauté? N'est-il pas possible qu'il ait quelque chose à dire à ses compatriotes que personne d'un autre temps ou d'un autre pays ne puisse dire ? N'avons-nous pas tous autour de nous des formes d'expression musicale que nous pouvons épurer et élever au niveau du Grand Art ? Par exemple le rythme joyeux d'un ensemble vocal reprenant un refrain populaire, des enfants qui dansent au son de l'orgue de barbarie, la ferveur enthousiaste d'un hymne de l'armée du salut à la Cathédrale Saint-Paul, une grande chorale qui célèbre l'un de ses festivals, les Gallois qui attaquent l'un de leurs propres hymnes chaque fois qu'ils marquent un but au match international de football, les cris des marchands ambulants, les ouvrières d'usine qui fredonnent leurs chansons sentimentales. Est-ce que tout cela n'a rien à nous dire ? (...) Il nous faut cultiver le sens de la musique citoyenne ; pourquoi le musicien ne devrait-il pas servir l'État et édifier des monuments nationaux comme le peintre, l'écrivain ou le poète ? Le compositeur ne doit pas se renfermer et se concentrer sur son art, il doit vivre avec ses contemporains et exprimer par son art la vie entière de la communauté. »³⁰

Dans un autre texte, Vaughan Williams dit encore :

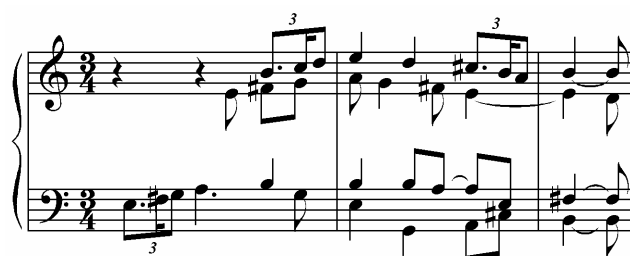
« N'est-il pas raisonnable de supposer que ceux qui partagent notre vie, notre histoire, nos coutumes, notre climat et même notre nourriture détiendraient quelque secret que le compositeur étranger, quant il serait plus imaginatif, plus puissant, plus solide techniquement, ne pourrait nous donner ? C'est là le secret du compositeur national... mais est-il préparé à accueillir ce secret ? Ne doit-il pas, et jusqu'à un certain point, se

potentialities of a melody which attracted Delius. » Christopher Palmer, *Delius, Portrait of a Cosmopolitan*, New York, Holmes et Meier Publishers, 1976, p. 9.

³⁰ Ralph Vaughan Williams, « *Who wants to be a British Composer ?* », *R.C.M. Magazine*, Vol. IX, n° 1, 1912. « *Art, like charity, should begin at home. If it is to be of any value it must grow out of the very life, the community in which he [the artist] lives, the nation to which he belongs (...). The English composer is not and for many generations will not be anything like so good as the Great Masters, nor can he do such wonderful things as Strauss and Debussy. But is he for this reason of no value to the community? Is it not possible that he has something to say to his own countrymen that no one of any other age and any other country can say? Have we not all about us forms of musical expression which we can purify and raise to the level of great art? For instance, the lilt of the chorus at a music-hall joining in a popular song, the children dancing to a barrel-organ, the rousing fervour of Salvation Army hymn at St. Paul, a great choir singing in one of its festivals, the Welshmen striking up one of their own hymns whenever they win a goal at the international football matches, the cries of the street pedlars, the factory girls singing their sentimental songs. Have all these things nothing to say to us? (...) We must cultivate a sense of musical citizenship; why should not the musician be the servant of the State and build national monuments like the painters, the writer or the architect? The composer must not shut himself up and think about art, he must with his fellows and make his art an expression of the whole life of the community.* »

donner des limites afin d’octroyer à son message toute sa force ? Ce que doit faire un compositeur c’est découvrir un message authentique qu’il lui faut délivrer à la communauté, et le faire franchement, sans équivoque. Si votre art a fermement pris racine dans votre propre terroir et que ce terroir possède quelque chose de singulier à vous offrir, vous pourrez toujours gagner le monde entier... et sans perdre votre âme. »³¹

Si certaines expressions résonnent en nous d’une manière particulière (« servir l’État », « musique citoyenne »), Vaughan Williams montre quelle importance il attache à l’idiome folklorique, une importance proche de celle que Bartók accorde au chant populaire hongrois. Outre les nombreux arrangements et transcriptions, la présence du folklore chez Vaughan Williams est prépondérante dans *On Wenlock Edge* (1909), les *Five Variants on Dives and Lazarus* (1914) et les *Folksongs of the Four Seasons* (1950) en ce qui concerne le domaine vocal et instrumental ; dans la musique scénique, on peut citer le « ballad-opera » *Hugh the Drover* (1914), l’opéra *Sir John in Love* (1929) et le ballet *Job* (1930). De manière générale, la modalité, très présente dans le répertoire populaire anglais³², comme dans les fantaisies élisabéthaines (voir *infra*), a une très grande importance dans le langage de Vaughan Williams qui y voit un moyen efficace d’échapper à la dichotomie traditionnelle des modes majeur et mineur sans renoncer à la tonalité.



Exemple 5 : Thème de Tallis utilisé dans *Fantasia on a Theme by Tallis* de Vaughan Williams, *English Hymnal*, n° 92

IV - UNE FORME MUSICALE ANGLAISE ISSUE DE LA TRADITION : LA *FANTASY*

Outre la réappropriation de leur patrimoine folklorique musical, les compositeurs anglais, en quête d’un art national, se sont tournés également vers un autre héritage important : les œuvres de l’époque élisabéthaine. On assiste ainsi, dans les dernières années du XIX^e siècle, à un fort regain d’intérêt pour les œuvres composées sous le règne d’Elisabeth 1^{er} ³³. De nombreux musicologues, parmi lesquels Godfrey Arkwright (1864-1944), Richard Nunciman Terry (1865-1938) ou Edmund Fellowes

³¹ Ralph Vaughan Williams, *Musical Opinion*, Vol. 78, n° 932, 1955 : « *Is it not reasonable to suppose that those who share our life, our history, our customs, our climate, even our food, should have some secret to impart to us which the foreign composer, though he be perhaps more imaginative, more powerful, more technically equipped, is not able to give us? This is the secret of the national composer... But is he prepared with his secret? Must he not limit himself to a certain extent so as to give his message its full force? What a composer has to do is to find out the real message he has to convey to the community and say it directly and without equivocation. If the roots of your art are firmly planted in your own soil and that soil has anything individual to give you, you may still gain the whole world and not lost your soul.* »

³² La plupart des chants folkloriques anglais sont en modes dorien, myxolydien et éolien. Cecil Sharp a seulement trouvé un chant en lydien et six en phrygien.

³³ Elisabeth I régna de 1558 à 1603.

(1870-1951) publièrent des recueils consacrés aux madrigaux ou à la musique sacrée du temps des Tudor. La *Messe à quatre voix* de William Byrd fut publiée par Novello en 1890 et la *Messe à cinq voix* fut jouée au festival de Birmingham en 1900.

En 1905, l'homme d'affaire William Cobbet crée un prix annuel décerné aux œuvres de musique de chambre³⁴ du type de la *fantasy*, terme qui, à l'époque élisabéthaine, désignait une forme instrumentale en un mouvement composée de plusieurs sections dotées de tempos divers. Il souhaitait donner aux compositeurs anglais l'envie de redécouvrir une forme qui avait atteint sa perfection avec les *Fantasias* de Purcell. De fait, le genre *fantasy* (et son équivalent *rhapsody*) connaît une exceptionnelle fortune en Angleterre au début du XX^e siècle : Delius écrit deux *Dance Rhapsody*, tandis que sa pièce *Brigg Fair* est sous-titrée « *An English Rhapsody* » ; Vaughan Williams compose une *Symphonic Rhapsody*, deux *Norfolk Rhapsody*, *The Phantasy Quintet*, les *Fantasia on Theme by Thomas Tallis*, *Fantasia on Christmas Carols*, *Fantasia on Greensleeves* et *Fantasia on Linden Lea* ; Holst signe une *Somerset Rhapsody* et un *Phantasy Quartet on British Folksongs*, et Bax écrit ses *Fantasia for two pianos*, *Phantasy for Viola and Orchestra*, *Fantasy Sonata*, *Five Fantasies on Polish Christmas Carols*. On doit également à Bridge un *Phantasy Trio*, à Ireland une *Fantasy Sonata*, et à Cyril Scott deux *Rhapsody for Orchestra* et *Fantasia*.

A l'occasion de la création de la *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (septembre 1910), Fuller Maithland, critique au journal *The Times*, montre qu'il a tout à fait saisi l'enjeu musical et historique de ce retour aux sources :

« L'œuvre est merveilleuse parce qu'elle semble vous transporter dans une région inconnue de la réflexion musicale. Tout au long du développement, on n'est jamais tout à fait sûr d'écouter quelque chose de très ancien ou bien de très connu. Elles sont là les voix des musiciens de l'ancienne École et, cependant, il y a bien d'autres choses encore. Car leur musique est enrichie de tout ce que l'art moderne a fait depuis. Debussy aussi est quelque part dans le tableau et il est difficile de définir à quel point la complète liberté de tonalité vient de la nouvelle École Française et combien est dû à l'École Anglaise. Mais c'est là justement ce qui fait que cette *Fantaisie* est si délicieuse à écouter. »³⁵

La plupart de ces *Fantasy* ont recours à la technique de la passacaille, procédé qui était également utilisé par les compositeurs élisabéthains John Bull, William Byrd ou encore Gilles Farnaby. C'est le cas, par exemple, de *Brigg Fair* de Delius, que le compositeur et musicologue Peter Warlock commente ainsi³⁶ :

³⁴ Parmi les œuvres composées dans le cadre du Prix Cobbet, les plus significatives sont sans doute les deux *Phantasy Trios* composés par Frank Bridge et John Ireland en 1908.

³⁵ « *The work is wonderful because it seems to lift one into some unknown region of musical thought. Throughout its course one is never quite sure whether one is listening to something very old or very new... The voices of the old church musicians... are around one, and yet there is more besides, for their music is enriched with all that modern art has done since. Debussy, too, is somewhere in the picture and it is hard to tell how much of the complete freedom of tonality comes from the new French School and how much from the English one. But that is just what makes this Fantasia so delightful to listen to (...).* » Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 94.

³⁶ Peter Warlock, *Delius*, Londres, The Bodley Head, 1952 (Première éd. : 1923), p. 115 : « *The felicity with which the old tune yields to Delius' quite modern and individual treatment of it is marvellous, but not indeed surprising when one reflects that Delius would never been moved to write a work*

« L'aisance avec laquelle ce vieil air [thème populaire utilisé dans *Brigg Fair*] se soumet au traitement particulier et moderne que lui réserve Delius est merveilleuse, mais pas vraiment surprenante quand on pense que jamais Delius ne se serait décidé à écrire une œuvre autour de ce thème s'il n'avait existé entre celui-ci et sa propre musique une réelle affinité spirituelle. Et il est intéressant d'observer qu'il a, d'une manière tout à fait inconsciente, utilisé cette forme même par laquelle les anciens compositeurs anglais du temps de la reine Elisabeth avaient pour habitude d'adapter les mélodies populaires de leur temps – c'est-à-dire une forme de variation cumulative, qui par la suite devint le modèle de la passacaille, où se répète le thème, resté intact ou présentant de légères modifications rythmiques dans chaque variation, toujours paré de nouvelles harmonies, contre-chants ou rythmes. »

En se réappropriant l'héritage des compositeurs de l'époque élisabéthaine, les musiciens anglais ont posé les bases d'un authentique art britannique fondé sur le principe conjoint de la variation non développante et de la liberté formelle, principe que l'on retrouve dans des compositions qui doivent peu au folklore (*Egdon Earth* de Holst, les *Symphonies* de Bax).

V - INFLUENCES PICTURALES ET POÉTIQUES

Deux poètes semblent avoir profondément marqué les compositeurs de la renaissance musicale anglaise : Gabriel Dante Rossetti et Walt Whitman. L'importance de ces deux hommes est attestée tant par le nombre de leurs poèmes mis en musique que par les fréquentes références faites à leurs œuvres.

Autour des préraphaélites

Le préraphaélisme pictural désigne, littéralement, les peintres qui aspirent à retrouver la spiritualité vraie et le réalisme des « Primitifs » italiens. Le mouvement en lui-même est difficile à définir, tant furent nombreux les peintres qui, une fois que le terme fut à la mode vers 1860, se dirent « préraphaélites ». Béatrice Laurent³⁷ a tenté de mettre en avant quelques caractéristiques propres au mouvement parmi lesquelles figurent la minutie du détail et une prédilection pour les sujets médiévaux et religieux.

Elgar n'a jamais caché ses sympathies avec le mouvement préraphaélite dont l'esthétique lui était familière³⁸. On retrouve en effet un exceptionnel souci du détail dans la finesse des descriptions des scènes religieuses de ses oratorios, particulièrement dans *The Apostles* et *The Kingdom*. C'est d'ailleurs ce qui constitue, selon Percy Young,

round this tune but by a real spiritual affinity existing between it and his own music. And it is interesting to observe that he has, quite unconsciously, harked back to the very form in which the old English composers of the time of Queen Elizabeth were in the habit of adumbrating the popular melodies of their day – that is to say, the cumulative variation form which afterwards grew formal in the passacaglia, in which the theme is repeated, intact or with very slight rhythmical modifications, in each variation, always surrounded with a new harmonic, contrapuntal, rhythmic embroidery. »

³⁷ Béatrice Laurent, « Existe-t-il un style préraphaélite ? », *Cercles*, n° 14, 2005, p. 17-28.

³⁸ On suppose qu'Elgar a connu le mouvement préraphaélite par l'intermédiaire de son amie Alice Stuart-Wortley, fille de Millais.

à la fois la grandeur et la faiblesse des deux œuvres³⁹ : « ces deux oratorios [*The Apostles* et *The Kingdom*] qui, dans la technique comme dans l'intention se rapprochent le plus des pratiques et de l'esprit préraphaélite, sont moins satisfaisants que celui [*The Dream of Gerontius*] qui est libre de toute référence précise. »

L'oratorio *The Dream of Gerontius* baigne dans une atmosphère surnaturelle ; l'entrée du chœur des anges, dominée par un intense lyrisme, est un moment de grâce extraordinaire qui s'inspire moins de la technique que de l'esprit mystique préraphaélite : « Au moment où nous sommes sous le charme puissant de ce chant inspiré et complètement original [Entrée du chœur des anges], nos pensées, sans savoir pourquoi, semblent se diriger vers quelque figure sainte d'un peintre préraphaélite. »⁴⁰

Gabriel Dante Rossetti, l'un des membres fondateurs du mouvement préraphaélite, eut une influence considérable en Angleterre et en France⁴¹, autant par sa production littéraire que par ses œuvres picturales. Le peintre a d'ailleurs souvent servi le poète : beaucoup de ses poèmes ont été écrits devant des tableaux et tous portent la marque d'une intense imagination plastique, composant des ensembles en grandes lignes et soulignant fortement le détail significatif.

Delius apposa deux vers de Rossetti en épitaphe à son poème symphonique *In a Summer Garden* :

« These all are my blooms ; and all sweet blooms of love
To thee I gave while Spring and Summer sang. »⁴²

L'œuvre, comme les *Two small poems for orchestra*, partage avec les œuvres tardives du préraphaélisme (Burne-Jones, Arthur Hughes, le dernier Rossetti, Waterhouse) le refus d'une tonalité trop vive, de contrastes trop marqués, tout en témoignant d'une extraordinaire profusion dans le détail.

Vaughan Williams utilisa des textes de Rossetti dans sa cantate pour soliste (baryton ou mezzo-soprano) et orchestre *Willow Wood* (1899) dans le cycle de six poèmes *The House of Life* (1904)⁴³.

A l'occasion d'un concert d'amateur qu'il avait été amené à diriger, Holst rencontra William Morris, autre grande figure du mouvement préraphaélite. Cette rencontre fut décisive pour Holst, déjà attiré par la gnose et la pensée hindouiste. La connaissance du sanscrit dont il entreprit l'étude lui permit d'adapter un épisode du *Mahabharata* pour son opéra *Savitri* (1908) et de traduire lui-même les hymnes du *Rig Veda* qu'il mit en musique entre 1911 et 1914.

³⁹ Percy M. Young, *Elgar*, Londres, White Lion Publishers, 1973, p. 308 : « It is noteworthy that these two oratorios [*The Apostles* and *The Kingdom*], which in manner and intention most nearly accord with pre-Raphaelite practice and intention, are less great than the one which is free of detailed references. »

⁴⁰ A. J. Jaeger, *Analytical Notes, The Dream of Gerontius*, Londres, Novello and Co., 1900, p. 25 : « As we come under the witching spell of this inspired and absolutely original song, our thoughts seem to wander, we know not why, to some saintly picture by a pre-Raphaelite painter. »

⁴¹ Debussy composa *La Damoiselle élue* sur l'un des textes de Rossetti, et le Français avait pensé à une partition pour voix et orchestre d'après sa *Saulaie*. Maeterlinck lui-même a subi l'influence déterminante de la peinture préraphaélite au moment où il écrivait *Pelléas*.

⁴² « Voici toutes mes fleurs ; et toutes ces fleurs d'amour / A toi je les ai données pendant que le printemps et l'été chantaient. »

⁴³ Les six poèmes, en formes de sonnets, sont : *Love-sight*, *Silent Noon*, *Love's Minstrels*, *Heart's Haven*, *Death in Love* et *Love's Last Gift*.

Résurrection de l'antiquité païenne

Bien que lié au préraphaélisme et ami de Rossetti, le poète Algernon Charles Swinburne n'en nourrit pas moins une aversion pour le fait religieux et choisit Bacchus et Pan pour incarner la résurrection de l'antiquité païenne dans ses œuvres. Bantock, Bax⁴⁴ et Delius furent particulièrement attirés par Pan, dieu musicien dont l'étrangeté physique (cornes de bouc, barbe hirsute, oreilles pointues, pattes poilues et sabots) va de pair avec un insatiable appétit des sens qui l'entraîne dans une jouissance sans relâche des plaisirs de la vie.

Deux œuvres de Bax pour orchestre ont été inspirées par la poésie païenne de Swinburne : *Nympholept* (1912) et *Springfire*⁴⁵ (1913). Dans cette dernière œuvre, qui s'appuie sur le premier chœur de la tragédie antique *Atalante et Calydo* de Swinburne, Bax rédige un programme pour chacun des cinq mouvements. A plusieurs reprises, le compositeur cite des vers du poème :

« Et Pan à l'heure méridienne, et Bacchus à minuit,
Aux pieds plus légers que le chevreau,
Poursuivent de leurs danses et combent de leur désir
La Ménade et la Bassaride. »⁴⁶

Vaughan Williams fut également un temps attiré par le panthéisme généreux de Swinburne, poète lié au préraphaélisme ; de cette rencontre, on retiendra l'œuvre pour chœur et orchestre *The Garden of Proserpine* (1899).

Granville Bantock fut toute sa vie fasciné par l'antiquité païenne et le mythe de l'Arcadie, comme en témoignent les œuvres pour orchestre *Helena* (1899), *Atalante à Calydon* (1911), *Le Grand Dieu Pan* (1914), *A Pagan Symphony* (1936), la *Troisième Symphonie* sous-titrée *La Déesse de Chypre* (1939). Il composa la musique de scène de nombreuses tragédies grecques parmi lesquelles *Electra*, *Oedipus Coloneus*, *The Birds*, et *The Frogs*.

Enfin, la cantate *Arabesque* de Delius (1915), écrite sur un texte danois de Jacobsen, est une ode à la face sombre du dieu Pan qui se termine par l'énigmatique question : « Connaissez-vous Pan ? »⁴⁷.

Walt Whitman : un Américain pour héros

Si Walt Whitman est américain, ses poèmes connurent une très large diffusion en Angleterre⁴⁸ ; il est certain que sa poésie joua un rôle considérable au sein de la Renaissance musicale anglaise du début du XX^e siècle. La forme novatrice de ses poèmes – vers libres et absence de rimes – et leur conception quasi musicale⁴⁹ ponctuée de répétitions, de même que sa célébration de la sensualité, ont séduit un grand nombre

⁴⁴ Bax fréquenta le milieu pré-raphaélite aux alentours de 1907-1908 par l'intermédiaire de son ami Harry Marillier, manager des établissements de Morris sur Oxford Street.

⁴⁵ Cette œuvre s'appuie sur la tragédie *Atalanta in Calydon* (1860) de Swinburne.

⁴⁶ Vers cités en exergue du dernier mouvement de *Nympholept*.

⁴⁷ « *Kowst thou Pan ?* »

⁴⁸ Voir Harold Blodgett, *Walt Whitman in England*, New York, Cornell University Press, 1934.

⁴⁹ Whitman a souvent comparé son célèbre poème *Leaves of Grass* à un opéra italien avec des arias et des récitatifs.

de compositeurs et particulièrement Delius et Vaughan Williams⁵⁰. A ce dernier, Whitman renvoie l'image d'un homme profondément attaché à ses racines et qui voyait en elles la seule possibilité d'une forme d'art sincère.

A trois occasions, Delius et Vaughan Williams ont mis en musique les mêmes textes de Whitman : « *Away, O Soul ! Hoist instantly the anchor* » (extrait de *A Passage to India*) est utilisé dans la troisième pièce des *Songs of Farewell* (1930) de Delius et dans le finale de la *Sea Symphony* de Vaughan Williams ; « *Joy, Shipmate, Joy* » (extrait de *Songs of Parting*) est mis en musique dans les *Songs of Farewell* et les *Three poems by Walt Whitman* pour voix et piano de Vaughan Williams ; enfin, « *A Clear Midnight* » est utilisé dans les *Three Poems* et dans l'un des derniers chefs-d'œuvre de Delius, *Idyll* (1932). De ces trois cas, le plus intéressant est sans doute le premier : la *Sea-Symphony* est l'une des premières œuvres importantes de Vaughan Williams, tandis que les *Songs of Farewell* est l'une des dernières compositions de Delius ; en dépit de ces différences de maturité, les attitudes des deux compositeurs se rejoignent dans une musique qui se fait à la fois grandiose et mystérieuse au moment où Whitman compare une traversée en mer au grand voyage des hommes dans l'inconnu : « Partons, ô mon âme ! Lève l'ancre à l'instant ! (...) Oh, joie audacieuse mais sûre ! Les mers ne sont-elles pas toutes de Dieu ? Oh, vogue, vogue plus loin ! »⁵¹

Parmi les autres œuvres de Delius et Vaughan Williams écrites sur des textes de Whitman, il faut encore citer le poème pour baryton solo, chœur et orchestre *Sea Drift*⁵² du premier, et le chant pour chœur et orchestre *Towards the Unkown Region* (1906), les *Three Nocturnes* (1908) pour baryton solo, chœur et orchestre, ainsi que la cantate *Dona Nobis Pacem*⁵³ (1936) du second.

Dans leur souci de renouer avec le génie national anglais, les compositeurs britanniques ont gardé leurs distances avec des sources artistiques extérieures. On ne peut guère relever que quelques influences d'ordre individuelle, comme l'admiration de Frederick Delius pour *Zarathoustra* de Nietzsche qu'il exprime dans sa cantate profane *A Mass of Life*.

VI - VERS UN IMPRESSIONNISME ANGLAIS

En 1907, quand Vaughan Williams, en quête d'un professeur d'orchestration, décide de se tourner vers Ravel, il accomplit un geste exceptionnel pour l'époque car l'Allemagne, à ce moment, est encore le plus grand centre musical en Europe et constitue le choix le plus naturel pour quiconque recherche une reconnaissance internationale. Pourtant, il semble bien que Ravel combla les attentes de son élève

⁵⁰ Parmi les compositeurs anglais ayant également mis Whitman en musique, citons Holst (*The Mystic Trumpeter, Ode to Death*), Charles Wood (*Dirge for Two Veterans*, 1901), Hamilton Harty (*The Mystic Trumpeter*) et W. H. Bell (*Whitman Symphony*, 1900).

⁵¹ « *Away O Soul ! Hoist instantly the anchor ! (...) O daring Joy, but safe ! Are they not all the seas of God ? O farther, farther, farther sail !* »

⁵² Delius s'est appuyé sur le poème « *Out of the Cradle Endlessly Rocking* », extrait de l'ensemble *Sea-Drift* qui regroupe onze poèmes au sein du recueil *Leaves of Grass* dans la version de 1881. Delius a conservé du poème original les lignes 23 à 129, en omettant le passage des vers 86 à 92.

⁵³ Cette cantate s'appuie sur cinq textes dont trois de Whitman (« *Beats ! Beats ! Drums !* », « *Reconciliation* » et « *Dirge for Two Veterans* ») ; un texte est de John Bright (« *The Angel of Death* ») et un autre est issu de la liturgie (« *Agnus Dei* »).

– pourtant plus âgé que lui – comme le montre l'extrait suivant d'une lettre adressée à M.D. Calvocoressi⁵⁴ :

« Ravel est exactement l'homme que je recherchais. Pour autant que je connaisse mes défauts, il les a précisément détectés, me disant que suivre ma conviction intime était véritablement ce qu'il convenait de faire – mais il fallait justement le formuler. Ravel m'apporte beaucoup, et j'espère ne pas trop en abuser. Je trouve seulement que dix ans avec lui ne suffiraient pas pour qu'il comble toutes mes lacunes. »

Le fait de s'en remettre à l'enseignement de Ravel est, d'un point de vue stylistique, tout à fait révélateur : les compositeurs français, qui privilégient le son par rapport à la science du développement, vont représenter un modèle à suivre pour l'ensemble des musiciens britanniques.

Le précurseur de l'impressionnisme anglais : Turner

Les préoccupations impressionnistes ne sont pas nouvelles en Angleterre, et Turner peut-être considéré comme l'un des précurseurs du mouvement. Dans des œuvres comme *Venice : the Piazzetta from the Water*, Turner dissout son sujet dans des vibrations fluides de lumière et de couleur⁵⁵. Ses visions de la Tamise ont directement influencé l'impressionnisme pictural français, comme en témoignent les célèbres tableaux de Monet consacrés à Londres (*The Waterloo Bridge*, 1903, *The Houses of Parliament*, 1903).

Un thème d'inspiration privilégié : la Nature

Une majorité d'œuvres du répertoire musical post-romantique anglais trouve sa source d'inspiration dans le spectacle de la Nature et dans ses manifestations. Parmi les thèmes privilégiés, l'élément liquide – sujet impressionniste par excellence – est certainement le plus traité : *The Sea Reivers* (scherzo symphonique) de Granville Bantock, *Winter Waters* (pour piano), *Water Music* (pour piano), *Tintagel* (poème symphonique) et *The Garden of Fand* (poème symphonique) de Arnold Bax, *The Sea* (pour orchestre), « Waterlilies » (ext. de *Four Characteristic Pieces* pour piano) de Frank Bridge, *Summer Night on the River* (miniature pour orchestre), *In a Summer Garden* (pour orchestre) et *Sea-Drift* (pour voix et orchestre) de Delius⁵⁶, *Sea Pictures* (pour voix et orchestre) d'Elgar, « The Island Spell » (ext. de *Decorations* pour piano) et *Sarnia: An Island Legend* (pour piano) de John Ireland, *Sea Marge* (pour piano) et *Poem of the Sea* (pour orchestre) de Cyril Scott, *A Sea Symphony* (pour voix et orchestre), *The Lake in the Mountains* de Vaughan-Williams.

⁵⁴ « Ravel is exactly the man I was looking for. As far as I know my own faults, he hit on them exactly and is telling me to do exactly what I had felt in my mind I ought to – but it wanted just saying. I am getting a lot out of Ravel. I hope it doesn't worry him too much. Only I feel that 10 years with him would not teach me all I want. » Michael Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 90 ; lettres écrites pendant l'année 1908.

⁵⁵ Le thème de Venise fascinera également Monet : *Venise, le grand canal* (1908), *Saint Georges Majeur au crépuscule* (1908), *Venise, le palais des Doges* (1908), *Le palais da Mula* (1908).

⁵⁶ On peut ajouter également le grand épisode central dans *In a Summer Garden*, moment pendant lequel Delius dépeint le cours du Loing qui coule en contrebas de son jardin de Grez-sur-Loing.

Parmi les autres paysages qui ont inspiré les compositeurs anglais, on retiendra les bois, les plaines et les champs : *November Woods* (pour orchestre), *The Happy Forest* (orchestre) de Bax, « The March of Spring : Woodland, Meadows and Silent Moors » (ext. de *North Country Sketches* pour orchestre) de Delius, *The Almond Trees* (pour piano), *Green Ways* (pour piano) de Ireland, *Over the Prairie* (pour piano), *Suite Pastorale* (pour piano) de Scott, *In the Fen Country* (pour orchestre), *Pastoral Symphony* (pour orchestre) de Vaughan Williams.

Le thème des saisons, en particulier celui du renouveau printanier, est également souvent évoqué : *On a May Evening* (pour piano), *Winter Waters* (pour piano), *November Woods* (pour orchestre), *Spring Fire* (pour orchestre), *Summer Music* (pour orchestre), *Winter Legends* (pour piano et orchestre) de Bax, *Summer* (pour orchestre), *In Autumn* (pour piano), *Enter Spring* (pour orchestre) de Bridge, *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (miniature pour orchestre) *In a Summer Garden* (pour orchestre), *North Country Sketches*⁵⁷ (pour orchestre), *A Song of Summer* (pour orchestre) de Delius, *Summer Evening* (pour piano), *April* (pour piano), « In a May Morning » et « Song of the Springtides » (ext. de *Sarnia* pour piano) de Ireland, *Autumn Idyll* (pour piano) de Scott.

Les musiciens anglais sont les premiers à avoir célébré les beautés de la ville : Delius avec *Paris*, *The Song of a Great City*, Vaughan Williams avec *London Symphony* ou John Ireland avec *A London Overture*.

Eléments musicaux impressionnistes

L'un des points communs à l'ensemble des compositeurs de la Renaissance musicale anglaise est leur attention portée au son ; en cela, ils se démarquent de leurs prédécesseurs Stanford, Parry, Mackenzie ou Cowen, restés fidèles à un style brahmsien. Ce souci de la sonorité se traduit à la fois par le fréquent recours à une harmonie non fonctionnelle et par une recherche approfondie de couleur instrumentale.

Avec *In a Summer Garden* (1908) et *Summer Night on the River* (1911), Delius fragmente de plus en plus ses textures instrumentales, disséminant un même élément motivique à diverses strates orchestrales, tel un peintre juxtaposant des touches de couleurs pures. La figure ci-dessous, représente de manière schématique les différents alliages instrumentaux qui énoncent un motif consistant en une série de cinq notes en croches descendant conjointement (représenté par un rectangle gris) ; le trait indique la permanence mélodique assurée par l'énoncé du thème au violoncelle.

⁵⁷ Les *North Country Sketches* évoquent les paysages d'enfances de Delius dans le Yorkshire à travers le cycle des quatre saisons : *Autumn : the Wind sighs in the Trees*, *Winter Landscape*, *Dance* [été] et *The March of Spring Woodland, Meadows and Silent Moors*.

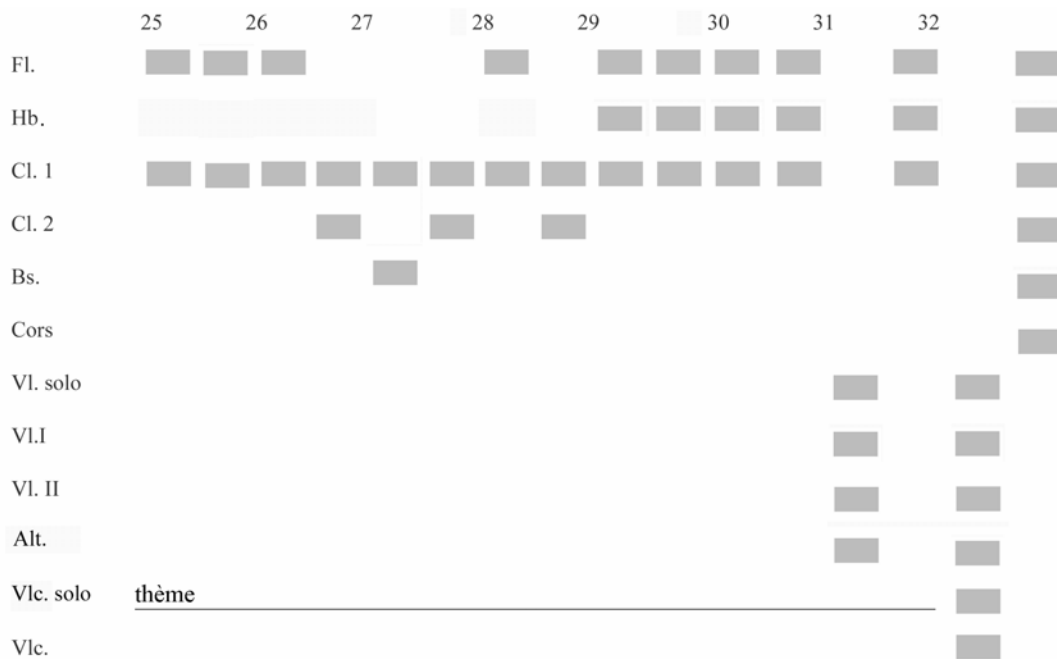


Figure 4 : Représentation schématique des mes. 25-32 de *Summer Night on the River* de Delius

Les préoccupations sonoristiques de Vaughan Williams sont présentes très tôt chez le compositeur, dès « Bredon Hill », cinquième pièce d'un recueil sur des textes de Housman, *On Wenlock Edge*. L'ouverture de sa *seconde Symphonie* (sous-titrée « *London* »), fait penser aux toiles de Monet et de Whistler⁵⁸ (série des *Nocturnes* : *Old Battersea Bridge*, *Nocturne in Blue and Grey*) : dans le premier mouvement, la ville, d'abord enveloppée dans un épais brouillard nocturne (tenues d'accords en superposition de quarts aux violons) s'éveille et s'anime peu à peu (émergence d'un motif construit sur des successions de quarts) jusqu'à ce qu'un premier rayon de soleil l'illumine. Le passage s'appuie entièrement sur des figures mélodiques en relais de timbres.

Dans le dernier mouvement des *Planètes* de Holst, « Neptune », le compositeur renonce à tout thématisme : la musique devient une pure sonorité, l'harmonie se résumant à un balancement entre deux pôles harmoniques (*mi* mineur et *sol#* mineur). Selon Gerald Abraham, cette pièce « est peut-être l'une des plus remarquables pièces de pur impressionnisme orchestral jamais écrite »⁵⁹.

Dans les premières mesures de *The Garden of Fand*, Bax a cherché « à créer l'atmosphère d'un Atlantique enchanté sous le sortilège de l'Autre monde. »⁶⁰ Les figures rapides aux flûtes, les glissandos à la harpe et les balancements d'accords nous emmènent dans une atmosphère féerique, proche de l'ouverture de *Daphnis et Chloé*. L'œuvre se déploie ensuite par la naissance et la prolifération de courts motifs.

Il faudrait enfin citer les œuvres de John Ireland (*Decorations* pour piano, *The Forgotten Rite* pour orchestre, *Legend* pour piano et orchestre) et de Frank Bridge, en

⁵⁸ Bien qu'il existe des différences stylistiques entre Whistler et les impressionnistes, l'Américain a subi l'influence de Corot et partage avec les Français un même penchant pour l'évocation d'atmosphères.

⁵⁹ Cité par Christopher Palmer, *Impressionism in Music*, Londres, Hutchinson University Library, 1973, p. 158 : « *Perhaps the most remarkable piece of pure orchestral Impressionism ever written.* »

⁶⁰ Arnold Bax, note de programme figurant sur la partition : « (...) *the composer seeks to create the atmosphere of an enchanted Atlantic completely beneath the spell of the Other World.* »

particulier *Enter Spring*. Indiquée *pointilliste*, la première partie de cette œuvre, de forme ABCA, donne à entendre de courts motifs aux bois et aux violons tandis que des harpes jouent des arpèges sur une gamme par tons et que l'on entend au loin des appels de trompettes ; un thème, composé des motifs précédemment cités, apparaît peu à peu.

Un procédé instrumental représentatif : l'utilisation de chœurs sans paroles

Le recours à des chœurs sans paroles témoigne d'une recherche de timbre associée à une volonté de transcendance. C'est le cas de Delius dans le climax émotionnel de *The Song of the High Hills* : après une première partie consacrée aux efforts humains pour se hisser sur la cime d'une haute montagne – partie fondée sur un chromatisme intense –, la seconde partie débute par un chœur sans paroles, diatonique, dont le compositeur a pris soin de souligner l'intention : « les grands espaces, la solitude suprême »⁶¹. Dans cette œuvre, le chœur sonne paradoxalement de manière inhumaine : c'est la voix éternelle de la Nature.

Dans *Flos Campi* de Vaughan Williams, le chœur sans paroles fait partie intégrante de la trame instrumentale et son utilisation n'est pas réservée à un passage particulier ; tout au long de l'œuvre, il évoque l'amour de la terre.

Enfin, on citera de nouveau le mouvement « Neptune » des *Planètes* pour lequel Holst a réservé le chœur (constitué uniquement de voix féminines) dont c'est la seule intervention dans toute l'œuvre ; le compositeur prend soin de préciser le caractère : *The Mystic*. Les voix prolongent les derniers accords de l'orchestre et les projettent vers l'inconnu.

L'adjonction d'un chœur sans paroles est, à mon sens, un geste éminemment post-romantique : au-delà de l'intérêt pour le timbre vocal en lui-même, il témoigne d'une fusion entre l'instrument et la voix chantée ; cette recherche d'une union entre le symphonique et le lyrique est sans doute l'une des caractéristiques communes à de nombreux compositeurs post-romantiques et les situent dans le prolongement de la démarche de Berlioz.

Hédonisme et anti-intellectualisme

Dans son autobiographie, Arnold Bax écrit :

« Les Celtes connaissent de manière plus claire que la plupart des autres hommes la différence entre le rêve et la réalité, et décident délibérément de choisir le rêve. Il doit certainement y avoir une grande part de rêve dans ma constitution. J'aime la vie. Je suis un grand jouisseur de ce monde, mais une part de moi n'est pas de ce monde. »⁶²

Pour les compositeurs post-romantiques anglais, la musique doit charmer les sens plutôt que l'esprit. En ce sens, ils ont, pour la plupart, cultivé un certain « hédonisme sonore » que l'on peut rapprocher de celui de Debussy. A propos d'Elgar, Percy Young, rapporte que, pour Elgar, « la musique peut être captée dans l'air. L'idée

⁶¹ Mesure 164 de la partition (Universal) : « *The wide far distance, the great solitude* »

⁶² Arnold Bax, *Farewell my Youth*, Londres, 1943, p. 36-37 : « *The Celt knows more clearly than the men of most races the difference between dream and reality, and deliberately chooses to follow the dream. There is certainly a tireless hunter of dreams in my own make-up. I love life. I am an appreciative inhabitant of this world, but a part of me is not of it.* »

est le son, car la musique, pour autant qu'elle concerne celle du musicien créatif, ne peut être pensée uniquement sur le papier. Une grande part du génie d'Elgar réside dans son appréciation. »⁶³

C'est la même idée qu'exprime Vaughan Williams : « L'intention du compositeur est de toucher seulement l'auditeur par la beauté de la musique qui est le résultat d'une telle intention. La fonction de la musique est d'être belle. Rien de moins, rien de plus. On ne nous demande pas de percer les mystères du laboratoire ; il est assez pour nous de faire nos délices de cet éclat d'or pur. »⁶⁴

Selon Delius, la musique

« devrait être une chose simple et intime, directe et immédiate dans sa communication d'une âme à une autre, une question d'instinct plutôt que d'apprentissage, de cœur plutôt que de tête. Elle ne devrait jamais être compliquée, ou, en d'autres termes, l'intellect devrait rester à sa place, car les complications lui feraient perdre son pouvoir émotionnel. On ne devrait jamais prendre conscience de ses mécanismes, ou de la manière dont elle fut élaborée, autrement, comment pourrait-elle nous transporter ? Certains compositeurs ont semblé penser que la musique était un moyen de faire étalage de leur ingéniosité. Une telle attitude n'était pas valable pour la musique. Être purement cérébral était facile, émouvoir de manière profonde et sincère était difficile. »⁶⁵

Le dodécaphonisme et le sérialisme, qui attiraient de plus en plus de compositeurs à l'époque, sont logiquement combattus. Delius écrit à propos de Schoenberg :

« [Schoenberg] semble être académique à rebours [en français dans le texte]. Il écrit d'après un système. Il est peut-être le seul musicien à écrire consciemment d'après un système, ce qui explique pourquoi cela sonne de manière si horrible. »⁶⁶

Bax n'est pas tendre non plus avec la nouvelle musique et doute sur sa capacité à exprimer la vie dans toutes ses manifestations :

« Je crois qu'il y a très peu de chances que l'échelle de douze sons puisse produire autre chose que des organismes morbides ou purement cérébraux. Je peux bien l'associer

⁶³ « Elgar in a famous *obiter dictum* once suggested that music could be picked up in the air. The idea is sound, for music, so far as the creative musician is concerned, cannot be thought of in a paper existence. Much of Elgar's genius lays in his appreciation of sound effects on the ear. » (*Elgar*, p. 272).

⁶⁴ « The composer's intention can only affect the listener by the beauty of the music which is the result of such intention ; the function of music is to be beautiful and nothing less – it cannot be more... (...) We are not called to peep into the mysteries of the laboratory ; it is enough for us to delight in the lustre of pure gold.» (*Vocalist*, may 1902, Kennedy, p. 49).

⁶⁵ Propos rapportés par Eric Fenby dans *Delius as I knew him*, Londres, Icon Books, 1936, p. 197-198: « *Music, he thought, should be a simple and intimate thing, direct and immediate in its appeal from soul to soul, a thing of instinct rather than of learning, of the heart rather than of the head. It should never be complicated, or, in other words, the intellect should keep its proper place, for with complication music lost its power to move. One should never be conscious of its workings, or how it was put together, otherwise how it could transport? Some composers seemed to think that music was a mean of displaying their ingenuity. Such an attitude was altogether unworthy of music. To be purely cerebral was easy. To be truly and genuinely emotional was hard.* »

⁶⁶ Lettre de Delius à Philip Heseltine, 11 septembre 1912 : « *I should very much like to hear Schönbergs music – He seems to be very Academic à rebours – He writes after a system that is perhaps why it sounds so awful.* »

à toutes sortes de névroses, mais ne peux l'imaginer associée avec des idées saines et joyeuses comme un amour naissant ou l'arrivée du printemps. »⁶⁷

Comme c'était le cas chez Debussy, l'hédonisme des Anglais s'accompagne également d'un anti-intellectualisme : Vaughan Williams feignait ne rien connaître à la technique orchestrale, tandis qu'Elgar prétendait tout ignorer du contrepoint réversible. Pour ces compositeurs, la musique, même savante, doit rester un art populaire et accessible à tous.

VII - UNITE DU POST-ROMANTISME MUSICAL ANGLAIS

Si l'œuvre d'Elgar reste fortement marquée par la double influence de Brahms et de Wagner, Delius, en revanche s'est progressivement dégagé de l'héritage germanique pour se rapprocher de l'esthétique impressionniste française – le fait que Delius ait vécu près de la moitié de sa vie en France n'est sans doute pas étranger à la tendance exprimée par son art. Bien qu'il soit resté en retrait par rapport à la modernité debussyste – en raison notamment d'une certaine rigidité rythmique – il introduit une discontinuité nouvelle dans la musique anglaise par la fragmentation de son discours et le pointillisme de ses textures orchestrales.

Les musiciens qui succèdent à Elgar et Delius – Vaughan Williams, Holst, Bax, Bridge, Bantock – vont se trouver marqués par la bipolarisation autour de ces deux compositeurs. Mais, plus que pour ces derniers, la prise de conscience de la nécessité de créer un art authentiquement national va pousser la nouvelle génération à s'intéresser à ses origines, c'est-à-dire au folklore anglais et à la musique élisabéthaine. Le mysticisme des préraphaélites, le monde sensuel païen de Swinburne et la poésie exaltée de Whitman vont contribuer à entretenir une flamme romantique au service d'un panthéisme qui embrasse toute la Création. Le post-romantisme se caractérise ainsi à la fois par un retour aux sources nationales et par une prédisposition à l'extase et à la contemplation. Le compositeur qui représente sans doute le mieux les affinités entre romantisme et impressionnisme est sans doute Arnold Bax⁶⁸ : puisant dans les légendes celtes, utilisant ou réinventant le folklore irlandais, il compose de vastes fresques dans lesquelles la matière musicale se renouvelle sans cesse, toujours portée par un souffle puissant.

D'un point de vue technique, le post-romantisme anglais est marqué par une remarquable volonté de synthèse et d'aboutissement. Dans le domaine de la forme, les compositeurs ont recours – parfois de manière simultanée – aux formes instrumentales classiques (sonates, concertos, symphonies) et aux poèmes symphoniques⁶⁹. Leur

⁶⁷ Arnold Bax, *Farewell my Youth*, Londres, Green and co., 1943, p. 132-133 : « *I believe that there is little probability that the twelve-note-scale will ever produce anything more than morbid or entirely cerebral growths. It might deal successfully with neuroses of various kinds, but I cannot imagine it associated with any healthy and happy concept such as young love or the coming of spring.* »

⁶⁸ Bax se définit avant tout comme un profond romantique : « Je suis un romantique forcené, et je n'aurais jamais été et ne serai jamais autre chose. En disant cela, je veux dire que ma musique est l'expression d'un état émotionnel. » ; *Ibid.*, p. 168 : « *I am a brazen romantic, and could never have been and never shall be anything else. By this I mean that my music is the expression of emotional state.* »

⁶⁹ En cela, les Anglais se montrent proches de Sibelius, qui mena les deux genres de la symphonie et du poème symphonique de front, en ne les confondant jamais. Les premières œuvres de compositeur finlandais à être données au Royaume Uni sont la *Symphonie n° 2* (H. Richter, Manchester, 1905) et

principale spécificité formelle réside dans la réhabilitation de la *Fantaisie*. Sur le plan de l'harmonie, les Anglais n'abandonnent pas la tonalité, mais, à la manière de Debussy, ils ont cherché à « noyer le ton » par l'utilisation de longues pédales, l'évitement des accords de dominante et de tonique en position fondamentale, l'emploi de notes ajoutées ou le recours fréquent à la modalité (tant mélodique qu'harmonique). L'harmonie est désormais utilisée plus à des fins expressives que comme agent structurel. Elle est souvent indissociable des timbres avec lesquels elle forme des complexes harmonie-timbres : la sonorité apparaît ainsi comme l'une des préoccupations majeures des compositeurs post-romantiques.

L'orchestre post-romantique anglais se caractérise par un effectif très important : à titre d'exemple, l'orchestre des *Planètes* utilise jusqu'à 16 bois (dont un hautbois basse et une flûte basse) et requiert 5 percussionnistes. Comme chez Debussy, les effets de masse sont peu nombreux, les compositeurs post-romantiques anglais privilégiant les timbres purs. La thématique, elle, a tendance à devenir de plus en plus fragmentaire, se prêtant ainsi avec plus de souplesse à l'imagination sonore des compositeurs. Au modèle de la « forme sonate » que l'on trouve encore parfois chez Elgar, les œuvres de Delius, de Vaughan Williams ou de Bax substituent un principe de variation continue de courts motifs.

L'ensemble des valeurs partagées par les principaux acteurs de la Renaissance musicale anglaise, la création artistique soutenue pendant un temps assez considérable (approximativement une trentaine d'années) et formant un corpus cohérent, ainsi que l'épanouissement d'un langage possédant ses caractéristiques propres semblent dessiner les contours d'une esthétique musicale post-romantique spécifiquement anglaise. On se gardera cependant de parler d'une « école » car l'un des caractères particulièrement frappant du renouveau anglais réside, si l'on excepte Vaughan Williams, dans l'aspect marginal de ses principaux artisans. Elgar était le fils d'un accordeur de piano d'un petit village du Worcester ; il apprit la musique à partir des quelques partitions qui appartenaient à son père. Delius, lui, est un autodidacte qui vécut très peu en Angleterre ; les seules études dont il ait tiré quelque profit sont, selon lui, des cours de contrepoint donnés par un ami organiste, Thomas Ward, alors qu'il était en Floride⁷⁰. En dépit de son titre de « Sir », Arnold Bax était Irlandais et n'a cessé de chanter sa terre natale dans ses œuvres, à travers notamment les poèmes du poète irlandais William Butler Yeats (1865-1939) ; aucune de ses symphonies ne fut créée en Angleterre et ses poèmes symphoniques mirent beaucoup de temps à s'imposer dans les salles de concerts britanniques.

la *Symphonie n° 4* (G. Bantock, Birmingham 1912). A partir des années 1920, Sibelius va connaître une très grande vogue et aura une influence importante sur Vaughan Williams qui lui dédie sa *Cinquième Symphonie*.

⁷⁰ Eric Fenby, *Delius as I knew him*, Londres, Icon books, 1936, p. 168-169 : « Pour ce qui concernait ma manière de composer, les leçons de contrepoint de Ward ont été les seules leçons dont j'ai jamais tiré profit. A la fin de mes cours avec lui – et il me fit travailler comme un nègre – il fit preuve d'une merveilleuse perspicacité en m'aidant à trouver, dans la technique traditionnelle, exactement ce qui pouvait m'être utile. » ; « *As far as my composing was concerned, Ward's counterpoint lessons were the only lessons from which I ever derived any benefit. Towards the end of my course with him - and he made me work like a nigger - he showed wonderful insight in helping me to find out just how much in the way of traditional technique would be useful to me.* »

CONCLUSION

Si l'on revient à présent à la question terminologique évoquée au début de notre exposé, on ne peut que constater l'importance du contexte historique et culturel. D'un point de vue strictement anglais, l'expression de « romantisme tardif » semble tout à fait justifiée : il n'a existé ni premier ni second véritable romantisme musical en Angleterre au XIX^e siècle, et ce romantisme est bien « tardif » si on le compare aux romantismes littéraire et pictural anglais (Byron, Walter Scott, Blake). Mais si l'on se place sur un plan européen, il semble plus pertinent de parler de « post-romantisme » car la musique des compositeurs anglais du premier tiers du XX^e siècle ne peut se contenter d'une simple définition chronologique : elle constitue bien à la fois un « au-delà » du romantisme et une esthétique à part entière, alors que l'Europe continentale explore de nouvelles voies musicales et s'éloigne du romantisme.

Les années 1934-1935 marquent un tournant stylistique avec la *Première Symphonie* de Walton, la *Quatrième* de Vaughan Williams et la *Sixième* de Bax. Ces œuvres violentes sont révélatrices des tensions qui pèsent sur l'Europe à cette époque. Le post-romantisme anglais touche à sa fin et même si, à l'image d'un Richard Strauss, Vaughan Williams continuera inlassablement de composer jusqu'à sa mort en 1958, la nouvelle génération, celle de Britten et de Tippett, aura définitivement rejoint le camp de la modernité. En 1947, Vaughan Williams écrit la musique d'un documentaire, *Scott of the Antarctic*⁷¹, dont il tirera sa *Septième Symphonie* (1953), et Arnold Bax offre au cinéma la magnifique partition d'*Oliver Twist*⁷² en 1948 ; ces deux événements sont révélateurs : le post-romantisme musical anglais a rejoint ce que l'on pourrait appeler un « post-romantisme international », dont l'évolution est désormais liée à celle du septième art.

⁷¹ Documentaire réalisé par Michel Balcon.

⁷² Film réalisé par David Lean.