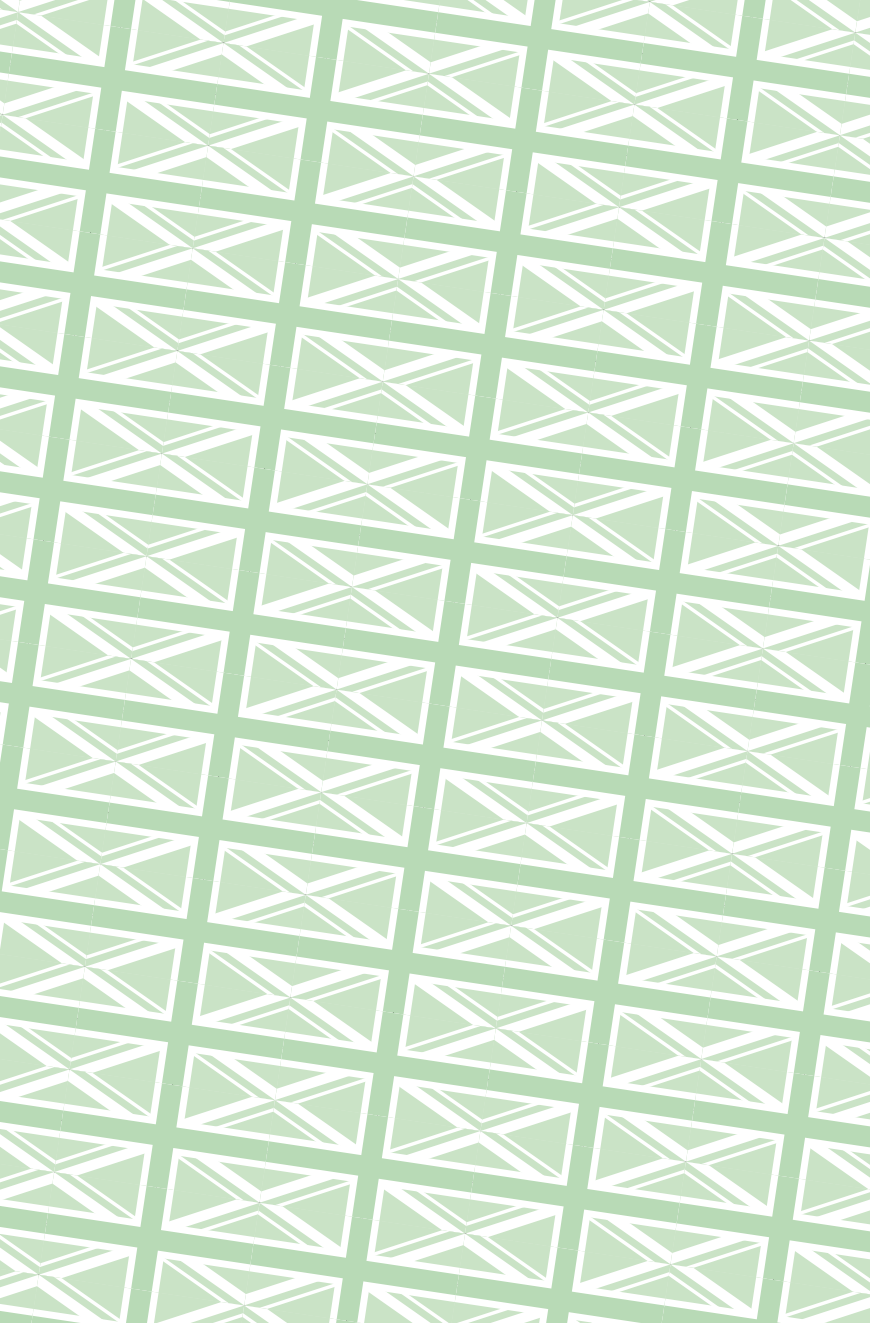




Philharmonie
Luxembourg

LONG
live
THE
MUSIC

Britain and its musical worlds





William Turner, *Music Party, Petworth*, 1835

Sommaire – Inhalt – Content

Éditorial – Editorial 4

Pascale Saint-André: *La musique baroque anglaise* 10

Juliane Riepe: *The Great Mr. Handel* 20

Christian Merlin: *L'Orchestre Symphonique de Londres: une république musicale* 30

Tatjana Mehner: *Oper für alle, Konzerte für jeden* 42

Laura Naudeix: «*Shakespeare und kein Ende!*» (Goethe) 52

Gilles Couderc: *La tradition chorale anglaise, une histoire mouvementée* 62

Christoph Gaiser: *Lautstark und zugänglich* 70

Stephen Johnson: *Benjamin Britten: Breaker of Boundaries* 80

Tim Rutherford-Johnson: *New Music in Great Britain since 1980* 88

Philippe Gonin: *La musique britannique à l'heure de la pop* 98

Auteurs – Autoren – Authors 108

Éditorial

Depuis l'inauguration de la Philharmonie, de la grande musique, des musiciens et institutions musicales majeurs britanniques y ont été régulièrement programmés. Au premier rang desquels figure notre visiteur international le plus régulier, le London Symphony Orchestra (il a donné 25 concerts entre 2005 et 2021) dont l'histoire vaste et déterminante est abordée dans ces pages par Christian Merlin.

D'autres histoires, plus anciennes, sont également explorées comme la tradition chorale et de l'orgue, qui s'est développée et se poursuit dans les cathédrales et églises ancestrales du Royaume-Uni, tradition qui s'apparente presque à un monde en soi. Ailleurs, la manière de faire de la musique en Grande-Bretagne est beaucoup plus éclectique et internationale – de Georg Friedrich Händel, qui choisit l'Angleterre mais était un véritable Européen cosmopolite, à Benjamin Britten qui était un vrai Britannique mais né pour explorer et absorber un univers parcouru d'influences allant de la poésie française au théâtre nô japonais.

Britten fut un compositeur intimement convaincu de la capacité de transformation de la musique, travaillant tout au long de sa vie à la fois avec des professionnels et des amateurs, des jeunes et des moins jeunes. Le Royaume-Uni a aussi joué un rôle pionnier en exploitant le pouvoir thérapeutique de la musique pour aider à guérir les troubles et apaiser des guerres entre communautés. Amener les enfants dans les salles de concert oui, mais plus important encore, envoyer l'orchestre faire de la musique avec eux et changer des vies à l'école.

Dans le contexte britannique, il est impossible d'échapper à l'influence persistante de William Shakespeare et il va donc de soi que l'impact sur la musique du barde national est traité dans ces pages. La musique était une part de la vie de Shakespeare, dans la mélodie de sa prose et la structure de son théâtre.

Ses pièces n'ont pas seulement inspiré de nombreux opéras remarquables, de Vincenzo Bellini et Hector Berlioz à Thomas Adès et Brett Dean, son imaginaire a influencé des compositeurs de bien d'autres manières.

Qu'en est-il de la Grande-Bretagne moderne? Il y a ici de tout, du post-punk à la Britpop, du minimalisme électronique au free jazz et à Ed Sheeran. Considérant la musique britannique depuis 1980, Tim Rutherford-Johnson décrit une scène musicale regardant dans toutes les directions; des compositeurs comme Oliver Knussen qui sont restés au pays pour perpétuer un héritage, d'autres qui ont été inspirés pour étudier à l'étranger avec des figures comme Olivier Messiaen ou Iannis Xenakis, et d'autres encore, comme Rebecca Saunders dont la voix a été nourrie au Royaume-Uni mais qui a passé la majeure partie de sa vie professionnelle où a commencé celle de Händel, en Allemagne.

L'un des éléments déclencheurs ayant mené à la publication de ce livre est de nous rappeler, à une époque de déchirements et de divisions au niveau gouvernemental, que les sonorités de la musique ont et doivent toujours parcourir notre continent en s'élevant au-dessus du bruit de la politique.

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning

Stephan Gehmacher
Directeur général

Editorial

Seit der Eröffnung der Philharmonie stehen regelmäßig großartige britische Musik, Musiker und Musikformationen auf unserem Programm. Unter ihnen ist unser häufigster internationaler Gast, das London Symphony Orchestra (das zwischen 2005 und 2021 25 Konzerte in der Philharmonie gab), dessen weitreichende und prägende Geschichte im vorliegenden Buch von Christian Merlin beschrieben wird.

Auch andere, ältere Geschichten werden erforscht, wie die der britischen Chor- und Orgeltradition, die sich in den jahrhundertalten Kathedralen und Kirchen des Vereinigten Königreichs entwickelt hat und dort weiterlebt – eine Tradition, die fast eine Welt für sich ist. An anderer Stelle zeigt sich, dass das britische Musikschaffen immer auch schon international ausgerichtet war und Verschiedenes zusammenzubringen vermochte – von Georg Friedrich Händel, der sich zwar für England entschied, aber ein wahrer europäischer Kosmopolit war, bis hin zu Benjamin Britten, der zwar ein echter Brite war, aber zeitlebens dafür brannte, die Welt um sich herum zu erforschen und aus verschiedensten Inspirationsquellen zu schöpfen, sei es französische Poesie oder japanisches No-Theater.

Britten war ein Komponist, der fest daran glaubte, dass Musik den ganzen Menschen erfassen und verwandeln kann. Sein ganzes Leben lang hat er daher mit Profis und Amateuren, Jung und Alt zusammengearbeitet. Das Vereinigte Königreich hat auch eine Vorreiterrolle bei der Nutzung der therapeutischen Kraft der Musik gespielt, die in Schwierigkeiten geratene Menschen und sogar von Kriegen zerrüttete Gemeinschaften zu heilen vermag. Ja, man sollte Kinder in den Konzertsaal bringen, aber noch wichtiger ist es, ein Orchester zu ihnen in die Schule zu schicken, um mit ihnen zu musizieren und etwas auszusenden, was das Leben der Kinder verändern kann.

Im Kontext der britischen Kultur ist es unmöglich, sich dem Einfluss von William Shakespeare zu entziehen und folgerichtig ist die nachhaltige Wirkung dieses legendären Dichters auf das Musikschaffen im vorliegenden Buch ein Thema. Musik war ein Teil von Shakespeares Leben, sie bestimmte die Melodie seiner Prosa und war auch ein Stilmittel seiner Theatersprache. Shakespeares Dramen haben nicht nur viele wunderbare Opern inspiriert, von Vincenzo Bellini und Hector Berlioz bis hin zu Thomas Adès und Brett Dean. Seine Vorstellungskraft hat Komponistinnen und Komponisten auch in anderer Hinsicht nachhaltig beeinflusst.

Und was ist mit dem modernen Großbritannien? Hier herrscht denkbar große Vielfalt, vom Post-Punk über Britpop, vom elektronischen Minimalismus und Free-Jazz bis hin zu Ed Sheeran. Mit Blick auf die britische Musik seit 1980 beschreibt Tim Rutherford-Johnson eine Musikszene, die in alle Richtungen Ausschau hält. Zu ihr gehören Komponisten wie Oliver Knussen, die in Heimatverbundenheit das nationale Erbe fortführen, andere, die sich zu Studien im Ausland bei Olivier Messiaen oder Iannis Xenakis inspirieren ließen, und wieder andere wie Rebecca Saunders, deren kompositorische Stimme zuerst im Vereinigten Königreich ertönte, die aber den größten Teil ihres Berufslebens dort verbracht hat, wo Händel seines begann – in Deutschland.

Was uns unter anderem dazu motiviert hat, dieses Buch herauszugeben – in einer Zeit, in welcher Regierungen einer Zerreißprobe nach der anderen ausgesetzt sind – ist die Einsicht, dass Musik immer über die Kontinente hinweg eine Brücke gebildet hat und weiterhin bilden wird, über das Getöse der Tagespolitik hinweg.

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

Editorial

Since the inauguration of the Philharmonie, great British music, musicians and musical institutions have featured regularly on our programme. Prominent amongst them is our most frequent international visitor the London Symphony Orchestra (they performed 25 concerts here between 2005 and 2021) whose wide-ranging and defining history is described in these pages by Christian Merlin.

Other, older, histories are explored too like the choral and organ tradition that grew up and lives on in the UK's ancient cathedrals and churches, a tradition almost a world unto itself. Elsewhere we find Britain's music making to have been far more eclectic and international – from Georg Friedrich Händel who chose England but was a true European cosmopolitan to Benjamin Britten who was a true Brit but born to explore and distil a world of influences from French poetry to Japanese Noh theatre.

Britten was a composer who believed strongly in the transformative power of music, working throughout his life with combinations of professionals and amateurs, young and old. The UK has also played a pioneering role in harnessing the therapeutic power of music to help heal troubled and even war torn communities. Yes, bring the children to the concert hall but even more important to send the orchestra to make music with them and change lives at school.

It is impossible in the context of British culture to escape the enduring impact of William Shakespeare and so it stands to reason that the musical influence of the national bard should be considered here. Music was part of Shakespeare's life, in the melody of his prose and a feature in his theatre. Not only have his dramas inspired many wonderful operas from Vincenzo Bellini and Hector Berlioz to Thomas Adès and Brett Dean but his worlds of imagination have influenced composers in all sorts of other ways too.

And what of modern Britain; well it has everything from post-punk to Britpop, electronic minimalism and free-jazz to Ed Sheeran. Considering British music since 1980 Tim Rutherford-Johnson describes a musical scene that looks in all directions; composers like Oliver Knussen who stayed home to continue a legacy and others who were inspired to study abroad with the likes of Olivier Messiaen or Iannis Xenakis and others again such as Rebecca Saunders whose voice was nurtured in the UK but who has spent most of her professional life, where Händel began his, in Germany.

One of the impulses that led to the publication of this book was to remind us, in a time of governmental rifts and schisms, that the sounds of music have always and shall always drift across our continent rising above the political noise.

Matthew Studdert-Kennedy
Head of Artistic Planning

Stephan Gehmacher
Director general

La musique baroque anglaise

Pascale Saint-André

Après son âge d'or sous Élisabeth I^{re}, la musique atteint son acmé grâce à la figure emblématique de Henry Purcell, célébré comme l'*Orpheus britannicus*. Pourtant, l'Angleterre baroque connaît des fractures politiques et spirituelles qui affectent considérablement ses pratiques musicales.

Des ors de la Renaissance vers l'âge baroque

Suite à l'« Acte de suprématie » (1534) qui revendique le Roi comme chef suprême de l'*Ecclesia anglicana*, le *Book of Common Prayer* (1549) établit le rite officiel. En 1553, la très catholique Mary abolit ce culte proclamant l'union de l'Angleterre et du Saint-Siège. En 1558, Élisabeth (1533–1603) monte sur le trône et proclame l'Église d'Angleterre autonome. Très vite, elle comprend que les arts peuvent contribuer à son prestige et à la gloire de son royaume. Le théâtre et la musique connaissent une extraordinaire expansion que prolonge le règne de Jacques I^{er}.

Des ors de la Renaissance affleurent, au début du 17^e siècle, la rhétorique baroque venue d'Italie, parée du style expressif de la *seconda pratica* figurant les *affetti*, le langage solistique issu du *stile rappresentativo*, puis le style concertant avec instruments. La musique de scène s'avère un tremplin déterminant vers les révolutions du baroque. À la différence de l'opéra, né en Italie, le *mask* (ballet de cour) ne comporte pas de récitatifs, l'action dramatique est conduite par du texte parlé, en dialogue versifié, entremêlé d'*ayres* et de multiples danses élégantes. Sous les feux de la nouvelle esthétique, mise en scène, costumes et décors s'associent à la poésie vers toujours plus de lustre – perspectives et décors mobiles – grâce au célèbre architecte Inigo Jones.



Élisabeth I^{re}, The Darnley Portrait

Le genre réclame un effectif important de musiciens dont des consorts de luths et des *Broken consort* avec dessus de viole, flûte, basse de viole, luth, cistre et bandora. Le *Ballet des Reines* (1608) marque une étape : le poète Ben Jonson ajoute en préambule un anti-masque, sorte de mascarade grotesque apportant un élément comique, voire satirique, grâce aux danses des *Masquers* (danseurs professionnels). À sa suite, les masques sont écrits par James Shirley et William Davenant sur une musique de Thomas Campion, Nicholas Lanier et des frères Henry et William Lawes. Ils contribuent à mettre au point l'air de style déclamatoire expressif. En 1617, dans *Lovers Made Men*, le livret précise que « *tout le masque doit être chanté, à la manière des italiens, en stilo recitativo* ». Ce masque célèbre une innovation de taille qui aurait pu conduire le genre vers celui de l'opéra, entièrement chanté.

La fracture du Commonwealth et la pratique musicale

Malheureusement, durant les règnes de Jacques I^{er} et Charles I^{er}, s'impose un conflit entre l'absolutisme royal et le Parlement. La bourgeoisie naissante, riche et puissante, attend du Roi qu'elle défende ses intérêts, crise politique qui se double d'une crise religieuse sous l'influence des Puritains. Rétablissant l'épiscopat en Écosse, Charles I^{er} provoque la guerre civile qui débute en 1642. En définitive, le Parlement ébranle la monarchie par la décapitation du Roi en 1649. Le Commonwealth, c'est-à-dire la République, est instaurée en Angleterre. Tous les plaisirs publics sont prohibés. En 1642, un décret promulgue l'interdiction d'écrire et de représenter des pièces. Les théâtres jugés licencieux sont fermés, voire détruits. Par ordonnance de 1644, considérés comme instruments de Satan, les orgues sont saccagés, les chœurs fermés, les recueils de musique brûlés. La dissolution de la cour entraîne celle des musiciens du roi et « *dix années d'un morne silence* » (Charles Burney) qui paralysent le pays.

Néanmoins, on fait de la musique dans le domaine privé. Grâce à John, puis Henry Playford, l'édition musicale bat son plein et montre que musique à danser et musique de chambre prospèrent. On chante des madrigaux en style *concertato* avec instruments, des *songs* et des *catches*. On apprécie particulièrement les *Broken*

consort à deux violons, basse de viole, luth, théorbe et clavecin. Les musiques pour violes règnent alors grâce notamment à John Jenkins et Christopher Simpson qui rédige *The Division-Violist* (1659) pour basse de viole où l'art de la variation sur un *ground* (basse obstinée) et l'ornementation pour solo sont mis à l'honneur.

Sous la République, il y a également des masques, évidemment représentés en privé. Ces pièces ressemblent à des moralités. *Cupid and Death* (1653/1659) de Shirley sur une musique de Matthew Locke et Christopher Gibbons, tiré d'Ésope, laisse néanmoins transparaître un brin d'humour. Mais la vraie révolution vient du dramaturge William Davenant qui, en 1656, fonde un spectacle entièrement chanté – contournant ainsi la loi puritaine sur l'immoralité du théâtre : *The First Days Entertainment*, dont le prologue mentionne « *Considérez ce divertissement comme votre passage et comme l'étroit chemin / Vers nos Champs-Élysées : l'OPÉRA* ». L'expérience est prolongée par le *Siege of Rhodes*, « *une histoire chantée en musique récitative* ». Peut-être s'agit-il des premiers essais d'opéras anglais ? Malheureusement, il ne reste rien de la musique.

La Restauration et le regain des activités artistiques

Au décès d'Oliver Cromwell, son fils Richard ne peut s'imposer. En 1660, Charles II (1630–1685) fait son entrée triomphale à Londres. Dans les tavernes, on donne libre cours aux énergies retenues pendant dix-huit ans. Des mécontentements politiques et religieux ébranlent néanmoins l'équilibre et des circonstances tragiques s'ajoutent aux troubles : la terrible épidémie de peste de 1665 et le grand incendie de Londres l'année suivante. En 1673, le *Test Act* exclut les catholiques de toute fonction publique et, en 1679, l'*Habeas corpus* interdit toute arrestation et détention arbitraires. Catholique avéré, Jacques II, qui succède à son frère en 1685, provoque la révolte de Monmouth. Les milieux anglicans s'inquiètent. La Glorieuse Révolution de 1688 éclate. La Déclaration des Droits en vue d'une monarchie constitutionnelle s'appuie dorénavant sur l'anglicanisme et un Parlement fort. En 1689, la couronne est confiée à Guillaume d'Orange et Mary II, puis à la dynastie de Hanovre.



Portrait d'Oliver Cromwell par Samuel Cooper, 1656

Charles II réorganise la musique : l'ensemble Four and Twenty Fiddlers forme un orchestre qui associe violes et violons imitant les Vingt-Quatre Violons du Roi « soleil », la Fanfare brille sous les feux des trompettes. Sous l'égide du « Capitaine Cooke », la Chapelle Royale est reconstituée, insérant dans ses rangs les meilleurs musiciens dont Pelham Humfrey et John Blow. On multiplie les célébrations impulsant la composition d'odes, celles de bienvenues, pour les fêtes annuelles de la Sainte Cécile, patronne des musiciens, et les anniversaires ou couronnements. À Londres, en 1672, John Banister organise chez lui les premiers concerts payants, suivi en 1679 par Thomas Britton. Les artistes et les gentlemen pratiquent leur « Grand Tour » sur le continent, comme les musiciens étrangers, français, puis italiens, déferlent à la cour d'Angleterre.

L'un des premiers gestes fondateurs est la reconquête de la scène, non plus à la cour mais à la ville. Sevrés de théâtre, les Anglais s'enivrent : « *Les théâtres fermés recevaient à nouveau une foule avide de plaisirs* », écrit Saint-Évremond. Au début de la Restauration, l'opéra n'existe que sous la forme d'ouvrages importés de France ou d'Italie mais leur succès est limité et l'opéra véritable, entièrement chanté, ne fait guère souche. Les seuls opéras anglais restent *Venus and Adonis* (1682) de Blow qui est en fait un « masque pour les divertissements du roy » et *Dido and Aeneas* (1689) de Purcell, opéra de chambre conçu pour un collège de jeunes filles. « *L'expérience nous a enseigné que l'esprit anglais ne s'accommode pas du chant continu. . . nos gentilhommes anglais, l'oreille satisfaite, désirent également être distraits par la musique et la danse habituellement mêlées à la Comédie ou à la Tragédie* », nous enseigne le dramaturge Peter Motteux. Ainsi, le principal de l'activité se concentre sur d'anciennes pièces dont *Macbeth* (1663) et *The Tempest* (1673, date de sa reprise la plus célèbre) de William Shakespeare. Le théâtre élisabéthain accueillait déjà la musique pour saluer l'entrée de personnages importants, souligner des effets dramatiques, et célébrer les passions en chansons ou chœurs intercalés. Dès leur reprise, ces pièces subissent des adaptations : on supprime, ajoute des épisodes pour mieux interpoler les scènes musicales. Une des méthodes la plus essentielle étant de faire appel à des personnages

suraturels dans le cadre de masques ajoutés en fin d'acte, chantés tout en musique et avec force danses aux cabrioles virtuoses. Finalement, deux traditions sont réhabilitées : le théâtre et le masque. Naît alors le genre hybride, typiquement anglais, du semi-opéra. Le rôle de la musique est d'ajouter à un discours théâtral dramatique déjà cohérent une autre dimension, formant son discours propre, plus ou moins en lien avec l'action principale de la pièce.

Henry Purcell, l'Orphée anglais

Enterré à Westminster Abbey après des funérailles nationales, Purcell demeure cet auteur du « *Fairest Isle* » qui a magnifié tous les genres musicaux de la Restauration. Très jeune, il gagne la cour parmi les garçons choristes ; à la mue, il assiste John Hingston, « conservateur, fabricant, réparateur et accordeur » des instruments du Roi (1673). Puis, chaque fois confirmé dans ses charges, il occupe auprès des souverains successifs les postes de compositeur ordinaire pour les violons du Roi (1677), organiste de l'abbaye de Westminster (1679), organiste de la Chapelle royale (1682), compositeur de la musique du Roi (1685), et chef avec John Blow de la maîtrise de la Chapelle royale (1692).

Selon Henry Playford, Purcell possède un « *génie particulier pour exprimer l'énergie des mots anglais, par lesquels il touchait les passions de tous ses auditeurs* ». Près de deux cents *songs* solistes avec continuo sont publiés après sa mort dans l'*Orpheus Britannicus* (1698 et 1702) dans lesquels Purcell excelle à communiquer mille états d'âme. Cet art transparaît dans ses vingt-quatre odes de circonstance, notamment à la Sainte Cécile et pour les anniversaires de la Reine Marie dont la pompe requiert un orchestre martial, riche de trompettes et trombones, avec timbales, et teinté d'un lyrisme très colorature. Sa musique sacrée, dont une soixantaine d'*anthems* (psaume ou simple paraphrase) et les fameuses *Music for the Funeral of Queen Mary* (1694), montre davantage son talent en matière de polyphonie chorale. Ses *verse anthems* illustrent son penchant novateur, avec orchestre (dont les Vingt-Quatre Violons) et une alternance de chœurs et de soli des plus élégiaques aux plus virtuoses. Dans le domaine instrumental, il laisse une œuvre



Henry Purcell

pour clavier, *voluntaries* ou *Lessons* à vocation pédagogique. Ses quinze *Fantaisies* et *In nomine en consort* de violes (de trois à sept violes sopranos, ténors et basses), aux suaves crudités contrapuntiques et licences harmoniques, renouent avec une tradition qui aurait pu laisser une saveur archaïque si les vingt-deux sonates pour violon en trio à l'italienne (deux violons, basse et continuo) ne flirtaient avec un style profondément moderne.

À partir de 1680, Purcell se consacre activement au théâtre. Il écrit un nombre considérable de musique pour près de quarante-deux pièces, un opéra *Dido and Aeneas*, un masque *Timon of Athens* (1694) et quatre semi-opéras. Seul *King Arthur, or The British Worthy* (1691) est un réel semi-opéra original, non l'adaptation d'une pièce écrite, mais conçu en tant que tel par l'immense poète John Dryden (1631–1700). De *The Prophetess, or the History*



Portrait de John Dryden par John Richardson, vers 1730

of *Diocletian* (1690) à *The Indian Queen* (1695), le succès est total, plus encore avec *The Fairy Queen* (1692 et 1693) sur une adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Les effets scéniques flamboyants participent du triomphe. Le comique loufoque, très « british », s'insère naturellement dans le récit sérieux. Des ouvertures et chaconnes à la française à l'aria da capo italienne, Purcell pratique les goûts réunis laissant des archétypes typiquement britanniques, tels que des chœurs somptueux, des chansons à boire, *hornpipes*, *grounds* ou phénomènes d'écho... Notons également l'usage du trémolo des cordes et des tremblements dans la scène du froid du *King Arthur*, qui, venant de Lully, devint néanmoins une marque de fabrique anglaise.

Händel et les feux de l'oratorio anglais

À l'orée du 18^e siècle, la mort de Purcell a créé un vide qui se laisse combler par les oratorios de Thomas Arne dont *Judith* (1761) et un opéra italien de facture parfois médiocre. En 1710, arrive à Londres Georg Friedrich Händel (1685–1759) qui deviendra par naturalisation en 1727 sujet britannique sous le nom de George Frederick Handel. Le succès de son *Rinaldo* (1711), opéra *seria* italien, déclenche un véritable engouement et pendant près de quinze ans, la Royal Academy of Music fondée en 1720 ne donne pas moins de cinq cents représentations dont la moitié du compositeur. Les meilleurs chanteurs d'Europe dont le castrat Senesino (1686–1758) se précipitent sur la scène anglaise. Néanmoins, le coût exorbitant des représentations, ajoutés aux querelles des divas Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni, sonnent le glas de la première Academy. En outre, John Gay a trempé sa plume dans le vitriol en écrivant son *Beggar's Opera* (1728) donnant naissance à un nouveau genre, le *ballad opera*, sur une musique de John Pepusch où la critique de l'opéra italien y est acerbe.

Icône nationale également enterrée à Westminster Abbey, le corpus de Händel est riche – œuvre instrumentale dont des concertos, odes, cantates, musique religieuse ; et sur le sol anglais, l'*Ode for the Birthday of Queen Anne* (1713), l'*Utrecht Te Deum and Jubilate*, ses deux concertos *Water Music* (1717) et *Music for the Royal Fireworks* (1749), ses *Coronation Anthems* (1727) et *Funeral Anthem* (1737)... et surtout un genre dont, à défaut d'être l'inventeur, il est le promoteur et le maître incontesté : l'oratorio anglais. Pas moins de vingt oratorios en langue anglaise. *Messiah* (1742), son chef-d'œuvre, est l'aboutissement d'un itinéraire musical et spirituel. Le texte de Charles Jennens relève de la méditation sur le mystère de la rédemption mais offre un véritable potentiel de peinture sonore. Händel y surpasse son art du figuralisme expressif du texte. Les différentes palettes lyriques se succèdent avec brio, du vertige de l'aria virtuose à la déclamation dramatique. L'efficacité de son écriture chorale, extrêmement inventive et variée, magnifie la tradition anglaise dont le célébrissime « *Halleluja* », où le thème chanté en homophonie circule ensuite dans toutes les voix en un contrepoint jubilatoire, conclu par une section en style choral.

The Great Mr. Handel

Englisch-deutsche Händel-Rezeptionen

Juliane Riepe

Wer sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts gleichsam umwendet und in der Rückschau die Geschichte der europäischen Musik betrachtet, wird wenige Komponisten finden, deren Rezeption ähnlich spektakulär verlief wie die Georg Friedrich Händels und seiner Musik: kontrastreich, ja widersprüchlich, jahrhundertlang kontinuierlich und doch mit abrupten Brüchen, voller Superlative. Händel war der erste Musiker, dem man schon zu Lebzeiten ein Denkmal errichtete, der am häufigsten porträtierte Musiker seiner Zeit, der erste Komponist, über den bereits kurz nach seinem Tod eine Biographie in Buchform erschien, der erste, den man mit pompösen Gedenkfeiern ehrte, einer der ersten, deren Musik von seinen Lebzeiten an bis in die Gegenwart aufgeführt wurde, ohne dass je (wie im Falle Bachs oder Vivaldis) eine Wiederentdeckung hätte erfolgen müssen – kurz: ein Komponist, über dessen Zugehörigkeit zum Kanon der großen Meister nie Zweifel bestanden.

Doch der Eindruck von Geradlinigkeit und Selbstverständlichkeit, der sich hier ergeben mag, täuscht. Händels Erfolg war an sehr spezifische historische Konstellationen gebunden, die wiederum seine Rezeption in den folgenden Jahrhunderten wesentlich prägten. Sein finanzieller und sozialer Aufstieg unter die sprichwörtlichen oberen Zehntausend Londons war für einen Musiker seiner Zeit wohl in der Tat nur dort möglich – in einer Stadt, die auf den Zustrom ausländischer Musiker angewiesen war, in der man zugleich bei Hofe angestellt sein, ein eigenes Opernunternehmen führen und bei der Bank of England einträgliche Finanzgeschäfte tätigen konnte. In Deutschland zogen

die großen Höfe italienische Kapellmeister vor; in Italien gab es zwar den kommerziellen Opernbetrieb, der in Deutschland fehlte, aber eine übergroße Konkurrenz und stilistische Vorlieben, denen Händels Musik schon bald nicht mehr entsprach – mit dem Ergebnis, dass seine in und für England komponierten Opern zu seinen Lebzeiten (mit einigen wenigen Ausnahmen, die die Regel bestätigen) tatsächlich auch nur dort erklangen, während die Opern seiner berühmten italienischen Zeitgenossen in allen europäischen Musikzentren zu hören waren.

Wir dürfen annehmen, dass Händel sich der Vor- und Nachteile seiner englischen «splendid isolation» bewusst war. Die Nachteile nahm er zur Kenntnis und verzichtete auf eine Rückkehr nach Deutschland ebenso wie auf eine Karriere in Italien (die vermutlich kaum erfolgreich gewesen wäre). Die Vorteile nutzte er geschickt. Auf die englische Kritik an der als abstrus, fremd und unenglisch gebrandmarkten italienischen Oper antwortete er mit dem englischen Oratorium als neuem, spezifisch auf den englischen Aufführungskontext zugeschnittenen Gattungstyp. Das auch in England attraktive Formenrepertoire der italienischen Oper behielt er bei, verband es aber mit englischem Text und nahm ihm so seine Fremdheit. Aus der italienischen Oratorientradition übernahm Händel die nichtszenische Aufführung und die dem englischen Publikum vertrauten biblischen Sujets; die religiöse Zweckbestimmung entfiel jedoch. Der eigentliche Geniestreich dieses Crossover der weltlich-geistlichen Gattungs- und Stilelemente bestand im Einbezug von Charakteristika einer dritten Gattung. Gewissermaßen legitimiert durch die biblischen Sujets entlehnte Händel aus der englischen Kirchenmusik-Tradition den ausdrucksvoll-feierlichen Chorsatz des Anthems. Sakrales wurde auf diese Weise zum ästhetischen Stilmittel; es verlieh der von Händel neukonzipierten Gattung jenen «hohen Ton», jene Erhabenheit, schlicht-eindrückliche Kraft und Monumentalität, die von da an mit seinem Namen verbunden blieb – zu Unrecht, genau genommen, denn der überwiegende Teil seines kompositorischen Schaffens (Oper, Kantate, Instrumentalmusik) weist diese Charakteristika ja gerade nicht auf.



Anno ætat:56.

Doch Rezeptionsgeschichte folgt ihrer eigenen Logik. Manchmal verläuft sie sprunghaft. Der von Händel neugeschaffene Oratorientypus blieb bis ins 20. Jahrhundert Kern- und Angelpunkt der Händel-Rezeption. Im 18. Jahrhundert standen diese Werke jedoch quer ebenso zur italienischen wie zur deutschen Oratorientradition, mit dem Effekt, dass sie zu Lebzeiten des Komponisten weder in Italien noch in Deutschland zu hören waren. Dies änderte sich in den Jahren um 1770. Es mutet wie eine ironische Rezeptions-Kapriole an, dass Händels *Messiah*, das berühmteste seiner Oratorien, auf dem europäischen Festland zuerst in Italien zu hören war, wo man noch lange mit dieser Art Werke wenig würde anfangen können. Die Initiative kam damals (1768 in Florenz) von einem englischen Lord; aufgeführt wurde das Werk in italienischer Übersetzung im Palazzo Pitti, wo als Großherzog der Toskana ein Habsburger regierte, Peter Leopold, ein jüngerer Bruder Kaiser Josephs II. Bevor Händels Oratorien nach Wien gelangten (wo Mozart einige davon bearbeiten würde), interessierte man sich dafür im Norden Deutschlands: 1772 erklang der *Messiah* in Hamburg, zuerst in englischer Sprache, dann (1775) mit deutschem Text.

In denselben Jahren, etwa ein Jahrzehnt nach Händels Tod, setzte in Deutschland ein neuer Prozess ein: Händel, einer der an den Fingern einer Hand abzuzählenden deutschen Komponisten, die damals auch im europäischen Ausland bekannt waren und geschätzt wurden – Händel wurde emphatisch für die deutsche Nation reklamiert. Dazu musste man ihn allerdings zunächst den Briten, deren Nationalkomponist er längst war, entwinden. Wenn Johann Arnold Ebert, ein Freund Lessings, 1772 deklamierte «*O Händel, stolzer Britten Ruhm, / Doch unser, unser Eigentum!*», dann konnten die Briten auf diesen verbalen Aneignungsversuch mit Gleichmut reagieren. Händels berühmteste Kompositionen waren Vertonungen englischer Texte; der Komponist hatte den größten Teil seines Lebens (fast ein halbes Jahrhundert) in England verbracht; er war nie wieder – außer für kurze Besuche – nach Deutschland zurückgekehrt, hatte 1727 aus freien Stücken die britische Staatsbürgerschaft angenommen und seinen Patriotismus wiederholt (und finanziell einträglich) unter

Beweis gestellt, wohl am augen- und ohrenfälligsten mit seinen Kompositionen für dynastische und politische Festanlässe seiner Wahlheimat (darunter die Trauermusik für Queen Caroline, das Utrechter und das Dettinger Te Deum, das *Occasional Oratorio* und *Judas Maccabaeus* zur Niederschlagung des jakobitischen Aufstands in Schottland 1746, die *Musick for the Royal Fireworks* für den Frieden von Aachen, nicht zuletzt die Coronation Anthems für Georg II., die seitdem fester Bestandteil des englischen Krönungszeremoniells blieben). Die Engländer revanchierten sich 1784, ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Komponisten, mit einer ›Handel Commemoration‹, die unter der Schirmherrschaft des Königs stand und Hunderte von Musikern und Tausende von Zuhörern in der Westminster Abbey versammelte. Ein Musikfest, das im gesamten 18. Jahrhundert nicht seinesgleichen hatte, sollte ein Jahr nach dem Frieden von Paris, der den Verlust der amerikanischen Kolonien besiegelte, das angeschlagene Nationalbewusstsein der Briten stärken und Aristokratie, Volk und König in stolzem Selbstgefühl bei der Ehrung eines musikalischen Nationalhelden zusammenschließen.

Im noch lange ungeeinten Deutschland war Vergleichbares schon aus politischen Gründen nicht einmal entfernt denkbar. Einem Paradox gemäß, das sich wahrlich nicht nur in der Händel-Rezeption beobachten lässt, wurde das, was nicht vorhanden war, umso intensiver beschworen. Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und bis mindestens 1945 stilisierte man Händel in Deutschland zum Deutschen, zur nationalen Identifikationsfigur, genauer gesagt: zum imaginären Vorreiter der jeweils eigenen nationalen Ideologie. Die angesichts der biographischen Fakten bange Frage, ob Händel wirklich «unser» sei, war allerdings so brisant, dass sie nicht stillschweigend übergangen werden konnte. Hier entwickelte man im Laufe des 19. Jahrhunderts argumentative Strategien, die Unpassendes passend machten. So habe Händel seine deutsche Heimat verlassen und nach England gehen müssen, da ihm bewusst war, dass er sein Ziel, im Großen und auf das Volk zu wirken, im Deutschland seiner Zeit nicht realisieren konnte, wohl aber im «stammverwandten» England. Zum Engländer sei Händel in England jedoch nie geworden:

«Mögen ihn äußere Umstände zehnmal nach England geführt haben, die deutschen Grundzüge seines Wesens haben sie nie zu verwechseln vermocht. Seine gewaltige Persönlichkeit, der alle Kleinlichkeiten und Schleichwege fremd sind, seine hohe, ethische Kunstauffassung, seine über alles Muckertum hoch erhabene Religiosität, sein inniges Verhältnis zur Natur – das alles ist so «unenglisch» wie nur möglich, mögen ihn unsere lieben Vettern mit noch so heißem Bemühen für sich in Anspruch nehmen» (so der Musikwissenschaftler Hermann Abert 1915).

Mit den «lieben Vettern» war man seit einigen Monaten im Krieg, und so fragte Otto Leßmann, Chefredakteur der Berliner *Allgemeinen Musikzeitung*, im selben Jahr, ob es nicht angebracht sei, «von nun an in erhöhtem Maße durch Aufführungen Händelscher Helden-oratorien die patriotische Begeisterung zu kräftigen und für die Zukunft zu erhalten? Wäre es nicht auch erwünscht, diesen urdeutschen Großmeister aus den Banden der erstarrten englischen Tradition loszulösen und ganz für uns zurückzugewinnen?» Argumentativ war dies längst geschehen; seit dem 19. Jahrhundert hatten deutsche Autoren unermüdlich betont, Händels Oratorien, Höhepunkt und Inbegriff seines Schaffens, seien zwar in und für England entstanden, entsprängen aber «ächt germanischem Geiste» (Georg Gottfried Gervinus, um 1859).

Diese und andere Theoreme prägten etwa ein Jahrhundert lang geradezu stereotyp die deutsche Händel-Rezeption. Dass sie mit der historischen Wirklichkeit nichts zu tun haben, war unerheblich; Quellenbelege wurden nicht präsentiert, ja nicht einmal gesucht; es genügte die Behauptung. Nach einem Muster, das für die politisch-ideologische Instrumentalisierung von historischer Musik und Kunst von jeher gültig war (und ist), projizierte man eigene Ideale zurück auf die «Großen» der Vergangenheit, um sie in einem zweiten Schritt als Vorkämpfer und Mitstreiter für Eigenes zu präsentieren: Legitimation aus der «großen» Vergangenheit heraus. Wandelten sich Ideologie und Politik, so wandelte sich – oh Wunder – auch die Vergangenheit. Musste Händel im Ersten Weltkrieg ein Deutscher sein, so sprach der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser 1922 wieder von Händels «gelassener[m] Europäertum». 1924 betonte der Händel-Biograph Hugo Leichtentritt, auf den Weltbürger Händel könne weder

Deutschland noch England oder Italien ein Vorzugsrecht geltend machen; alle drei Länder zusammen hätten ihn hervorgebracht. Wenig später wurde der Komponist wieder deutsch, und derselbe Hans Joachim Moser unterstrich 1935, dass Händel nicht etwa ein «*ewig heimatlose[r] Globetrotter*» gewesen sei, sondern vielmehr «*für uns Deutsche [...] einer der größten Kulturpioniere im Ausland*». Das klang noch freundlich. Tatsächlich nutzte die neue nationalsozialistische Regierung zwei Jahre nach der Machtübernahme das Händel-Jubiläumsjahr 1935 gezielt, um außenpolitische Signale zu senden, insbesondere nach England, das Hitler damals noch auf seine Seite zu ziehen hoffte. In einer Denkschrift zur Vorbereitung des «*Reichs-Händel-Festes*» in Halle wurde betont, dass Händel «*der Verständigung zwischen den beiden Völkern Deutschland und England im stärksten Maße förderlich sein*» könne. Reichsleiter Alfred Rosenberg, der in seiner Festrede Händel als «*Wiking der Musik*» apostrophierte, unterstrich die «*tiefinnerliche Verwandtschaft*» zwischen Deutschem und Englischem. Die englischen Gäste, um die man sich sehr bemühte, waren beeindruckt; der Händel-Biograph Newman Flower bezeichnete die hallischen Festlichkeiten im Londoner *Observer* ganz unironisch als «*one of the most remarkable musical festivals ever held in Central Europe*». Der englische Festredner Edward Dent, den man zuvor um Vermeidung allzu kritischer oder zynischer Anspielungen auf Deutschlands neues Regime gebeten hatte, beschränkte sich auf die knappe, aber deutliche Bemerkung, Händel habe gerne in England gelebt, weil England damals das Land der religiösen und politischen Freiheit gewesen sei; daher sei er auch nie wieder nach Deutschland zurückgekehrt. Die silberne Händelplakette, die die Stadt Halle damals neben Hitler, Göring, Goebbels und Rosenberg ihm und fünf weiteren Engländern verlieh, nahm Dent dennoch an.

Wenige Jahre später änderte sich das Bild schlagartig. Im Februar 1939 hatte man in Halle noch auf die «*Hilfe englischer Freunde*» bei der Beschaffung von Fotos von Händel-Quellen gehofft. Dann begann der Krieg. Das Bild Händels in England wurde neu gezeichnet: «*Händel ist weder in England zum Engländer geworden noch durch England einer der größten Komponisten seiner Zeit und*



Georg Friedrich Händel

aller Zeiten, sondern vielmehr trotz England und im Kampfe mit den Engländern» (Gotthold Frotischer 1941). «*Der demnächstige Endspurt mit den Engländern*», befand 1940 August Jäger, Stellvertreter des Reichsstatthalters im sogenannten Warthegau, rege zur Frage an, «*ob wir Deutschen nicht die Gelegenheit benutzen müssen, um unseren grossen Musiker Händel nach Deutschland heimzubolen*». «*Händel als wirklich einer unserer grössten Musiker*» gehöre «*auch im Tode und örtlich zu uns*». Hinsichtlich einer «Heimholung» Händels nach der «*kommende[n] Niederlage Englands*» war man in Halle skeptisch. Einigkeit bestand aber darin, dass Händel – so der hallische Gauamtsleiter und Musikreferent Bernhard Grahmann – «*ganz unser ist, daß er allein den Großen unserer Tonkunst zugehört, der er in schwerem Kampf auf fremder Erde als Erster Weltgeltung verschafft hat!*» Die unverhüllte Nutzenanwendung folgte: «*Mit Bewunderung und herzlicher Genugtuung blicken wir aber auch auf unsere herrliche Wehrmacht, die Tag um Tag ein schon seit den Zeiten Händels innerlich hobles und verderbtes Inselreich in Trümmer legt*».

In England musste man sich zur gleichen Zeit entscheiden, wie mit einem Nationalkomponisten zu verfahren sei, der seiner Geburt und Herkunft nach auf der Seite der Feinde Englands stand. Zwei Jahre nach den ersten deutschen Bombenangriffen auf London und Coventry kam im November 1942 Norman Walkers Film *The Great Mr. Handel* in die englischen Kinos. Die Frage nach der nationalen und politischen Zugehörigkeit des Komponisten wurde bereits in den ersten Filmminuten auf kategoriale Weise entschieden – (wenig erstaunlich) mit einer Vereinnahmung Händels. Als der Bischof von London Zweifel daran äußert, ob Händel als Nichtengländer geeignet sei, die gottesdienstliche Musik für die Krönung 1727 zu komponieren, antwortet Händel: «*But I am even more certainly an Englishman than yourself my Lord Bishop, I am English by Act of Parliament. That means that while you are English by no act of your own, I am English by choice.*» Händel, der sich aus freien Stücken für die britische Staatsbürgerschaft entschieden hat, ist englischer als jeder gebürtige Engländer und kann so trotz seiner deutschen Herkunft zum Vorkämpfer Englands im Krieg gegen Deutschland werden.

Glücklich die Zeiten, in denen niemand die Notwendigkeit sieht, Komponisten der Vergangenheit – sei es sophistisch oder gewaltsam – zu Kämpfern der eigenen Streitmacht zurechtzustutzen. In deutschen Nachschlagewerken der Gegenwart hat Händel einen Geburts- und Sterbeort, aber üblicherweise keine Nationalität. Anders ist das in englischen Kreuzworträtseln: Die Lösung für «*German-born British composer* mit sechs Buchstaben» lautet – wie?

L'Orchestre Symphonique de Londres : une république musicale

Christian Merlin (2020)

Lorsque le London Symphony Orchestra voit le jour en 1904, il peut être considéré comme le premier orchestre symphonique permanent à Londres. Non qu'il n'y ait eu aucune vie orchestrale dans la capitale britannique avant cette date. Elle était même foisonnante, entre les concerts de la Royal Philharmonic Society, et surtout ceux du Queen's Hall. Mais les musiciens y étaient recrutés à titre individuel, au contrat. Ils se vendaient au plus offrant, si bien qu'ils avaient pour habitude de se faire remplacer s'ils avaient trouvé dans l'intervalle un engagement plus lucratif. Ce *turn over* incessant avait des répercussions sur la qualité, poussant le chef Henry Wood, fondateur de la très populaire série des « Proms » (Promenade Concerts), à sévir : exaspéré de voir des visages nouveaux à chaque répétition, il décrète en 1904 l'interdiction des remplacements. Un *casus belli* pour les musiciens privés d'une source de revenus non négligeable.

Se rendant en train dans le nord de l'Angleterre pour un concert sous la direction de Wood, trois cornistes et un trompettiste profitent du voyage pour mettre au point une stratégie : et si l'on se constituait en orchestre indépendant, dont les musiciens ne seraient plus recrutés individuellement, mais collectivement ? Avaient-ils pour modèle le Philharmonique de Vienne, association autogérée fondée en 1842 par les musiciens de l'Opéra de Vienne ? Ou plutôt le Philharmonique de Berlin, communauté

issue en 1882 de la fronde des membres de la Bilsesche Kapelle, las d'être exploités ? Toujours est-il que, de retour à Londres, ils joignent les actes à la parole et convoquent à St Andrew's Hall une assemblée qui acte la création du London Symphony Orchestra, avec le statut de coopérative, se définissant comme une « république musicale ». Les musiciens, qui élisent un comité, ne toucheront pas de salaire mais se répartiront les recettes.

Le premier concert du LSO a lieu le 9 juin 1904, sous la direction de Hans Richter, créateur du *Ring* de Richard Wagner et de la *Deuxième Symphonie* de Johannes Brahms. Il sera le chef le plus présent entre 1904 et 1911. Des cent deux membres, quarante-neuf sont issus de la dissidence du Queen's Hall. Bien qu'il ait déclenché cette fronde par son attitude inflexible, Henry Wood accueille le LSO avec bienveillance. Arthur Nikisch, Édouard Colonne, Sir Edward Elgar : les grands noms de la vie musicale anglaise et internationale se succèdent à la tête de l'orchestre, qui effectue sa première tournée aux États-Unis en 1912. On devait embarquer sur le *Titanic*, mais au dernier moment les billets ont été changés pour le *Baltic*...

Sauvé de la ruine pendant la Première Guerre mondiale par le soutien financier du chef et mécène Sir Thomas Beecham, l'orchestre retrouve une saison régulière à partir de 1919, avec à sa tête Albert Coates, qui dirige la création mondiale du *Concerto pour violoncelle* d'Elgar. Mais le caractère irascible du chef lui aliène rapidement la sympathie des musiciens, et après son départ en 1922, le LSO se contentera de chefs invités pendant une bonne dizaine d'années. Pas n'importe lesquels, il est vrai, puisqu'ils ont pour nom Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer ou Willem Mengelberg.

En 1932 commencent deux décennies difficiles pendant lesquelles le LSO doit se faire à l'idée qu'il n'est plus à la première place. 1932, c'est en effet l'année de la fondation par Sir Thomas Beecham du London Philharmonic Orchestra (LPO). Avec ses moyens, ses relations et sa force de persuasion, l'héritier des



La première photo connue du LSO en 1904 prise au Queen's Hall



produits pharmaceutiques Beecham, chef autodidacte mais charismatique, parvient à attirer les meilleurs musiciens du pays, débauchant au passage dix-sept membres du LSO. Ce dernier tente bien de se relancer en engageant Hamilton Harty, qui crée *Belshazzar's Feast* de William Walton, mais il ne fait pas le poids face à Beecham. Il n'y aura que des chefs invités entre 1934 et 1951. L'orchestre survit tant bien que mal à la Seconde Guerre mondiale, qui voit soixante de ses membres mobilisés, mais l'après-guerre accentue sa marginalisation. En 1945, en effet, Walter Legge fonde l'Orchestre Philharmonia, afin d'en faire la formation maison des disques EMI : il devient en peu d'années l'un des tout meilleurs d'Europe, attirant Furtwängler, Herbert von Karajan et Klemperer. Et en 1946, l'infatigable Beecham fonde cette fois le Royal Philharmonic Orchestra (RPO). Pour la fine fleur des instrumentistes londoniens, c'est au Philharmonia ou au RPO que cela se passe.

Dernier après avoir été premier, le LSO est en crise. Les musiciens finissent par accepter une subvention du Conseil des arts qu'ils avaient refusée jusque-là pour préserver cette indépendance qui avait présidé à leur fondation. Ils nomment en 1951 le chef autrichien Josef Krips, maître du style viennois, qui leur redonne une cohésion musicale, comme on peut l'entendre dans leur indémodable enregistrement de la *Grande Symphonie en ut* de Franz Schubert. Mais ils n'en sont pas moins guettés par la division. Ainsi, les premiers pupitres estiment que le LSO devrait exploiter le très lucratif créneau des musiques de films, dont l'orchestre s'était fait une spécialité depuis la guerre : plus de soixante-dix bandes originales enregistrées rien qu'entre 1940 et 1955. La majorité des membres souhaitant demeurer prioritairement un orchestre de concert, les solistes dissidents font sécession et lancent une formation de studio sous le nom de Sinfonia of London. Au moins cette hémorragie permet-elle de renouveler les cadres et de recruter, au milieu des années 1950, de brillants jeunes musiciens appelés à devenir des figures de proue du LSO : Hugh Maguire comme premier violon solo (que l'on appelle le *leader* dans les orchestres britanniques), le futur chef Neville

Marriner à la tête des seconds violons, Simon Streatfeild à l'alto solo, Kenneth Heath au premier violoncelle, et dans les vents de véritables stars comme le clarinetiste Gervase de Peyer, le bassoniste William Waterhouse, le corniste Barry Tuckwell, le trompettiste Dennis Clift ou le tromboniste Dennis Wick.

Au même moment, la renaissance culmine dans un recrutement crucial : celui d'Ernest Fleischmann comme directeur général en 1959. Alors que cette communauté auto-administrée avait l'habitude d'élire un de ses pairs à sa présidence, le LSO admet finalement que l'évolution de l'industrie musicale réclame un manager aguerri. C'est lors d'une tournée en Afrique du Sud que les membres de l'orchestre avaient fait la connaissance de cet impresario d'origine juive allemande au fort caractère et débordant d'idées.

La première est de nommer comme chef permanent un des préférés des musiciens : Pierre Monteux, l'une des grandes baguettes du siècle. Monteux a 86 ans : on lui propose un contrat de vingt-cinq ans, avec une option de renouvellement pour vingt-cinq autres années... Il en effectuera quatre, parmi les plus heureuses dans l'histoire du LSO, jusqu'à sa mort en 1964. Leurs enregistrements de musique française sont d'une élégance et d'une évidence stylistique rarement égalées. Pour la première fois depuis longtemps, les musiciens se sentent à nouveau dans la course, capables de rattraper le terrain concédé aux concurrents londoniens. C'est aussi l'époque où ils créent pour la première fois un fonds d'assurance-maladie. Autre gros coup réussi par Fleischmann : faire venir Leonard Bernstein, qui restera un des invités privilégiés de l'orchestre. Pour succéder à Monteux, le choix se porte en 1965 sur un jeune Hongrois prometteur, István Kertész, qui réalise plusieurs enregistrements de choix, en particulier dans Antonín Dvořák, mais ne reste que trois ans. Il démissionne en même temps que Fleischmann, dont les musiciens commencent à trouver que le règne est trop autocratique pour cette « république musicale ».



Le Barbican Centre, inauguré en 1982, salle occupée par le LSO



barbican

art / theatre / music
dance / film / education
conferences / library
restaurants / bars

Sur sa lancée, le LSO consolide sa place dans le paysage orchestral avec l'ère André Previn, directeur musical de 1968 à 1979. John Georgiadis a succédé à Hugh Maguire au premier violon, Jack Brymer à Gervase de Peyer à la clarinette, avec toujours le charismatique Kurt-Hans Goedicke aux timbales. Le chef américain est très populaire grâce à son émission *Music Night* à la BBC, qui fait connaître la musique classique (et le LSO !) à des millions de téléspectateurs. Il emmène l'orchestre pour la première fois au Festival de Salzbourg et au Hollywood Bowl, et c'est pendant son mandat que le LSO obtient un Grammy Award pour la bande originale de *Star Wars*, où l'on doit à l'insubmersible Maurice Murphy le solo de trompette sans doute le plus entendu de l'histoire. À Previn succède Claudio Abbado, entre 1979 et 1987. Alors directeur artistique de la Scala de Milan, le chef italien veut développer sa carrière symphonique, qui allait finalement le conduire à la succession de Karajan à Berlin. Avec les très fiables Michael Davis au premier violon et Anthony Camden au premier hautbois, il rode à Londres ses premiers grands cycles consacrés à Gustav Mahler. Abbado fait monter le niveau de précision technique, avec une sonorité au scalpel différente du brillant de bon aloi cultivé par Previn. Mais les musiciens s'accommodent mal de ses méthodes de répétitions un peu confuses, et sont vexés de voir qu'il préfère enregistrer ailleurs le répertoire qu'il travaille avec eux. C'est sous le mandat d'Abbado que l'orchestre obtient enfin « sa » salle, après des décennies de nomadisme : le Barbican Centre, inauguré en 1982. Quant au poste de clarinette solo, il fait du LSO une affaire de famille avec l'arrivée d'Andrew Marriner en 1986, perpétuant ainsi le nom de son père Neville, ancien violoniste devenu chef à succès.

C'est aussi l'époque où les musiciens renouent avec leur ancienne tradition en nommant l'un des leurs comme directeur général : Clive Gillinson, violoncelliste, sera de 1984 à 2005 un manager de premier ordre. Il achève de donner à l'orchestre un rayonnement international, avec des résidences à New York et au Japon. En nommant l'Américain Michael Tilson Thomas chef permanent entre 1987 et 1995, il fait appel à un maître de la médiation,

notamment à travers les programmes éducatifs « Discovery ». Disciple de Bernstein, MTT est aussi communicant qu'Abbado était introverti, et c'est sous son mandat que le LSO commence à construire ce qui est encore aujourd'hui sa marque de fabrique : une action pédagogique et sociale de grande ampleur. Au même moment, Pierre Boulez devient l'un des invités préférés de l'orchestre dans les années 1990, comme Bernard Haitink le sera dans la décennie suivante.

Avec la nomination de Sir Colin Davis, *chief conductor* entre 1995 et 2006, c'est la première fois depuis 1935 qu'un Britannique occupe cette fonction. Si Londres servit à Abbado de tremplin pour Berlin, tout comme à MTT pour San Francisco, c'est pour Sir Colin un dernier poste, qu'il occupera entre 68 et 79 ans. La bienveillance et la musicalité sans esbroufe de ce vétéran qui n'a plus rien à prouver rassurent les musiciens. Depuis que Tilson Thomas a emmené avec lui le premier violon Alexander Barantschik à San Francisco, Gordan Nikolitch est le leader incontesté dont l'énergie complète le flegme du chef. C'est en 2000 que, constatant le désengagement des grands éditeurs en matière d'enregistrement symphonique, l'orchestre crée son propre label, « LSO Live », grâce auquel il retrouve une place de choix au catalogue discographique. Ce qui permet à Davis de réenregistrer son répertoire de prédilection (Hector Berlioz, Jean Sibelius), mais aussi à son successeur Valery Gergiev, directeur musical entre 2007 et 2015, de graver pour la première fois les symphonies de Mahler.

Depuis 2017, c'est Sir Simon Rattle qui, après seize ans à la tête du Philharmonique de Berlin, a la responsabilité musicale du LSO. Un chef éminemment moderne, tant dans ses goûts musicaux que dans son combat pour faire entrer l'orchestre dans le 21^e siècle, convaincu de son rôle dans la cité. Son cheval de bataille est la construction d'une nouvelle salle de concerts à Londres, mais avec la crise de la Covid-19, c'est une lutte pour la survie qui attend le London Symphony Orchestra, comme ses homologues londoniens : rappelons que, à l'exception de



Sir Antonio Pappano, futur directeur musical désigné du LSO

l'Orchestre Symphonique de la BBC et de l'Orchestre de Covent Garden qui sont salariés, les formations londoniennes sont des coopératives indépendantes où prévaut la règle du « no work, no pay ». Mais en presque un siècle d'histoire, le LSO a fait la preuve d'une souplesse hors du commun. Faculté d'adaptation qui est aussi sa signature musicale : là où l'on est habitué à reconnaître un orchestre à sa sonorité allemande, française ou américaine, l'Orchestre Symphonique de Londres a toujours mis un point d'honneur à se couler dans le style et le son propres à chaque musique.

NDLR : depuis la rédaction de ce texte, Sir Antonio Pappano a été nommé en mars 2021 directeur musical désigné du London Symphony Orchestra à partir de septembre 2023, tandis que le projet de construction d'une nouvelle salle de concert à Londres a été officiellement abandonné.

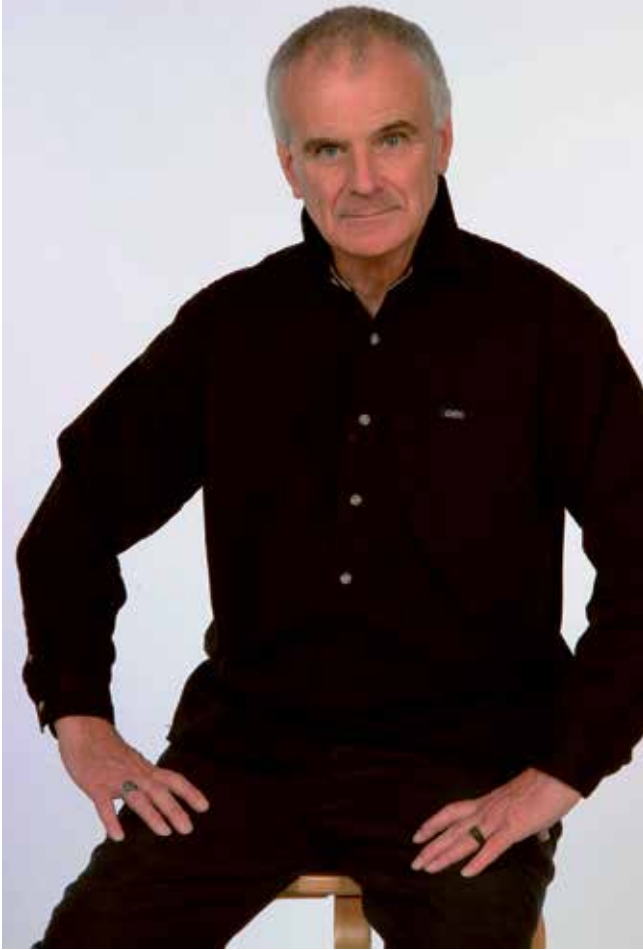
Oper für alle, Konzerte für jeden

Über eine britische Tradition von Musik und Musikvermittlung

Tatjana Mehner

«*Kinder müssen sich an Musik ihre Hände dreckig machen können.*» – Diese Worte, die Peter Maxwell Davies 1986 gesagt hat, sind relativ bekannt geworden. Sie standen am Anfang einer Bewegung, in deren Verlauf sich viele Musiklehrer und Musiker in bedeutenden Orchestern Gedanken gemacht haben, wie man Musik für Kinder besser (be)greifbar, eben mit allen Sinnen erlebbar, machen kann. Maxwell Davies, der vor dem Start einer herausragenden Komponistenkarriere Musiklehrer gewesen war, dürfte gewusst haben, wovon er sprach: Von der sozialen Bedeutung der Teilhabe an Musik – ein Projekt, das ihn lebenslanglich begleitet hat, und dem er mit *The Hogboon* einen krönenden Schlusspunkt setzte. Das Werk wurde 2017 posthum uraufgeführt – auch die Philharmonie Luxembourg reihte sich in die Ur- bzw. Erstaufführungsserie ein.

Musik bedeutet soziale Teilhabe, und das innerhalb fast aller Kulturen und Traditionen. Wenn Peter Maxwell Davies im Auftrag des London Symphony Orchestra und des Orchestre Philharmonique du Luxembourg sein letztes großes Werk als Community Opera schreibt, dann fügt er sich in gleich mehrere solcher Traditionen ein. Zum einen erscheint soziale Teilhabe in genau jenem Sinne aus Musikmachen und -hören als Initialpunkt bürgerlicher Musikkultur an sich, der erst durch zunehmende Professionalisierung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts immer weiter zurückgedrängt wurde – die Gründung des Leipziger Gewandhauses gilt hier beispielsweise als prototypisch: Ein



Sir Peter Maxwell Davies

wirtschaftlich erstarkendes Bürgertum erstreitet sich soziale Teilhabe, indem es eine musikalische Präsentationsform erwirkt, die es zunächst gleichermaßen zum Präsentator und Rezipienten macht; Musik wird in dieser Darbietungsform erst einmal – zumindest partiell – in der Gleichzeitigkeit von Hören und Machen erfahren. Hier sind die Wurzeln nahezu aller großen Konzerthäuser innerhalb Europas zu finden.



Szene aus *The Hogboon*, Philharmonie Luxembourg, 2017



den
Pren
be



Mit der Ausdifferenzierung des Musikbetriebs und der damit einhergehenden Professionalisierung wird diese Gleichzeitigkeit der Erlebensformen mehr und mehr aus den sozialen Kernbereichen musikalischer Darbietung ausgegrenzt. Sie findet ihren Platz in ausgewählten Teilbereichen, in denen ohnehin eine Überschneidung von Musik und anderen Funktionsbereichen der Gesellschaft vorhanden ist – mit religiöser Praxis zum Beispiel oder mit dem Bildungssystem. Und genau hier ist es, wo sich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Boden für eine neue Form der Teilhabe bereitet, der die Ergebnisse der Professionalisierung in keiner Weise in Frage stellt, aber diese Höchstform der Ausdifferenzierung für sich nutzbar macht, ein Weg, der mit besonderer Vehemenz und vor allem auch spezieller sozialer und politischer, damit verbunden aber auch ästhetischer Wertschätzung insbesondere in Großbritannien beschritten wird. Dies soll an drei Beispielen schlaglichtartig verdeutlicht werden.

Schiffbau im Kirchenraum – Benjamin Britten's *Noye's Fludde*
Spätestens als ein anderer britischer Komponist 1958 Laien und Profis, Kinder und Erwachsene für ein religiöses Musiktheater vereinigt, ist eine neue Vermittlungsform mit dennoch weit zurückreichenden Wurzeln geboren. Benjamin Britten's *Noye's Fludde* folgt natürlich in aller erster Linie ästhetischen Prämissen, die jedoch nicht unabhängig von didaktischen und bedingt auch religiösen bzw. allgemein ethischen funktionieren. Die Verknüpfung mit einer klaren (verbalisierbaren) Botschaft ist ein entscheidendes Charakteristikum dieser Musiktheaterform. Die Macht der Gemeinschaft wird zum Thema und Konstituens des Musiktheaterprojektes – das Werk in seiner Aufführung per se zur Message.

Es ist ein bisschen wie ein Krippenspiel – und doch ganz anders. Denn während das nahezu allein in religiöser Praxis verankerte Krippenspiel seine Funktion in der Bestätigung und Vermittlung religiöser Überlieferung erfüllt, haben Werke wie Britten's *Noye's Fludde* eine nicht zu unterschätzende multifunktionale Bedeutung. Zwangsläufig ist da jene vermittelnde Bestätigung, die das Spiel (analog zum Krippenspiel) zur glaubensmäßigen – also religiösen – Bekräftigung des Geglauten, also der religiösen

Überlieferung als solcher macht. Sie wird reproduziert und erfährt durch ihre Reproduktion die Bestätigung ihrer Gültigkeit für den gelebten Alltag der Mitglieder der betreffenden Glaubensgemeinschaft. Wäre es nur das, so wäre der Gegenstand aus einer ästhetischen Perspektive gänzlich uninteressant und hätte vermutlich auch keinen Benjamin Britten zur künstlerischen Auseinandersetzung eingeladen. Doch dieser bricht minutiös die religiöse Überlieferung auf eine allgemeingültige Botschaft herunter, die sich wiederum auch einem musikalischen Ritual einbeschreiben lässt, das im konkreten Falle auch pädagogischen Mehrwert hat.

Britten sorgt dafür, dass im Kirchenschiff eine Arche errichtet wird, lässt aber – anders als in seinen wirklichen Opernwerken – kaum Raum für szenische Interpretation, vielmehr bleibt der dramatische Rahmen im Sinne religiösen Rollenspiels klar vorgegeben. Im Prinzip stellt sich der Künstler damit deutlich in eine weitere Tradition, nämlich jene des Oratoriums, klar verbunden mit der christlichen Mythologie, aber kontrolliert dramatischem Charakter – ebenfalls ein Vermittler zwischen den Systemen, bei Händel noch in erster Linie Kunst und Religion. Im Falle Brittens kommt lediglich eines dazu, jenes, das die Vermittlung an sich zum Ziel hat, die Pädagogik.

Orchesterkult, nicht nur für junges Publikum – Benjamin Brittens *The Young Person's Guide to the Orchestra*

Als derselbe Benjamin Britten 1945 im Auftrag des Ministry of Education die Musik zu einem Lehrfilm schrieb, konnte niemand ahnen, welches Ausmaß an Eigenständigkeit die Komposition eigentlich sofort entwickeln würde, und erst recht nicht, dass sie zum Inbegriff eines Ansatzes musikalischer Vermittlung werden würde, der fortan mit dem Namen Benjamin Brittens verbunden bleiben würde – vielleicht sogar weit mehr als sein im weiteren Sinne autonom-musikalisches Schaffen. Für *Instruments of the Orchestra* in der Regie von Muir Mathieson greift Britten auf das Thema aus dem *Rondo* der *Abdelazer*-Suite von Henry Purcell zurück und entwickelt einen absolut klassischen Orchester-variationssatz, der obendrein Schritt für Schritt die Gruppen des Orchesters vorstellt – raffiniert, aber dafür dennoch transparent,



Benjamin Britten (links) am Strand von Aldeburgh 1946



durchhörbar für den Laien, amüsan für den Kenner. Bereits zu diesem Zeitpunkt hatte sich Benjamin Britten so ausführlich in unterschiedlichen Werken handwerklich mit dem Variationsprinzip auseinandergesetzt, dass ihm dessen pädagogisches Potenzial mehr als vertraut gewesen sein dürfte.

Wenn Britten sich in der Wahl des Variationsthemas mehr als nur deutlich in der Tradition verankert, so geschieht dies gleichzeitig tatsächlich als Verankerung in dieser Tradition, aber auch als deren Bestätigung, ja Vermittlung. Die Themenwahl ist ein klares Bekenntnis. Und indem das Thema mitten aus einer Suite stammt, stellt Britten sich umso mehr selbst in die entsprechende Tradition, beschreibt die Tradition aber auch gleichermaßen seinem Vermittlungskonzept ein – ein uralter, aber umso nachhaltigerer Schachzug. Gegenstand der Vermittlung sind somit gleichermaßen musikalisch-technisches Wissen und die entsprechende Tradition, die aber im selben Moment zum Medium der Vermittlung wird.

Raffiniert und eingängig, so könnte man grundsätzlich die Ästhetik dieses Werkes beschreiben, das – unabhängig von der textlichen Vermittlung – eigenständigen Werkcharakter bereits zeitgleich mit seiner filmischen Präsentation gewann und weithin über die Grenzen der britischen Inseln reüssierte, auch weil es technisch für nahezu jedes Profiorchester zu bewältigen ist, gleichzeitig aber den Orchestersolisten auch herausragender Klangkörper genügend vergnüglichen Anreiz zur interpretatorischen Selbstdarstellung gewährt.

Entscheidend, und hier schließt sich der Kreis zu den deutlich integrativeren Konzepten der Community Opera, aber auch zu dem am Anfang der Entstehung des Werkes stehenden Filmkonzept, erscheint die «Barrierelosigkeit» des Ansatzes, also der Gedanke, dass man jeden in das ästhetische Erlebnis einbeziehen kann, ohne es für andere zu schmälern. Gelungene Vermittlung definiert sich hier nicht zuletzt über die Gemeinsamkeit des ästhetischen Erlebens, das eigentlich ein Erfahren ist.

Sagenhafter Opernspielplatz – Peter Maxwell Davies’ *The Hogboon*

Ein Seeungeheuer, Hausgeister, die in Hügelgräbern hausen, und die Macht der Musik – es sind Ur-Motive nicht nur der keltischen Sagenwelt, die auch Peter Maxwell Davies in seinem *Hogboon* zusammenführt. Das Ziel scheint zu sein, aus der Verschmelzung alter Volkssagen eine neue zu schaffen, die aufgrund der Präsentationsform gewissermaßen durch die Gemeinschaft in die Gemeinschaft getragen wird. So gelingt dem Komponisten in seinem Abschiedswerk auf symbolträchtige Weise die Synthese sehr unterschiedlicher Arbeitsfelder und -prinzipien einer vielseitigen Karriere. Dies macht das märchenhafte Werk für alle Altersgruppen zu einem nicht allein ästhetischen Bekenntnis, in dem schließlich auch der Handlungs- und Entstehungsort der Oper einen zentralen Platz hat. Wie in vielen seiner Werke seit den 1970er Jahren setzt Maxwell Davies den Orkney-Inseln ein besonderes klingendes Denkmal. Gehen viele Freunde des Komponisten und auch Musikwissenschaftler davon aus, dass sich die Erfahrung der Landschaft, das Schreiben in der besonderen Atmosphäre des Archipels, – im Verhältnis zur Metropole London – eben auch das völlig veränderte Erleben von Zeit und Raum unmittelbar in der Kompositionsweise niederschlägt, so erfolgt dieses Bekenntnis hier aber eben auch im Rekurs auf konkrete Sagen – so verallgemeinerbar deren Motive auch sein mögen – und relativ präzise zuschreibbare Orte. Maxwell Davies, der mit der gleichen Leidenschaft höchst komplexe Orchester- und Chorpartituren für die renommierten Klangkörper der Welt schuf, aber auch geistvolle Werke mit didaktischem Anspruch, sowohl bezogen aufs Musikmachen als auch aufs Musikhören, tut hier beides und das gleichzeitig. Die Schichtung von Partien für herausragende Profis und für Lernende, das Ineinandergreifen von vollkommen unterschiedlichen Formen ästhetischen Erfahrens und Erlebens erscheint so gesehen fast schon als Vermächtnis, als eine letzte Herausforderung an die Musikwelt, als neues Modell sozial-ästhetischer Teilhabe, ein wenig als Aufruf nicht nur an Kinder, sich zumindest dann und wann auch einmal beide Arme in Musik dreckig zu machen.

« *Shakespeare und kein Ende !* » (Goethe)

Laura Naudeix

Shakespeare et la musique

La musique est une composante essentielle de l'œuvre du comédien-poète William Shakespeare (1564–1616), membre de la troupe prestigieuse des Chamberlain's Men. Tout d'abord parce qu'à la fin de la Renaissance, il est d'usage d'orner le début de la représentation, chacun des actes voire certaines entrées solennelles, par des pièces instrumentales. Les « consorts » de violes, violons et luths, logés dans un balcon placé au-dessus de la scène, étaient plus importants à la cour qu'à la ville, et à l'occasion de festivités princières, l'ajout de petites formes chorégraphiques et musicales insérées dans la représentation participait au prestige du spectacle, comme en témoigne la célèbre pantomime de *Hamlet*.

La présence de la musique, qui annonce donc par convention le monde du théâtre, sert également à définir les différentes natures de la fiction. Ainsi, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, la forêt habitée par Obéron et Titania, souverains des elfes et des fées, résonne de comptines et de rondes, ou, dans *Macbeth*, les sorcières profèrent leurs imprécations en chantant tandis que les fantômes surgissent au son de hautbois lugubres. De même, l'île de *La Tempête* est « *pleine de bruits, de sons et de doux airs qui charment sans blesser* », et la musique est le langage des esprits commandés par Prospero : il leur ordonne même un petit « masque », spectacle allégorique qui célèbre les noces des enfants des frères ennemis. La musique et la danse composent alors une représentation harmonieuse qui contraste avec la violence des conflits humains. Ainsi, le grand bal de *Roméo et Juliette*, qui favorise l'incursion des



William Shakespeare

jeunes Montaigu dans la célébration organisée par les Capulet, autorise la rencontre des amoureux mais déclenche aussi l'engrenage qui leur sera fatal.

Aux côtés des instrumentistes, des chanteurs spécialisés étaient donc sollicités, mais les compétences des comédiens étaient également mises en valeur. Les indispensables « clowns » improvisaient des pochades chantées et dansées sur des airs populaires, placées à la fin des pièces sérieuses, et Shakespeare écrivit pour eux de nombreuses chansons ravissantes, mélancoliques et gaies. Leur popularité explique leur présence au sein des pièces les plus

sérieuses, comme le montre la rencontre d'un Hamlet stupéfait et d'un rustre chantant à tue-tête en creusant une tombe, avant de s'attendrir sur le crâne du bouffon de la cour, le « pauvre Yorick ».

De fait, si les pièces festives sont bien sûr ponctuées de musique, le fou entonnera ses chansons badines de *La Nuit des rois* pour accompagner l'errance déchirante du Roi Lear... Shakespeare adapte alors ses vers aux mélodies, chansons à boire ou ballades, déjà bien connues du public, autorisant des jeux de double entente à des fins comiques ou, au contraire, extrêmement pathétiques : ainsi, la scène de la folie d'Ophélie dans *Hamlet* est-elle émaillée de refrains obscènes ; ainsi, dans *Othello*, Desdémone, quelques instants à peine avant sa mort, emprunte-t-elle la plainte d'une amoureuse abandonnée.

Un monde musical

Dès le 17^e siècle, l'île enchantée de *La Tempête* encourage son adaptation en comédie en musique : sous la plume de Thomas Shadwell en 1673 ou encore en 1756, à l'initiative du célèbre comédien David Garrick, qui fit tant pour la consécration de Shakespeare comme poète national. Mais le premier chef-d'œuvre est assurément la métamorphose du *Songe d'une nuit d'été* en un semi-opéra à intermèdes de vastes proportions : *The Fairy Queen*, de Nahum Tate et Henry Purcell en 1692. Au début du siècle suivant, Felix Mendelssohn Bartholdy revient aux suggestions mélodieuses du *Songe* en leur donnant une ampleur inédite, d'abord avec une ouverture (1826), puis une musique de scène composée pour une représentation commandée par le roi de Prusse (1843). De son côté, Hector Berlioz, profondément impressionné par la venue des comédiens anglais à Paris en 1827, compose une *Fantaisie sur La Tempête* dans *Lélio ou le Retour à la vie*, mélologue conçu en diptyque de sa *Symphonie fantastique* (1830).

Le monde imaginaire du « barde » se déploie ainsi dans des pages orchestrales « à programme » : les compositeurs proposent leur vision de *Hamlet*, tel Franz Liszt et son poème symphonique (1858), et Piotr Ilitch Tchaïkovski avec une ouverture fantaisie

(1888), ou jettent leur dévolu sur *Roméo et Juliette* : Berlioz encore, avec une symphonie dramatique (1839), Tchaïkovski une splendide ouverture fantaisie (1869), et surtout Sergueï Prokofiev, qui imagine un prodigieux ballet créé en 1938.

Le siècle romantique

Mais c'est bien sûr à l'opéra que l'univers dramatique de notre auteur prend son essor le plus éclatant. Outre la constante présence de la musique et de la danse, le mélange du sublime et du prosaïque, de l'héroïsme galvanisant et du grotesque, le déploiement du surnaturel et sa traduction harmonique, l'écrasement de l'innocence dont l'expression touchante va devenir la ressource préférée des chanteuses, l'âpreté des ambitions humaines et le règlement sanglant des conflits, si favorable au spectaculaire, font merveille sur la scène lyrique.

Si les comédies ne sont pas tout à fait absentes, comme en témoignent *Béatrice et Bénédicte*, adaptation de *Beaucoup de bruit pour rien* par Berlioz toujours (livret du compositeur, 1862), ou l'inattendu *Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo* (*La Défense d'aimer, ou La Novice de Palermo*) œuvre de jeunesse de Richard Wagner d'après *Mesure pour mesure* (1834), les tragédies se taillent la part du lion. Dès 1816, Gioacchino Rossini marque son époque avec *Otello* (Francesco Berio di Salsa d'après Jean-François Ducis, 1816) et son air du saule, écrit pour l'épouse du compositeur, Isabella Colbran, qui devient l'emblème des plus grandes cantatrices, parmi elles Maria Malibran immortalisée dans le rôle en 1830. Vincenzo Bellini propose *I Capuleti e i Montecchi* d'après *Roméo et Juliette* (Felice Romani, 1830), tandis qu'on ne compte plus les mises en musique italiennes de *Hamlet*. On notera à leur suite celle d'Ambroise Thomas à Paris (Jules Barbier et Michel Carré, 1868).

Dans tous les cas, sur cette scène qui n'en finit pas d'épuiser un filon romantique lui-même largement tributaire de l'univers du dramaturge – chez les romanciers tel Walter Scott ou les dramaturges tels Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller ou Victor Hugo, qui sont à leur tour la source des librettistes –, il est parfois difficile de démêler qui, du poète anglais ou de ses





Edwin Landseer, Scène du *Songe d'une nuit d'été* : Titania et Bottom, 1848–1851



Frank Bernard Dicksee, *Roméo et Juliette*, 1884

épigones, est la source de l'inspiration. Ainsi, l'Ophélie de Thomas est-elle sans doute influencée par la Marguerite du *Faust* (1859) de Charles Gounod, qui lui-même vient d'écrire son *Roméo et Juliette* (1867), tous deux se souvenant de la *Lucia di Lammermoor* (1835) de Gaetano Donizetti d'après Walter Scott, qui avait peut-être en tête la figure de Lady Macbeth...

Mais le grand compositeur shakespearien du 19^e siècle est bien sûr Giuseppe Verdi : très tôt, il propose une adaptation de *Macbeth* (Francesco Maria Piave et Andrea Maffei, 1847), et, à la fin de sa vie, avec la collaboration d'Arrigo Boito, il impose son propre *Otello* (1887), et termine sa carrière par un insolent opéra bouffe inspiré des *Joyeuses Commères de Windsor* et *Henry IV : Falstaff* (1893). Renonçant ainsi à un projet de *Roi Lear* qu'il caressa longtemps et qui l'effrayait, Verdi assumait l'injonction de son librettiste : « *Il n'y a qu'une seule façon de finir mieux qu'avec Otello et c'est de terminer triomphalement avec Falstaff : après avoir brisé tous les cris et les gémissements du cœur humain, finir avec un énorme éclat de rire – qui étonnera le monde.* »

Le fantôme de la modernité

Après la profusion du siècle romantique, dont témoigne encore le ballet de Prokofiev, et à une époque où la musique du passé occupe une place considérable sur les scènes, la présence de Shakespeare dans la création semble se faire plus discrète. Les compositeurs britanniques poursuivent leur conversation avec le maître, dans le rare *Sir John in Love* de Ralph Vaughan Williams d'après *Les Joyeuses Commères de Windsor* (livret du compositeur, 1928), ou le délicat *Songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten (livret du compositeur et Peter Pears, 1960), peuplé de fées enfantines. Mais plutôt que la comédie musicale *Kiss me Kate* de Cole Porter d'après *La Mégère apprivoisée* (Bella et Samuel Spewack, 1948), la résurgence la plus vivifiante de notre auteur n'est-elle pas l'adaptation de *Roméo et Juliette*, en 1957, par Stephen Sondheim et Leonard Bernstein dans *West Side Story* ? Transportés dans un New York en technicolor, immortalisés au cinéma dès 1961, les amants de Vérone y trouvent la clef d'une éternelle jeunesse.



Eduard von Grützner, *Falstaff au pichet en étain et au verre de vin*, 1921

Si on écarte la référence caustique de *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, opéra anti-romantique de Dmitri Chostakovitch (1934, livret du compositeur et Alexander Preis d'après le roman de Nikolaï Leskov, 1865), il faut attendre Aribert Reimann pour briser le sortilège verdien : à la demande du chanteur Dietrich Fischer-Dieskau, qui avait d'abord sollicité Benjamin Britten, il met dix ans à composer son *Lear* (Claus H. Henneberg, 1978). Le souverain rejoint alors la galerie des héros saisis par la modernité, selon les termes du compositeur : « *Ce qui arrive au personnage éponyme peut arriver à chacun de nous. N'importe qui peut perdre tout ce qu'il a du jour au lendemain. Errant dans la lande, Lear n'est rien*

d'autre qu'un être qui n'a plus rien. » Plus optimiste, Philippe Boesmans se consacrera à une comédie bigarrée, tendre et secrète, *Le Conte d'hiver*, adapté par Luc Bondy (2000).

Enfin, des opéras méditatifs convoquent Shakespeare dans une question adressée à la création : *Un re in ascolto* (1979) de Luciano Berio, sur un livret d'Italo Calvino lointainement inspiré de *La Tempête*, ou encore le *Roméo et Juliette* (1988) d'Olivier Cadiot et Pascal Dusapin, où les deux héros tracent une voie intime et politique vers la Révolution sous le regard d'un certain « Bill ». Éternel parrain de la modernité, le comédien énigmatique s'impose alors définitivement comme l'ombre tutélaire des artistes, poètes et musiciens.

La tradition chorale anglaise, une histoire mouvementée

Gilles Couderc

Qui n'a pas assisté aux vêpres dans une cathédrale anglaise ou vu les cérémonies de Noël dans l'admirable chapelle de King's College à Cambridge s'est privé d'une grande joie et d'un élément essentiel de la culture d'Outre-Manche. Mais si la participation de ses manécanteries à la liturgie chrétienne nous semble une tradition séculaire, elle est le fruit d'une histoire faite de périodes fastes, de quasi-extinction et de renaissance.

L'invention d'une liturgie chantée est liée à l'émergence du christianisme comme religion d'État et à la fondation en 344 d'une Schola Cantorum par le pape Sylvestre I^{er}, une école de chant qui forme de jeunes garçons et des adultes pour chanter la messe et les psaumes au cours des sept offices quotidiens qu'indique le psalmiste. Le mariage des voix d'ange des garçons avant la mue aux timbres plus profonds des adultes dans la monodie du plainchant, sur le mode antiphonique et responsorial, donne plus d'éclat aux offices et se développe dans les manécanteries des monastères comme des cathédrales.

La pratique s'étend à l'Angleterre après le succès de la mission d'Augustin, envoyé du pape Grégoire I^{er} en 596, qui s'installe à Cantorbéry. S'en suit la fondation de monastères et de cathédrales, séculières (sous l'autorité d'un évêque et de chanoines) ou régulières (dirigées par des moines).

À une époque où la société civile englobe la communauté des chrétiens, dédier leurs garçons à une maîtrise ne présente que des avantages pour leurs parents. Ils jouissent du privilège de s'instruire en apprenant les textes du psautier et de la liturgie,



Le chœur de la cathédrale de Cantorbéry

et des éléments de grammaire, de rhétorique et de littérature latine. Après la mue, ils peuvent entrer dans les ordres, être associés comme laïcs à la vie de la cathédrale, ou devenir des hommes de loi, des professeurs ou des administrateurs, assurant ainsi leur pain quotidien et leur salut.

C'est depuis ces monastères anglais où fleurissent ces maîtrises que l'Europe centrale est évangélisée au début du 8^e siècle. Ce bref âge d'or prend fin avec les invasions danoises et vikings mais les communautés religieuses renaissent sous le règne d'Edgar le Pacifique (959–975). Avec la conquête normande (1066), les cathédrales séculières tendent à harmoniser leurs pratiques. Les maîtrises emploient un minimum de six garçons et de quatre à huit adultes sous l'autorité d'un chanoine musicien, le *cantor*, logés dans une école dirigée par un chancelier, financée par les bénéfices des autorités ecclésiastiques. Ainsi, en 1382, le riche évêque de Winchester fonde le Collège de sa ville, ancêtre de la prestigieuse *public school*, et New College à Oxford, qu'il dote de

leurs manécanteries. L'architecture religieuse influence celle des collèges, qui réunissent, comme autour d'un cloître, la chapelle, le réfectoire, la bibliothèque et les logements.

L'âge d'or des maîtrises anglaises se situe entre 1350 et 1550, en dépit des Guerres de Cent Ans et des Deux Roses, de la Peste Noire et du schisme qui voit trois papes s'affronter. L'éclosion de la polyphonie, avec des œuvres pour un très grand nombre de voix, suscite l'abandon du plain-chant orné, génère des rivalités entre les maîtrises tandis que la quête effrénée des meilleurs choristes, sopranos ou altos, entraîne des pratiques douteuses et des transactions dignes du mercato actuel.

Le développement inflationniste du culte des saints, de la Vierge et des âmes du purgatoire suscite la construction de chapelles qui leur sont dédiées, la composition d'offices qui les célèbrent ou qui sollicitent le repos éternel d'un donateur au cours de messes votives, d'où la création de maîtrises dans les écoles, les universités, les monastères et les chapelles aristocratiques ou royales. Naissent ainsi celles de Magdalen et New College à Oxford – avec pas moins de seize garçons –, d'Eton, de St George's à Windsor, de King's et St John's à Cambridge et de la Chapelle Royale.

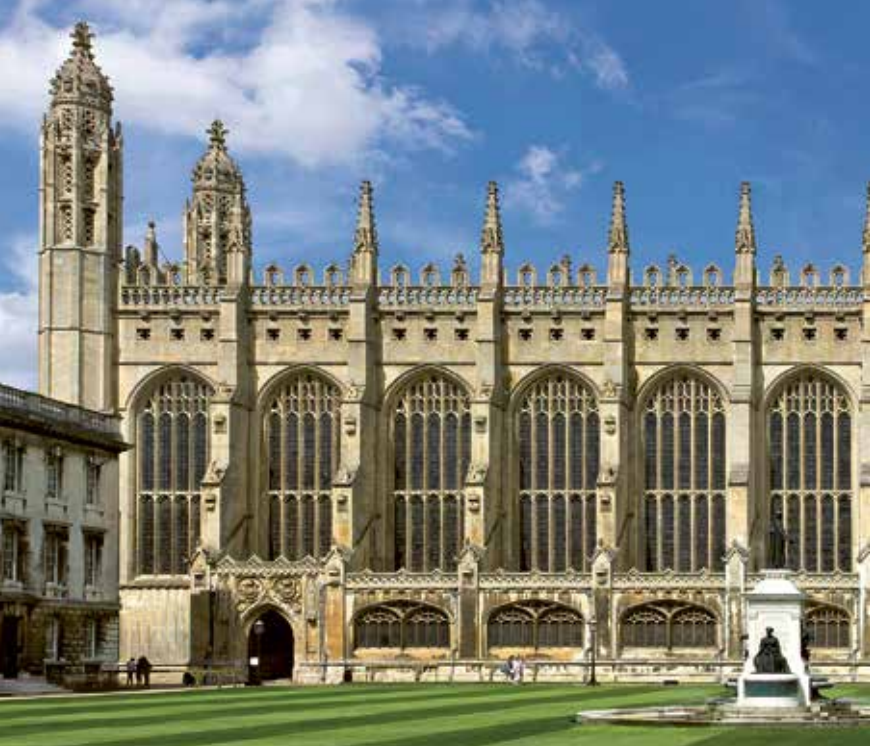
Ce splendide édifice s'écroule à la Réforme. Le rejet de l'autorité du pape par Henri VIII, qui se proclame Chef Suprême de l'Église d'Angleterre en 1534, sans répudier la liturgie et la théologie catholique, et fait de l'archevêque de Cantorbéry son chef spirituel, affecte peu ces maîtrises, pour qui Thomas Tallis compose ses grandes œuvres. Mais après la Dissolution des monastères (1536/1539), seules survivent celles des cathédrales séculières et celles des cathédrales régulières qui deviennent siège épiscopal. Sous le règne d'Édouard VI, avec l'archevêque Cranmer, dont le *Livre de la Prière Commune* de 1549 n'alloue aucune place aux chœurs, toute superstition papiste disparaît sous les coups des calvinistes iconoclastes, qui détruisent les orgues et interdisent cette polyphonie qui brouille le message des Écritures. La liturgie de l'Église anglicane se réduit à l'eucharistie du dimanche et aux

matines et aux vêpres chantées en anglais. La très catholique Mary la Sanglante ressuscite la tradition chorale en latin, mais c'est sa demi-sœur Élisabeth, amoureuse de la musique et de la liturgie chantée en anglais, qui assure la renaissance et l'avenir des manécanteries lorsqu'elle lui succède en 1559. Nombre de compositeurs de l'époque Tudor, William Byrd, Thomas Morley ou Orlando Gibbons sont issus de ces maîtrises dont l'astre le plus brillant, la Chapelle Royale, invente une nouvelle forme, le « *verse anthem* », paraphrase en vers d'un épisode biblique qui permet aux choristes de faire étalage de leur virtuosité.

En 1649, Oliver Cromwell et ses Puritains suppriment ces maîtrises dont la restauration de Charles II Stuart en 1660 entraîne la renaissance. Amoureux passionné de musique italienne et française, il pousse au développement du baroque anglais dont John Blow et Henry Purcell, anciens choristes, sont les fleurons. Mais à la fin du siècle – qui se veut celui de la Raison avant d'être des Lumières –, les clercs de la Haute Église viennent à considérer la religion comme une simple règle morale et s'installent dans un latitudinarisme confortable. Ils se lassent des effusions baroques à la ferveur immodérée et voient dans ces maîtrises une charge financière inutile et leurs choristes, privés d'encadrement et d'enseignement, deviennent des chenapans indisciplinés.

Le chant choral atteint son nadir sous les rois Georges (1714–1835) et disparaît quasiment des cathédrales. Il est ailleurs : dans les sociétés chorales qui se créent alors, qui chantent l'oratorio anglais que Georg Friedrich Händel « invente » en 1732 et qui fondent des festivals de musique comme celui des Trois Chœurs (1719) ; dans les chapelles méthodistes de John Wesley, pasteur anglican formé à Oxford révolté par l'attitude de la Haute Église, qui prône dès 1739 le retour à un christianisme scripturaire et mystique ; à l'opéra et dans les salles de concert.

Le renouveau des maîtrises et l'invention de la tradition telle que nous la connaissons, avec leurs processions de choristes en soutane, et ce col gaufré hérité d'Élisabeth I^{re} pour les garçons, est dû en partie à Maria Hackett. Paroissienne de la cathédrale



St Paul à Londres, elle dénonce en 1811 les conditions de vie et les prestations déplorables de ses choristes. Elle dévoue son existence à la visite des maîtrises du pays et manifeste une telle affection pour leurs enfants maltraités qu'elle y gagne le surnom de « l'Amie des choristes ». Le plus puissant ferment de réforme émane du Mouvement d'Oxford qui, en 1833, réunit autour de John Henry Newman des théologiens anglicans ; ces derniers, horrifiés par la décadence de leur Église et son laxisme théologique, souhaitent retrouver la ferveur et le cérémonial de l'église médiévale, d'où leur nom d'Anglo-Catholiques. Ressuscitant des manécanteries et le répertoire de l'époque Tudor, leur influence s'étend à tout le pays, malgré des résistances à cette liturgie aux relents papistes. Ainsi Frederick Ousley, organiste qui étudie la théologie à Oxford, fonde St Michael's College (1852) sur le modèle des manécanteries médiévales.



La chapelle du King's College à Cambridge

Suite à l'exemple des Méthodistes et des Anglo-Catholiques, la Haute Église sort de sa torpeur au milieu du 19^e siècle, crée dix-huit nouveaux diocèses entre 1877 et 1927 et construit la cathédrale de Truro en Cornouaille en 1880, seule nouvelle fondation depuis la Réforme, nantie dès le départ de sa manécanterie. Entre-temps, sur le modèle de St Michael's et d'une cathédrale St Paul réformée grâce aux efforts de John Stainer, choriste, organiste, *cantor* et compositeur de musique sacrée, les chapelles collégiales et universitaires ressuscitent leurs maîtrises. À Cambridge, celle de St John's, fondée avec le collège en 1511 et préservée des horreurs de l'époque géorgienne, se dote d'une nouvelle chapelle en 1863. À King's, on construit un bâtiment pour accueillir les choristes et leurs enseignants. Comme aujourd'hui, ces maîtrises sont confrontées à l'épineux problème de financer l'instruction générale des enfants, d'un niveau qui leur permette de poursuivre

des études supérieures, alors qu'ils consacrent la plupart de leur temps à la louange divine, ce qui leur vaudra l'hostilité des Travaillistes des années 1970, ennemis de ces écoles privées.

Sous l'influence des Méthodistes et des Anglo-Catholiques, les cantiques, adoptés à la cathédrale St Paul pour ses offices de psaumes, sont chantés par tous les anglicans avec la parution d'*Hymns Ancient and Modern* en 1861. De même, les *carols*, ces chants populaires traditionnels célébrant la Nativité, font leur entrée dans les églises suite à la cérémonie que conçoit le *cantor* de la cathédrale de Truro en 1880, avant d'inspirer nombre de musiciens comme Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi ou Benjamin Britten.

Ce retour à la tradition noéliste d'avant la Réforme se fait alors que les compositeurs anglais des années 1880, pour se libérer du joug de la musique germanique et inventer une tradition autochtone, renouent avec le *folksong* et la musique des époques Tudor et Stuart. Sur l'insistance d'universitaires, Vincent Novello, qui publie des éditions bon marché de la musique sacrée de l'époque classique et préromantique, édite alors celle des 16^e et 17^e siècles anglais et européens. L'Église anglicane renoue avec sa tradition de mécénat artistique et commande des œuvres sacrées à des compositeurs laïcs comme Charles Villiers Stanford ou Vaughan Williams, éditeur de *The English Hymnal* en 1906. Britten compose sa *Missa Brevis* de 1959 pour la maîtrise de la Cathédrale Catholique de Westminster fondée en 1903, haut lieu du chant liturgique et de la renaissance de la musique sacrée Tudor et Stuart sous l'impulsion de Richard Terry.

Entre les cours, les répétitions et les offices, puis les concerts, les séances d'enregistrement, les mariages et enterrements royaux et les tournées à l'étranger, démonstration du *soft power* du pays – comme celle du King's qu'organisent sur le continent le Foreign Office avec le British Council en 1936 –, le fardeau des choristes est bien lourd. Il s'allège dans les années 1990 avec l'entrée de jeunes filles dans les maîtrises pour chanter les parties de soprano

et d'alto. Les Nouveaux Travaillistes de Tony Blair (1997–2002), alors persuadés de leur valeur nationale, culturelle et éducative, leur apportent leur soutien. Souhaitons-leur longue vie.

Bibliographie

Alan Mould, *The English Chorister, A History*. London : Hambledon Continuum, 2007.

Lautstark und zugänglich

Über die Orgelkultur auf den britischen Inseln

Christoph Gaiser

Auf die Orgeln in Großbritannien angesprochen, soll Aristide Cavaillé-Coll, der legendäre französische Orgelbauer, die Worte «*Toujours rosbif!*» ausgerufen haben. Das war ganz offenbar kein Kompliment: Die Einfallslosigkeit der Küche auf den britischen Inseln war auf dem Kontinent bekanntermaßen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Gegenstand unzähliger bissiger Bemerkungen... Cavaillé-Coll mag mit seinem Ausruf neben einem Mangel an Abwechslung aber auch den Hang zum Großen und Lauten bekräftigt haben, der den britischen Orgelbau seit den 1830er Jahren auszeichnete. Riesige Gebäude wie die Town Hall in Birmingham oder die St George's Hall in Liverpool, später auch der Crystal Palace, der Alexandra Palace und die Royal Albert Hall in London wurden damals mit Pfeifenorgeln ausgestattet. Mit diesen konnten sowohl Oratorienaufführungen begleitet als auch Solo-Konzerte mit eher unterhaltendem Repertoire bestritten werden. Um die riesigen Räume mit Klang zu füllen, bedurfte es einer enormen Zahl an Registern. Die damals neu erfundenen, so genannten Hochdruckstimmen ermöglichten zudem eine Lautstärke, die heutigen Martinshörnern durchaus nahe kommt.

Die Anfänge der englischen Orgel waren indes sehr bescheiden. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein waren die Instrumente auf den britischen Inseln grundsätzlich ohne Pedal und vergleichsweise schwach im Klang. Für Georg Friedrich Händel, der in Mitteldeutschland mit mehrmanualigen und klangstarken Instrumenten aufgewachsen war, müssen die britischen «Chamber Organs» zweifellos gewöhnungsbedürftig gewesen sein. Händels Konzerte für Orgel und Orchester, die er als Zwischenaktmusiken für seine Oratorien geschaffen hatte, sind mehr oder weniger die

frühesten Werke, die es von den britischen Inseln in das heutige Standardrepertoire geschafft haben. Das britische Orgelschaffen vorheriger Jahrzehnte und Jahrhunderte spielt dieser Tage eher in Musikgeschichtsbüchern denn auf Programmzetteln eine Rolle. Ein Name wie Thomas Tallis ist uns im vokalen Kontext wohlvertraut, im Kontext der Orgelmusik hingegen eigentlich gar nicht. Auch Werke von Komponisten wie John Bull, William Boyce und John Stanley kommen als Raritäten daher.

Unsere Vorstellung von britischer Orgelmusik ist damit sehr stark vom 19. und 20. Jahrhundert geprägt. Interessant ist, dass diejenigen Komponisten, die wir wegen ihrer Opern oder Orchestermusik heute primär mit Großbritannien verbinden, nur ein sehr schmales Orgelschaffen hinterlassen haben. Edward Elgar hat lediglich zwei originale Orgelwerke komponiert, ebenso William Walton. Ralph Vaughan Williams hat nur vier reine Orgelkompositionen geschaffen, Benjamin Britten ebenfalls nur vier (von denen drei erst 2003 entdeckt wurden). Von Michael Tippett liegt nur eine einzige Orgelkomposition vor, von Frederick Delius und Gustav Holst gar keine.

Ein bedeutender Teil des britischen Orgelrepertoires stammt aus dem kirchlichen Kontext. Fast alle anglikanischen Kathedralen verfügen über bedeutende Instrumente, die zur Begleitung der Chöre bei den oftmals täglich stattfindenden Gottesdiensten und Andachten unverzichtbar sind. Renommiertere Konzertorganisten wie John Scott, Peter Hurford oder David Briggs haben auch als anglikanische Cathedralorganisten gewirkt. Sehr lange war dieses Amt eine Männerdomäne, erst 2007 wurde mit Katherine Dienes in Guildford die erste Frau mit diesem Amt betraut. Sie erhielt mit Sarah Baldock (Chichester), Francesca Massey (Rochester) und Rachel Mahon (Coventry) zwischenzeitlich weitere Amtskolleginnen. Die römisch-katholische Kirche wurde in Großbritannien bis ins 19. Jahrhundert marginalisiert, unter den zahlreichen neu errichteten Kathedralen ragen jedoch die Westminster Cathedral in London und die Metropolitan Cathedral of Christ the King in Liverpool mit bedeutenden Orgeln hervor. Die Colleges der Universitäten in Oxford und Cambridge verfügen zumeist über





Orgel der Leeds Town Hall mit den für den britischen Orgelbau typischen bemalten Pfeifen

eine Kapelle, in denen mehrmals wöchentlich – bisweilen täglich – anglikanische Gottesdienste stattfinden. Da hier ähnlich wie in den Kathedralen der Chorgesang unverzichtbarer Bestandteil der Liturgie ist, stehen Orgeln hier als Begleit- und Soloinstrumente ebenfalls in hohen Ehren. Kompositorisch hervorragen haben sich im kirchlichen Kontext vor allem Herbert Howells, Kenneth Leighton und William Mathias, außerdem der langjährige Organist von York Minster, Francis Jackson, sowie der später nach Kanada ausgewanderte Healey Willan.

Der andere, bedeutende Teil des britischen Orgelrepertoires verweist auf die so genannten Town Halls, Veranstaltungssäle mit zum Teil über tausend Sitzplätzen, die im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut wurden. Besonders häufig finden sich diese in den nord- und mittlenglischen Industriestädten, die zwar wohlhabend waren, aber kein eigenes Orchester unterhielten. Musikliebhaberinnen und -liebhaber konnten in den Town Halls Opernarien, Sätzen aus Oratorien und Orchesterwerken in Arrangements für Orgel lauschen. In Birmingham oder Huddersfield finden noch heute fast wöchentlich Konzerte in den Town Halls statt, die gratis oder gegen geringes Entgelt zugänglich sind. Andere Städte wie Bolton, Rochdale oder Walsall in Mittelengland, Dundee in Schottland, Swansea in Wales oder Belfast in Nordirland verfügen über sorgfältig restaurierte Instrumente in ihren Town Halls, die zumindest gelegentlich im Konzert erklingen und auch auf Tonträgern dokumentiert sind. Auch in den südlenglischen Küstenstädten wie Brighton und Bournemouth sind Orgeln erhalten, die einst zur Unterhaltung der Kurgäste erbaut wurden. Die Organisten aus der Blütezeit der Town Hall-Konzerte – etwa William T. Best, Edwin H. Lemare, Alfred Hollins, Noel Rawsthorne oder Percy Whitlock – haben Transkriptionen und Originalwerke geschaffen, die bis heute viel gespielt werden, auch außerhalb Großbritanniens. Der bekannteste britische Konzertorganist, der heute die Town Hall-Tradition verkörpert, ist Thomas Trotter. Er ist bereits mehrmals in der Philharmonie Luxembourg aufgetreten. Enorme Bekanntheit hat in den letzten Jahren zudem Jonathan Scott erlangt, der neben dem Live-Erlebnis gezielt auf die Videoplattform YouTube setzt und das Town Hall-Repertoire damit weltweit bekannt macht.

Neben den Instrumenten in den Town Halls sind einige bedeutende Orgeln in Konzertsälen aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zu erwähnen, namentlich in der Royal Festival Hall in London, in der Bridgewater Hall in Manchester sowie in der Birmingham Symphony Hall. Hier besteht auch die Möglichkeit eines Zusammenspiels der jeweiligen Residenzorchester mit der Orgel. Das entsprechende Repertoire, das auf den britischen Inseln entstanden ist, wäre eine Bereicherung für alle Konzertsäle weltweit, in denen für die Besetzung Orgel und Orchester auf stereotype Weise entweder Francis Poulencs *Concerto en sol mineur* oder Camille Saint-Saëns' *Dritte Symphonie* programmiert wird. Vor allem die Orgelkonzerte von Kenneth Leighton und Michael Berkeley gilt es hier zu entdecken, aber auch das *Scotch Bestiary* von James MacMillan.

Für die Dokumentation des britischen Orgelmusikrepertoires haben sich neben den «Majors» wie Decca vor allem kleinere Labels wie Hyperion und vor allem Priory eingesetzt. Das Klangbild der oftmals historischen Instrumente, auf denen das britische Repertoire für die besagten Labels eingespielt wurde, verweist auf den Dispositionstypus, den im 19. Jahrhundert hauptsächlich die Firmen Willis und Hill entwickelt haben und der durch die Firma Harrison & Harrison ins 20. Jahrhundert weitergetragen wurde. Eine typische Disposition umfasst vergleichsweise viele 8'-Stimmen in jedem Werk, eine große Auswahl an leisen Begleitstimmen, sowie mindestens zwei Werke, die in einen Schwellkasten gestellt sind. Kennzeichnend für das «britische» Klangbild sind außerdem zwei verschieden mensurierte Prinzipale im Hauptwerk («Great») sowie Solostimmen, die den Klang von Orchesterinstrumenten nachahmen (etwa das von Willis häufig gebaute «Corno di bassetto»). Die durchdringenden Hochdruckstimmen – meist «Tuba» genannt, aber nicht die orchestrale Bass-tuba imitierend – werden mittlerweile auch in Kontinentaleuropa gerne disponiert, auf luxemburgischem Gebiet etwa in der Orgel von St. Martin in Dudelange. In Duisburg ging man sogar so weit, nach der Renovierung der Mercatorhalle eine komplett nach englischer Tradition disponierte Orgel einzubauen, gefertigt allerdings von der Orgelbauwerkstatt Eule aus Bautzen. In etlichen Kirchen des deutschsprachigen Raumes (etwa in der Nazarethkirche



Crystal Palace in London, bei einem Händel-Fest Ende der 1880er Jahre





Engelsfigur auf der Orgel der Kapelle des King's College in Cambridge

in Hannover oder in der Predigerkirche in Zürich) wurden mittlerweile auch Orgeln aufgestellt, die früher in Kirchen auf den britischen Inseln standen und dort infolge Profanierung der Gebäude zum Verkauf angeboten wurden. Immer häufiger wird in Kirchen des deutschsprachigen Raumes auch das Repertoire aus der anglikanischen Tradition entdeckt, mancherorts wird sogar der «Evensong» regelmäßig gepflegt. Die britischen Inseln



haben damit ihre «splendid isolation» aufgegeben und sich dem Kontinent angenähert – und umgekehrt. So befindet im Bereich der Orgelkultur der europäische Gedanke im Aufschwung – welcher schöner Kontrapunkt im Zeichen von Abspaltungen à la «Brexite»!

Benjamin Britten: Breaker of Boundaries

Stephen Johnson

Britain – as its citizens are frequently reminded today – is an island nation. If the reminders have become more strident, less assured, since the opening of the Channel Tunnel, that's probably to be expected. At least for the Anglo-Saxon part of Britain, sense of identity has long been predicated on the notion of defiance against mighty continental forces: the Church of Rome at the English Reformation, Spain at the defeat of the Armada, Napoleon in legendary sea battles, then Nazi Germany at the so-called Battle of Britain.

One consequence of this, it's often argued, has been a certain insularity when it comes to the arts and ideas. In the field of classical music, and especially in the Twentieth Century, it may be the main factor which makes continental audiences sceptical about even such undeniably significant figures as Edward Elgar and Ralph Vaughan Williams. But the continuing – and apparently growing – international interest in Benjamin Britten raises some interesting questions. Clearly Britten was a stellar talent, and equally clearly he had something important to say, but could one of the reasons for his continued success abroad be because he had more of an «international» attitude than most of his British contemporaries – that in his music he goes further to meet other peoples' ideas and tastes than the people he grew up with, and who tried to form his ideas?

The evidence is there from early on. At just fourteen years old we find Britten composing the astonishingly assured *Quatre Chansons françaises*, settings of Victor Hugo and Paul Verlaine,

which shows well-digested influences of Claude Debussy and Maurice Ravel. The following year he's enthralled by a radio all-Schoenberg concert (Schoenberg was hardly known to most British audiences at that time), particularly by the wildly expressionistic *Pierrot lunaire*. Four years later, studying at the Royal College of Music, he tries, unsuccessfully, to persuade the college authorities to buy the score of *Pierrot* for the library. (He'd already received his own copy as a school prize at the age of seventeen.) Around the same time, he'd made determined efforts to go to Vienna to study with Schoenberg's pupil Alban Berg, but his parents issued an emphatic veto after consulting the head of the RCM, Sir Hugh Allen, who had suggested to them that Berg was «*not a good influence*». Thirty years later Britten recalled how at that time there was «*an almost moral prejudice against serial music – which makes one laugh today*».

But it wasn't just the younger Britten's fascination for Schoenbergian expressionism and twelve-tone «serialism» that marked him out. In those days, and for some time afterwards, there was a widespread suspicion of, or outright contempt for Gustav Mahler – a great conductor, perhaps, but a composer? Oh dear, no! But by the time he reached the RCM, Britten was already hooked, awakening concerns from those who considered themselves his aesthetic and moral guardians. Mahler, he was told firmly, was «*long-winded and formless... a romantic self-indulgent, who was so infatuated with his ideas that he could never stop. Either he couldn't score at all, or he could only score like Wagner, using enormous orchestras with so much going on that you couldn't hear anything clearly. Above all, he was not original. In other words, nothing for a young student!*»

Of course, many young creatives go through rebellious phases during student years – sometimes these are nothing more than a brief period of symbolic rejection of parental values before gradually settling down into easier conformity. But with Britten, the intellectual freshness, critical attitude to the received ideas of his own culture and openness to the sounds and thoughts of others went on throughout his life. Britten has long been acknowledged



Benjamin Britten

as a supremely sensitive setter of poetry, and especially English poetry, to music. His response to English operatic libretti that may not always be of the highest literary quality – *Peter Grimes*, *Albert Herring*, *Turn of the Screw* – can also border on the miraculous. But it's striking that his first precocious example of word-setting should have been of French verse. In later years he was to set French again (Arthur Rimbaud) in the exquisite *Les Illuminations*, Italian in *Seven Sonnets of Michelangelo*, German in *Sechs Hölderlin-Fragmente* and Russian (Alexander Pushkin) in *The Poet's Echo*. Japanese Noh theatre was the inspiration for the three Church Parables, especially *Curlew River*. His stay in America (1939–1942) brought him into contact with Aaron Copland, who introduced him to Black American Jazz, white American folk music and the tangier popular styles of Latin America, and whose famously «open» sound arguably left a more lasting impression – it's almost tangible in the «*Moonlight*» interlude from his first great operatic hit *Peter Grimes*. It was in America too that Britten first heard Balinese Gamelan music, an influence still audible in the percussion writing of his last opera, *Death in Venice*.

Then there was Russian music. Igor Stravinsky's *Rite of Spring*, *Petrushka* and *Symphony of Psalms* he seems to have found both disturbing and tremendously exciting, and Stravinsky's wonderful ear for wind textures finds echo in many Britten orchestral works. The antipathy that famously developed between the two composers in later years was almost certainly grounded in personal feeling – with more than a hint of jealousy on both sides. The relationship with Dmitri Shostakovich however developed in the opposite direction. When asked in 1935 who he considered the outstanding contemporary composers, Britten followed Berg, Schoenberg, Stravinsky and his remarkably cosmopolitan (and still underrated) teacher Frank Bridge with, «*Shostakovich – perhaps – possibly*». What's striking though is how soon Britten's own music began to show an affinity with that of Shostakovich: superficially perhaps in the *Russian Funeral Music* of 1936, but rather more startlingly in the Funeral March from the magnificent *Variations on a Theme of Frank Bridge* the following year.

When the two men met in the 1960s they became friends – Britten was perhaps the only close foreign friendship the notoriously guarded Shostakovich allowed in those later years. They soon found they had plenty in common, not just musically, but also personally. Fear was an element that shadowed both men's life: fear of a seemingly capricious absolute dictatorship in Shostakovich's case; fear of public «outing» in Britten's – his homosexuality was still illegal (and often strenuously prosecuted) in his native country until 1967. Both found ways of expressing potentially dangerous personal elements through allusion, through cryptic reference, and above all through irony. As the philosopher Søren Kierkegaard argued, the ironist is the speaker who is absent from his words: «If... *what is said is not my meaning, or the opposite of my meaning, then I am free both in relation to others and in relation to myself.*» Shostakovich's famously ambiguous «happy endings» find echo in the over-emphatic C major ending of Britten's *Second String Quartet*, or the nervily upbeat finale of his *Cello Symphony*, dedicated to Shostakovich's intimate friend, the cellist Mstislav Rostropovich – did Britten intuit that Rostropovich, another victim of Stalinist authoritarianism, might understand this better than most of *his* own countrymen?

But then Britten and Shostakovich had a great father figure in common: Gustav Mahler. Whatever Britten learned musically from Mahler – his «clean and transparent» orchestration, his needle-sharp heightened emotional expression, his use of simple, even banal material to suggest threatened or threatening innocence – it's arguable that what he learned, shall we say «philosophically», was most important of all. For Mahler, famously, the ultimate musical form, the symphony «*should be like the world, it should embrace everything.*» Unlike Shostakovich, Britten didn't follow Mahler's symphonic example after his *Sinfonia da Requiem* of 1941, but like Shostakovich he learned from Mahler's example as the supreme synthesizer. It has been argued – erroneously in our opinion – that after staring into the abyss of rootless dissonance in the opening *Adagio* of his incomplete *Tenth Symphony*, Mahler would have followed Schoenberg and his pupils into



Benjamin Britten in 1946
photo: George Rodger

non-tonality. But what the restored and now frequently-performed *Tenth Symphony* ultimately shows is that Mahler the all-embracer was finding a way to draw both tonality and atonality, faith and doubt, affirmation and despair, into what he called «one great song». It is no surprise therefore to find both the older Shostakovich and Britten finding ways to exploit the possibilities of twelve-note serialism in works that remain, however unsteadily at times, tonal.

Perhaps the most moving example of this Mahlerian embrace in Britten is found in the closing stages of the magnificent *War Requiem* (1961). This extraordinary work, written specifically to be performed by a Russian soprano (Galina Vishnevskaya), and English tenor (Britten's partner Peter Pears) and a German baritone (Dietrich Fischer-Dieskau), fuses the texts of the Latin Mass for the Dead with the seemingly nihilist verses of the English war poet Wilfred Owen. The harmonic and textural near-disintegration of the last Owen setting, «*Strange Meeting*», is followed – incongruously? – by a radiant polyphonic prayer for the admission into Paradise of two dead enemy soldiers, pictured by Owen as encountering each other in Hell. But this is questioned repeatedly by a bare dissonance on bells, and eerily off-kilter harmonies for boys' choir. When the chorus enters with its hushed final «*Amen*», what is the vision to which they are intoning the traditional liturgical «*so be it*»? To the promise of redemption portrayed by soprano and chorus, to the doubt expressed in the bells' ambiguous dissonance, or to the hopeless vision of «*Strange Meeting*? The answer would appear to be, to *all* three, however contradictory, and to the human wisdom that can hold these contradictions equally without looking for false reconciliations. Set out in words, such a dizzying thought can be hard to grasp, but expressed in music, especially music as poignant and radiant as Britten's, it can make mysterious sense – a sense that might just give the hearer strength to confront a bewildering and sometimes terrifying world. No wonder the *War Requiem*, and its composer, are loved throughout that bewildering, terrifying, and sometimes glorious world.



Peter Pears

New Music in Great Britain since 1980

Tim Rutherford-Johnson

If one had to pick one man to represent British concert music since the 1980s, one would probably choose the composer and conductor Oliver Knussen (1952–2018). As a teacher, performer, friend and advocate, Knussen was the lynchpin of a network of British composers that rose to prominence in the 1980s and 1990s, from senior figures such as Harrison Birtwistle to his peers Julian Anderson, George Benjamin, Mark-Anthony Turnage and Judith Weir, and to the younger generations of Thomas Adès, Tansy Davies and Edmund Finnis. In the postwar years, Britain's musical life was centred on Benjamin Britten (1913–1976); Knussen, who met Britten as a young man, is his most direct heir. Between 1983 and 1998 Knussen directed the festival that Britten founded in Aldeburgh, Suffolk, and made his home in nearby Snape, where Britten himself had once lived. There, and as director of the UK's leading new music ensemble, the London Sinfonietta, Knussen helped midwife a renaissance in British music.

Britten's influence is unmistakable in Knussen's precisely crafted, generously melodic music, with its references to children's stories, Japan and Renaissance polyphony. So too in those around him: Weir's ingeniously constructed *A Night at the Chinese Opera* is a worthy successor to the English operatic tradition that Britten created. Benjamin's *Into the Little Hill*, *Written on Skin* and *Lessons in Love and Violence* extend that terrain, while in his *Earth Dances* and *Deep Time*, Birtwistle inverts Britten's melancholy Suffolk seascapes into craggy northern geologies. In the music of Finnis, a composer still at the start of his career, Britten's spirit guides the pursuit of clarity over sentiment. Knussen's successor at Aldeburgh,

Adès, is perhaps most acclaimed of all, with operas and orchestral works, including *Asyla*, *Tevot* and *The Tempest*, that have entered the international repertory.

Besides public and professional culture, another aspect of Britten's legacy is his elevation of amateur and children's music-making. This is something he shared with the composer who shaped a different side to the UK's postwar musical identity: Cornelius Cardew (1936–1981). Cardew's influence on British music, although perhaps not as celebrated as Britten's, is no less profound. Before Cardew, the UK had no avant-garde tradition, but with his work in graphic scores, improvisation and indeterminacy, and his formation in 1968 (with fellow composers Howard Skempton and Michael Parsons) of the Scratch Orchestra, he established a model of experimental music-making that was modest, counter-cultural, communal and utterly unique. Whereas Britten's interest was paternalistic cultural renewal (a spirit he shared with the BBC), Cardew's was political awakening, a turn that led to the premature dissolution of the Scratch Orchestra in 1974 as Cardew became increasingly interested in Maoist Communism.

Scratch's impact extended far beyond its brief existence, however. Its members included the saxophonist Lou Gare, drummer Eddie Prévost and guitarist Keith Rowe, who in 1965/66 began playing together as AMM (Cardew, who played cello and piano, was briefly a member too). Along with other musicians such as guitarist Derek Bailey and saxophonist Evan Parker, AMM helped pioneer a tradition of free improvisation that is one of the UK's most enduring contributions to the international musical avant-garde. Other Scratch members – among them Brian Eno, Michael Nyman and Gavin Bryars (who in 1963 formed a free jazz trio with Bailey and drummer Tony Oxley), as well as Skempton and Parsons – took the musical and political lessons they learned from Cardew into the recording studio, the cinema and the concert hall, fostering a quirky, approachable experimentalism that is indebted to mechanical and technological processes, perhaps best represented by Bryars' open form tape loop piece *The Sinking of the Titanic* (1969) and Skempton's *Lento* for orchestra (1990).





Oliver Knussen
photo: Mark Allan



Sleeve of the vinyl *The Great Learning* by Cornelius Cardew

At first sight, the twin streams of a post-Britten mainstream and a post-Cardew underground appear reflected in the wider institutions of support and promotion. On the one side are major, state-funded venues like the Barbican and Southbank Centre, as well as the BBC, *Gramophone* magazine, the NMC record label (founded in 1989 by Britten's former assistant, composer Colin Matthews), and the London Sinfonietta; on the other, Café Oto, Resonance FM, *The Wire*, Another Timbre and numerous small ensembles. Yet scratch the surface a little and the two sides of the divide collapse into a tangled mesh of interlinking threads, serendipitous connections and ad hoc allegiances. This makes for some surprising individual stories.

Take Laurence Crane. Born in Oxford in 1961, Crane's music and career are full of such contradictions. Although his music is almost universally admired by his peers and colleagues, it is rarely played by major ensembles or in mainstream outlets but in smaller spaces focused on experimental music making like London's Café Oto or on the independent record label Another Timbre. His constructions of triads (often using just two or three chords), short scales, drones and simple rhythms are disarmingly minimalistic – listen to his *Derridas* (1985/86) or *John White in Berlin* (2003), named after another former Scratcher – yet one of his greatest champions is Michael Finnissy, whose own densely layered music could hardly be more different. And although he is often programmed alongside experimental composers, there is very little experiment to his music: no graphics, no indeterminacy, hardly even any dissonance. Nevertheless, his closest musical relation is probably the Scratch Orchestra co-founder Skempton, whose harmonious miniatures seem now like stepping stones from Cardew's *Great Learning* to today's tonal meditations. One of Crane's teachers was Nigel Osborne (b. 1948). An inveterate internationalist, Osborne has taught and worked in Warsaw, France (at Ircam, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), Germany, China and Croatia. Through him flows the same faith in the transformative capacity of amateur music-making that motivated both Britten and Cardew: since 1992 he has worked extensively in warzones around the world to bring music therapy workshops to traumatised children, first in Sarajevo and subsequently to Israel/Palestine, Sierra Leone, Uganda and elsewhere. Crane's ambitions are not as far-reaching, but he too has written for amateur musicians, and his music is marked by its combination of strict discipline and friendly approachability.

Osborne also taught Rebecca Saunders, who took her PhD with him at Edinburgh University. Winner of the Ernst von Siemens Förderpreis (1996), the Hindemith Prize (2003) and the Mauricio Kagel Music Prize (2015), and the first female composer to win the main Ernst von Siemens Music Prize (2019), she is one of the UK's most decorated composers. Yet, although she was born in London (in 1967), since finishing her studies with Osborne she has lived her entire professional life in Berlin. Since Thomas Tallis in the sixteenth century, through Henry

Purcell, Edward Elgar and Michael Tippett, British composers have long filtered their national idiosyncracies through European influences. Many have studied in Europe or built productive relationships with European performers and institutions. Brian Ferneyhough studied with Ton de Leeuw and Klaus Huber. Benjamin was one of Olivier Messiaen's last students and, in works like his acclaimed opera *Written on Skin*, blends the Frenchman's love of glittering harmony with the clear lines of Britten. Jonathan Harvey, who was mentored by Britten as a young man, worked at the Ircam (as did Benjamin, and Anderson). His electronic composition *Mortuos Plango, Vivos Voco* realises a unique blend of French sound analysis with English cathedral music.

Saunders is one of several, however – others include Richard Ayres, Chris Newman and Alwynne Pritchard – who have found more permanent support for their music away from home. Yet although her music contains European influences, notably the explorations of timbre and instrumental technique of Helmut Lachenmann, its fascination with silence, collage and non-synchronised performance, draws from both British and American experimental traditions, most notably in her flexible installation work *chroma* (2003–2019) and her *Stirrings Still* (2006–2019) series for spatially dispersed musicians.

Finally, take Richard Barrett. Born in Swansea, Wales in 1959, Barrett studied genetics and microbiology before turning to music. Inspired by Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis and Hans-Joachim Hespos, he quickly became known for the intricacy of his scores. Along with his British colleagues Ferneyhough, Finnissey, Chris Dench and James Dillon, Barrett is associated with the loosely defined movement known as New Complexity, a compositional dialect that emphasises instrumental virtuosity and the layering of sometimes mutually incompatible musical ideas and materials. Barrett has been commissioned twice by the BBC Symphony Orchestra (*Vanity*, 1990–1994; *NO*, 1999–2004) and once by the London Sinfonietta (*Mesopotamia*, 2006–2009), as well as by numerous smaller ensembles, and is a major presence in British music even though, like Saunders, he has spent most of his professional life abroad, in the Netherlands, Germany and, more recently, Serbia.



Rebecca Saunders
photo: Raphaël Ripinger

Yet Barrett's music also grows among a tangle of influences from both Europe and the UK. While his scores can be fantastically detailed, he is himself an improviser, in the electronic duo FURT, which he formed with Paul Obermayer in 1986, and (since 2003) as a member of the Evan Parker Electro-Acoustic Ensemble. Indeed improvisation, graphics and indeterminacy feature in many of his works, often alongside meticulous «standard» notation. Barrett's interest in the compositional possibilities of improvisation is shared with Cardew – as are his socialist politics – and the two-hour *CONSTRUCTION* (2005–2011) was inspired by Barrett's taking part in the first complete performance, alongside many former Scratch members, of Cardew's *The Great Learning* in 1984. It was one of those experiences, he says, «*with such a deep impact that they continue to resonate for many years afterwards*».

It isn't possible in such a short space to give a complete overview of trends in British new music – we've said nothing about electronic music, the minimalisms of Graham Fitkin and Steve Martland, or the art/rock crossovers of Martland and Anna Meredith, all important colours in the overall palette. But then, the new music scene in the UK is small and tight knit. The connections that hold it together evade easy definition. More than individual works or the people who compose them, it is made by acts of teaching and friendship, expediency and critique, and the sharing of resources and common histories.



Richard Barrett

La musique britannique à l'heure de la pop

Philippe Gonin

Qu'est-ce que la pop music ? S'il est une question à laquelle il n'est pas aisé de trouver une réponse claire, c'est bien celle-ci. Il y a pourtant, dans l'esprit de nombreux amateurs de musique, une distinction très nette entre ce qui est « rock » et ce qui est « pop ». Pour François Thomazeau (*Univers pop*), cette différence a un nom : la mélodie. La pop serait le domaine des faiseurs de mélodies. C'est peut-être à travers les Beatles que l'on peut définir cette frontière qui va désormais séparer ce qui est « pop » de ce qui est « rock ». Pour Thomazeau, « *est rock tout artiste ou groupe s'inspirant du blues. Est pop tout artiste s'inspirant des Beatles.* » La pop ne serait-elle rien d'autre sinon ce que Simon Frith considère comme un objet fabriqué « *dans un but industriel et non artistique* » ? Une culture « jetable », de consommation courante, uniquement destinée à nourrir les *charts* ? Peut-être. Mais il faut aussi reconnaître que nombre de formations proposent des musiques non dénuées de qualités. Au fil des années, des artistes « pop » ont même dépassé, en Angleterre ou ailleurs, les frontières de l'objet purement commercial et le format chanson dotée d'une mélodie attrayante et facilement mémorisable pour tenter d'élargir leur univers musical et frôler parfois les rives de l'expérimental, regarder vers le symphonique. Faire le tour de cette musique-là est une tâche ardue. C'est pourquoi nous convions le lecteur à survoler une histoire de la pop britannique résumée en cinq moments choisis.



The Who

photo: TopFoto / Colin Jones / Roger-Violet

Swinging London

Au-delà de l'opposition Mods/Rockeurs, il y a bien deux grands courants qui parcourent les années 1960. Gilles Blampain voit d'une part ceux qui font évoluer la musique vers une pop music « mélodieuse » (The Hollies, Dave Clark Five, The Beatles) et ceux qui se tournent vers la musique noire originelle et le rhythm and blues (le British Blues). Entre les deux ? Le « power pop » dont les Who (période pré « Tommy ») peuvent être considérés comme le fer de lance. « *Le power pop, c'est ce que nous faisons, déclare Pete Townsend au *New Musical Express* en 1967. C'est ce que les Small Faces faisaient, que les Beach Boys faisaient.* » Le schéma peut paraître simpliste mais reflète assez fidèlement la production britannique à l'époque du Swinging London. La fin de la décennie est d'ailleurs dominée (entre 1966 et 1968) par un psychédéisme dont Pink Floyd est à l'avant-garde, oscillant entre musique expérimentale (surtout sur scène) et production de singles au format « pop » (« *Arnold Layne* », « *See Emily Play* »). Épicentre « pop » (que l'on pourrait opposer à la pop de type « Motown » ou la « surf pop » des Beach Boys aux États-Unis), Londres est alors la capitale musicale de l'Europe.

À la fin des années 1960 pourtant, le mouvement, en tant que courant dominant, semble s'essouffler. Le Swinging London a vécu. Si des artistes « pop » subsistent, l'heure est notamment au prog rock. Il faut attendre la fin des années 1970 pour voir naître, avec la « New Wave », une nouvelle génération pop.

Post-punk

Si le début des années 1970 n'est pas marqué par le même foisonnement créatif que la fin des sixties, il existe toutefois un courant que l'on peut considérer comme porteur d'une esthétique pop : le « Glam rock ». Certes, ce ne sont peut-être ni David Bowie, ni T-Rex ni même Roxy Music qui sont, dans ce courant, les plus « pop ». Il faut regarder du côté de groupes comme Slade, Gary Glitter ou Sweet pour trouver un compromis intéressant entre le glam de T-Rex ou de Bowie et le format plus commercial de la pop. Dans la seconde partie des années 1970 se développent également un certain nombre de labels comme Stiff (Madness et sa pop inspirée par le mouvement ska), Mute (Depeche Mode),

Zoo Records (Big in Japan, Echo and the Bunnymen), Fiction (The Passions, The Associates, The Cure) qui, dans la suite de la mouvance punk rock vont aussi donner l'occasion à une nouvelle génération de songwriters d'occuper le devant de la scène. « *Soudain, écrit Nicolas Ungemuth dans *Rock & Folk, de 1977 à 1982 voire 1983, la musique a connu sa période la plus riche depuis l'âge d'or de 1965-1969.* » Si tout ne doit pas être mis dans le panier « pop », on ne peut que constater l'extrême richesse de cette scène britannique : songeons aux productions d'Elvis Costello (« This Year Model »), Joe Jackson (« Look Sharp »), Paul Weller (avec The Jam puis The Style Council), Culture Club (« Kissing to be Clever »), Tears for Fears (« The Hurting ») voire The Cure qui, avec des singles comme « *Boys Don't Cry* » entrent indéniablement dans une pop dont ils se moquent pourtant avec l'ironique « *Jumping Someone Else's Train* », une production axée sur les singles qu'ils retrouvent dès 1982 avec « *Let's Go To Bed* » ou « *The Walk* ».*

Inspirée à la fois par le Krautrock allemand et la Tamla Motown, par l'électro pop et la house de Detroit mais aussi par le travail de Giorgio Moroder (notamment sur le « *I Feel Love* » de Donna Summer), on ne peut pas ne pas évoquer la British Electro Pop (ou Synth-Pop). Le mouvement voit émerger des groupes comme Orchestral Manœuvre in the Dark (dont le tube « *Enola Gay* » cache des albums plus expérimentaux tel « *Dazzle Ship* »), The Human League (« *Dare* »), Depeche Mode (« *Speak and Spell* »), Gary Numan (« *Replicas* »), Soft Cell, Bronski Beat puis The Communards (avec Jimmy Sommerville). D'autres formations proposent une pop qui se veut plus sophistiquée. Ce sont les « Nouveaux Romantiques ». On y retrouve Ultravox (« *Vienna* »), le dernier Roxy Music (« *Avalon* ») ou Spandau Ballet (« *True* »). Parmi tous ces groupes, il en est un au destin particulier : Talk Talk. Menée par Mark Hollis, la formation débute en produisant des singles pop (« *Such a Shame* ») avant que, dès le troisième album (« *The Color of Spring* », 1986) la musique, sans renoncer au format pop, n'évolue vers d'autres horizons que confirmeront les albums suivants. « *Spirit of Eden* » (1988) et « *Laughing Stock* » (1991) s'éloignent radicalement de ce format. Cette mutation ne tarde pas à faire du groupe de Mark Hollis l'un des parrains de



Oasis



ce que Simon Reynolds qualifie en mai 1994 dans *The Wire* (il évoque Bark Psychosis), de post-rock. Genre nouveau, plus expérimental, inspiré du rock alternatif, de l'art rock, de la musique électronique, de Steve Reich ou Philip Glass et dans lequel vont s'engouffrer quelques artistes de ces années 1980, le post-rock voit aussi naître une nouvelle génération de groupes développant une musique plus expérimentale (Mogwai...).

La Britpop : retour gagnant ?

Une pop toujours formatée aux trois-quatre minutes réglementaires continue pourtant de dominer les *charts*. Et les années 1990 voient apparaître un ensemble de nouveaux groupes que les magazines s'empressent de qualifier de Britpop, cherchant à retrouver, dans l'opposition Blur vs Oasis, l'ancienne distinction entre les vilains Stones (ici Oasis) et les gentils Beatles. Le terme apparaît en 1987 sous la plume de John Robb dans *Sounds*.

Construction journalistique regroupant des formations « *qu'on engloba un peu par commodité et pas mal par fainéantise aussi* » (*Rock & Folk*) sous cette étiquette, la scène Britpop est disparate et au-delà de Blur et Oasis, le genre comprend également des groupes aussi variés que Pulp, Suede ou The Divine Comedy. Plus tardivement – ils n'étaient initialement pas étiquetés Britpop, The Verve et Radiohead (avec « OK Computer ») rejoignent le mouvement avant que n'apparaisse une seconde génération emmenée par The Libertines, Kaiser Chief, Keane ou Travis. Cependant, des artistes, tels Damon Albarn (leader de Blur et fondateur de Gorillaz), ou Radiohead (« Kid A ») s'éloignent bientôt du mouvement pour tenter d'explorer d'autres horizons.

Années 2000 : le retour des anciens

Le temps est, pour reprendre le terme de Simon Reynolds, à la *retromania*. Nostalgie du passé, certains groupes (The Cure) tournent toujours, exploitant leur *back catalogue* en des concerts où s'enchaînent les titres connus et d'autres plus rares. D'anciennes formations tentent régulièrement des *comebacks* plus ou moins heureux (gagnant pour The Stranglers, moins convaincant pour Duran Duran).



Florence and the Machine

photo: Vincent Haycock

Ce début d'années 2020 voit aussi des artistes tels Paul Weller proposer à la fois une relecture de son catalogue en version symphonique (« An Orchestral Songbook ») et un album pop (« Fat Pop, volume 1 ») qui montre que le musicien n'a rien perdu de sa verve. C'est aussi le cas de Damon Albarn qui, depuis Blur, a multiplié les projets (dont le plus fameux est peut-être Gorillaz). C'est autour de sa fascination pour l'Islande que s'est construit son deuxième album en son nom propre, « The Nearer, The Fountain, More Pure The Stream Flows ». « *Dominé par des morceaux voluptueux, il est profondément inspiré par ce qui sculpte son environnement* » écrit Brice Miclet (*Qobuz*). La musique

d'Albarn est une musique des éléments, où l'eau, la terre, le feu et la glace se mêlent en un paysage fascinant qui, musicalement, regarde ici et là vers le jazz, évoquant ailleurs des accents venus de Blur ou Gorillaz.

C'est un parcours tout aussi passionnant qui jalonne la carrière de Neil Hannon, tête pensante de The Divine Comedy, « *prince de la mélodie et du raffinement pop suprême* » dont la musique évoque tour à tour les ombres de Bowie, Burt Bacharach, des Kinks ou Scott Walker. Cet « *orfèvre d'une pop orchestrale sophistiquée* » (*Le Monde*) navigue entre les genres depuis près de trente ans et reste avec Albarn un exemple probant de ce que la pop peut avoir de plus exigeant.

Et aujourd'hui ?

Tandis que Ed Sheeran et Adele dominent les nominations des prochains Brit Awards 2022, la pop britannique a encore de beaux jours devant elle. Auteur-compositeur-interprète, Ed Sheeran connaît la consécration en 2014 avec « x », qui se classe en tête des *charts* dans de nombreux pays et se vend à plus de quatorze millions d'exemplaires. On le voit même au cinéma (jouant son propre rôle dans *Yesterday*) ou à la télévision (*Game of Thrones*, premier épisode de la saison 7). Sheeran a été fait Membre de l'Empire Britannique par la reine Élisabeth II en 2017. Mais c'est peut-être du côté du circuit du rock indé qu'il faut se tourner pour trouver quelques formations plus jeunes, mais à l'avenir prometteur : Florence and the Machine, formé en 2007 et dont la musique, selon *Rolling Stone* évoque aussi bien Kate Bush que Siouxsie and the Banshees ou PJ Harvey. Plus récent encore, Let's Eat Grandma (ou LEG), duo féminin fondé en 2013 qui qualifie sa musique de « *Sludge pop expérimentale* » (*The Guardian*). Deux formations qui s'inscrivent résolument dans l'héritage pop britannique.

Ce rapide tour d'horizon a laissé sur le bord du chemin bien des groupes et artistes qui ont pourtant marqué de leur empreinte l'histoire de la pop britannique et que, par commodité, on place souvent dans le fourre-tout des groupes « pop-rock », contournant ainsi ce cruel dilemme du choix. Mais des anciens (Elton John,

le toujours jeune Paul McCartney), à ceux qui marquèrent les débuts du post-punk (Pretenders, XTC), ou des gloires des années 1980 (Simple Minds) jusqu'aux formations issues des années 1990 (Coldplay), nombreux sont ceux qui manquent à l'appel de ce court texte qui ne peut les citer tous. Mais il montre la vivacité et la diversité d'une scène britannique qui ne se dément pas depuis près de soixante ans et l'avènement de quatre garçons dans le vent.

Auteurs – Autoren – Authors

Gilles Couderc

Agrégé d'anglais et maître de conférences à l'université de Caen Normandie, Gilles Couderc est l'auteur d'une thèse sur les opéras de Benjamin Britten ainsi que de nombreux articles sur les œuvres de Britten et Ralph Vaughan Williams. Il a organisé de nombreux colloques sur les livrets d'opéra inspirés par le monde anglophone dont les actes sont publiés dans la revue *LISA/LISA e-journal*. Ses recherches portent sur le rapport texte et musique chez les musiciens et poètes anglais des 19^e et 20^e siècles, ainsi que sur la participation de la musique savante à la construction de l'identité britannique.

Christoph Gaiser

Christoph Gaiser studierte Musikwissenschaft in Leipzig (Magister) und Berlin (Promotion). Er arbeitete als Dramaturg an den Theatern in Saarbrücken, Darmstadt und Bern. Danach war er bei der Kulturförderung des Kantons Basel-Stadt tätig. Er lebt derzeit als freischaffender Autor und Übersetzer in Washington DC.

Philippe Gonin

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, Philippe Gonin travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure ainsi qu'à la musique à l'écran.

Stephen Johnson

Writer, broadcaster and composer Stephen Johnson presented BBC Radio 3's *Discovering Music* for 14 years. His String Quartet was premiered by the Brodsky Quartet in November 2021. His award-winning book about music and mental health, *How Shostakovich Changed My Mind*, was published in 2018, followed in 2020 by a study of Mahler's Eighth Symphony, *The Eighth: Mahler & the World in 1910*, and in 2021 he curated a collection of ghost stories, *The Wrong Turning*.

Tatjana Mehner

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Christian Merlin

Présentateur de l'émission *Au Cœur de l'orchestre* sur France Musique, Christian Merlin est aussi critique musical au *Figaro* depuis 2000. Après avoir longtemps enseigné les études germaniques et l'histoire de la musique à l'Université de Lille, il se consacre désormais à ses activités d'homme de radio et d'auteur. Parmi ses ouvrages : *Au Cœur de l'orchestre* (Fayard), *Les Grands chefs d'orchestre du XX^e siècle* (Buchet-Chastel), *Le Philharmonique de Vienne* (Buchet-Chastel), *Pierre Boulez* (Fayard).

Laura Naudeix

Enseignant-chercheur à l'Université Rennes 2, Laura Naudeix est spécialiste de l'histoire de l'opéra, de l'agencement dramaturgique du texte, de la musique et du spectacle (décor, machines, danse, jeu du chanteur...), notamment au tournant des 17^e et 18^e siècles. Elle s'intéresse également à la réception du théâtre lyrique (émotions, partage mémoriel).

Juliane Riepe

Nach dem Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Italianistik und der Promotion arbeitete Juliane Riepe drei Jahre an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Danach war sie an der Universität Halle (Saale) tätig, habilitierte sich mit einer Arbeit über Händels Italienreise und beschäftigte sich in Forschungsprojekten mit der Rezeption Händels und der politischen Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit. Seit 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg

Tim Rutherford-Johnson

Tim Rutherford-Johnson is author of *Music after the Fall: Modern Composition since 1989* (University of California Press) and *The Music of Liza Lim* (Wildbird).

Pascale Saint-André

Après des études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'analyse, d'histoire et d'esthétique, Pascale Saint-André devient spécialiste du baroque anglais autour de la figure de Henry Purcell. Elle a co-produit des émissions radio-phoniques tels *Des mots et des notes* et *Euphonia* (France Musique et France Culture), a collaboré avec différentes firmes et revues (Deutsche Grammophon, *Musical*, *Le Monde de la musique...*) et publié de nombreuses études pour les éditions Fayard et L'Avant-Scène Opéra. Musicologue, elle a travaillé à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris de 1993 à 2021 en tant que responsable des manifestations culturelles pour les adultes.



Philharmonie Luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022, 2023, 2024
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Couverture et mise en page: Guy Martin,
Geneviève Spirinelli-Engels

Imprimé au Luxembourg par: Print Solutions
ISBN: 978-99987-871-1-7
Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders
and to obtain their permission for the use of copy-
right material. Copyright holders not mentioned are
kindly asked to contact us.

www.philharmonie.lu



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

ISBN: 978-99987-871-1-7