

REVUE FRANÇAISE DE CIVILISATION BRITANNIQUE

FRENCH JOURNAL OF BRITISH STUDIES
(www.rfcb.fr)

publiée par

Le Centre de Recherches et d'Études en Civilisation Britannique

(CRECIB)

Volume XVII

N° 4

MUSIQUE, NATION ET IDENTITE : LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANGLAISE, FORMES ET CONDITIONS

Responsables du numéro :

Gilles COUDERC et Jean-Philippe HEBERLÉ

Directrice de la publication : Pauline SCHNAPPER

Les articles de la présente Revue sont répertoriés et résumés dans

Historical Abstract

Articles appearing in this Journal are abstracted and indexed in

Historical Abstracts

SOMMAIRE

Gilles COUDERC et Jean-Philippe HEBERLÉ	Avant-propos..... <i>Foreword</i>	p. 5
Cécile DOUSTALY	Le rôle de l'action publique dans la renaissance musicale anglaise (1940-1960)..... <i>Government And Post War Musical Renaissance In Britain (1940-1960)</i>	p. 13
Pierre DEGOTT	Mythe ou réalité ? Le rôle du <i>Beggar's Opera</i> dans la Renaissance de la musique anglaise..... <i>Myth or Reality ? The Role of The Beggar's Opera in the Renaissance of English Music</i>	p. 35
Sophie AYMES	The 1946 Production of <i>The Fairy Queen</i> in Covent Garden: 'A Triumph of British Music and Stagecraft'?..... <i>La Représentation du Fairy Queen de Purcell à Covent Garden en 1946 : « le triomphe de la musique et des techniques de scène britanniques » ?</i>	p. 51
Gilles COUDERC	De <i>Our Hunting Fathers</i> au <i>War Requiem</i> : Britten et la tradition musicale anglaise..... <i>From Our Hunting Fathers to the War Requiem: Britten and the English Musical Tradition</i>	p. 73
Jean-Philippe HEBERLÉ	Alan Bush's Lifelong Commitment to Marxism, or his Contribution to the 'Rebirth' of English Opera through <i>Wat Tyler</i> (1950) and <i>Men of Blackmoor</i> (1956)..... <i>L'Engagement marxiste de Alan Bush, ou sa contribution à la « Renaissance » de l'opéra anglais à travers Wat Tyler (1950) et Men of Blackmoor (1956)</i>	p. 97
Pierre DUBOIS	'Roll over, Handel': Paul McCartney's <i>Ecce Cor Meum</i> and the English Oratorio Tradition..... <i>« Roll Over, Handel » : Ecce Cor Meum de Paul McCartney et la tradition de l'oratorio anglais</i>	p. 111
Yolanda MORATÓ	Ezra Pound and Antheil: Modernist Music and Avant-garde Identity in England..... <i>Ezra Pound et Antheil : musique moderne et identité de l'avant-garde en Angleterre</i>	p. 127

Marik Philippe Jaccottet à l'écoute des « Lessons » de Purcell..... p. 141
FROIDEFOND *Philippe Jaccottet Listens to Purcell's 'Lessons'*

Résumés / *Abstracts*..... p. 163
Anciens numéros / *Back Numbers*..... p. 169

Avant-propos

Gilles COUDERC et Jean-Philippe HEBERLÉ

Universités de Caen et de Lorraine

En 2013 le Royaume-Uni fêtera le centenaire de la naissance du compositeur britannique Benjamin Britten (1913-1976), seul musicien de ce pays fait pair du royaume sous le nom de Baron Britten of Aldeburgh quelques mois avant sa mort. La concurrence sera rude cette année qui célèbrera aussi le bicentenaire de la naissance de deux géants de l'art lyrique, Richard Wagner et Giuseppe Verdi. Si l'écho des manifestations entourant ces deux stars du box-office risque de retentir bruyamment, il n'est pas sûr que le centenaire Britten ait autant de retentissement en France. Nombre de romanciers, de poètes, de dramaturges, de peintres ou de cinéastes anglais ou britannique ont acquis un renom international mais il est triste de constater que les musiciens anglais savants ou « classiques » des XIX^e et XX^e siècles souffrent toujours d'un certain anonymat dans notre pays. Et pourtant... L'objet de ce numéro n'est pas de réparer cette injustice mais plutôt de rendre compte de certains aspects de la « Renaissance de la Musique anglaise », ou la seconde Renaissance de la musique anglaise, comme on l'appelle aussi pour la différencier de la génération de musiciens anglais de la Renaissance, et de sa descendance contemporaine dans sa contribution à l'émergence d'une nouvelle identité britannique à l'aube et au cours du XX^e siècle. Le terme « Renaissance de la Musique anglaise » désigne selon les musicologues et les critiques cette période du XIX^e siècle finissant où émergent des compositeurs anglais d'envergure européenne et internationale, comme Edward Elgar et Frederick Delius, puis Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst, dont les héritiers sont Benjamin Britten et Michael Tippett, puis encore Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, Jonathan Dove et Thomas Adès, pour ne parler que des plus célèbres. Cette Renaissance a fait et fait l'objet d'une abondante littérature des deux côtés de l'Atlantique avec The American Musicological Society et notamment Charles Edward McGuire et avec de ce côté-ci les analyses de Meirion Hughes et Robert Stradling dans *The English Musical Renaissance, 1840-1940, Constructing a National Music*, Manchester University Press, 1993-2001, et de Meirion Hughes dans *The English Musical Renaissance and the Press, 1850-1914: Watchmen of Music*, Ashgate, 2002. CHOMBEC (Centre for the History of Music in Britain, the Empire and the Commonwealth), centre de recherches rattaché au département de musicologie de l'Université de Bristol et fondé par Stephen Banfield en 2006, contribue aussi par ses divers activités à œuvrer en faveur d'une meilleure connaissance et diffusion de la musique britannique savante de la seconde Renaissance. Mais pour comprendre le phénomène qui, comme tous les arts, touche à bien des aspects politiques, économiques, sociologiques, religieux et culturels de la vie d'un pays, il est nécessaire d'effectuer un bref retour en arrière.

A l'époque victorienne, et contrairement aux autres pays européens, la musique savante et les musiciens du Royaume-Uni ne bénéficient d'aucun soutien de l'état. Pas de prix de Rome pour lancer les jeunes compositeurs ni de postes de

Kappellmeister pour assurer leur carrière. La musique, religieuse ou instrumentale, est associée à la monarchie comme l'opéra l'est à l'aristocratie. A la fin du XVII^e, Charles II, contaminé par l'absolutisme de son beau-frère Louis XIV selon ses critiques, est le dernier souverain qui protège véritablement la musique dont l'étoile pâlit sous la dynastie hanovrienne. Privé de ce soutien, les compositeurs deviennent des chefs d'entreprise dépendant entièrement des goûts de leur public, comme l'indique la carrière d'Haendel en Angleterre dans la première moitié du XVIII^e. L'ère des Lumières, où règnent la Raison et les préoccupations pour le commerce, méprise cet art qui fait appel aux émotions, et qui, aux yeux des premiers victoriens, gagnés à l'utilitarisme de Jeremy Bentham et de John Stuart Mill, est synonyme de décadence et d'excès aristocratiques. De plus, dans une société où l'art en général est cantonné au décoratif et au fonctionnel, la musique est considérée avec suspicion par les élites intellectuelles qui, comme Ruskin au XIX^e siècle, y voient un instrument très efficace d'instruction morale ainsi que le parfait adjuvant de la révolution et de la dégradation des mœurs. La Révolution Industrielle et le développement anarchique des villes où s'entasse une population de déracinés sans grande foi et prêts à la sédition, mènent des réformateurs sociaux à s'intéresser à ces prolétaires, objets d'initiatives évangéliques, philanthropiques et politiques. Toujours au XIX^e, l'agitation chartiste comme les révolutions continentales menées au son de la *Marseillaise* encouragent cette perception négative de la musique qui reste l'apanage d'étrangers, comme Liszt ou Wagner, parfois aussi de dangereux révolutionnaires.

Pourtant la culture musicale savante de la bourgeoisie victorienne est florissante, quoique souvent limitée à la sphère privée avec notamment l'explosion de la vente de pianos, instrument synonyme des valeurs bourgeoises. Le déclin spirituel de l'église anglicane entraîne celui des maîtrises des cathédrales mais les festivals de musique chorale qui se développent parallèlement en province à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle à Birmingham, Leeds, Liverpool ou Norwich, souvent associés à des œuvres de charité, fournissent à leur public les rares occasions d'entendre de la musique savante. Ils réunissent des choristes issus des classes laborieuses à qui le Tonic Sol-Fa du pasteur congrégationaliste John Curwen (1816-1880) permet d'apprendre rapidement leurs notes sans savoir lire la musique comme d'échapper aux tentations des cabarets et du music-hall naissant ou de la revendication sociale. Si leurs programmes se cantonnent dans le répertoire religieux d'Haendel et Mendelssohn et mènent Wagner à s'étonner de l'idolâtrie du public anglais pour « Haendelssohn », du moins donnent-ils à la musique la respectabilité qui lui manque. La baisse des prix de la musique imprimée, la politique de publication de l'éditeur Novello et le développement des chemins de fer favorisent l'engouement pour le chant choral que traduit l'image d'une population britannique divisée entre ceux qui chantent et les autres. L'aristocratie, quand à elle, consomme sa musique pendant la Saison de Londres aux concerts par souscription de la Société Philharmonique ou à l'opéra italien de Her Majesty's ou de Covent Garden. Entreprise commerciale privée, comme toutes les tentatives d'établir un opéra national qui ponctuent le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, sa transformation en 1946 en salle nationale dédiée à l'opéra et au ballet et financée par l'état est l'œuvre de J. M. Keynes, éminente figure de l'Establishment, et constitue une véritable révolution culturelle, due en partie à cette Renaissance. En effet, à l'époque victorienne, alors que le British Museum ou la National Gallery bénéficient de fonds

d'état, aucun enseignement musical n'est dispensé en dehors des universités d'Oxford et Cambridge avant la fondation de la Royal Academy of Music en 1822, établissement privé qui se voit accorder une charte royale en 1830, et tout compositeur respectable est professeur d'université ou organiste.

Dans le mitan du siècle, l'influence de la figure charismatique de Mendelssohn dont les oratorios *Paulus* (1836) et surtout *Elijah*, créé au festival de Birmingham de 1846, connaissent le succès que le public fait depuis des lustres au *Messie* d'Haendel, impose une nouvelle vision du musicien et de la musique. Issu d'une famille juive convertie au protestantisme, exemplaire dans sa vie de famille, élégant et raffiné, parlant couramment anglais et adoubé par la famille royale, Mendelssohn présente des garanties de respectabilité encore plus éclatantes qu'Haendel, inventeur de l'oratorio anglais, chantre du protestantisme et du patriotisme, entrepreneur habile animé d'une conscience sociale et pilier du chant choral britannique, mais compositeur d'opéra, ce genre diabolique, adopté malgré tout par les victoriens comme musicien national si l'on en croit la fondation de la Handel Society en 1843 et la création des grands festivals Haendel avec des effectifs « babyloniens », selon Berlioz, au Crystal Palace à partir de 1859. L'engouement des anglais pour Mendelssohn procède en partie du renouveau évangélique des années 1830-1840 qui secoue aussi l'église d'Angleterre, et sa mort en 1847 est vécue comme un cataclysme national. Mais son exemple confirme dans l'esprit des élites que l'oratorio constitue la voie royale du salut pour la musique anglaise, et les compositeurs indigènes s'évertuent à égaler Mendelssohn jusqu'au succès international du *Dream of Gerontius* d'Edward Elgar en 1900. L'idée que le succès en musique puisse être source de fierté nationale naît avec la Grande Exposition de 1851 impulsée par Albert, le Prince Consort, et le réformateur Henry Cole. Installée dans South Kensington, l'exposition, abritée par le célèbre Crystal Palace, constitue la vitrine des productions industrielles du pays. Son succès confirme la supériorité de l'Angleterre dans tous les domaines sauf l'esthétique industrielle, inférieure à celle de ses rivaux continentaux, et suscite des appels à la réforme de l'enseignement et de la pratique des arts appliqués. On envisage sur son site la construction d'institutions visant à développer l'influence de la science et des arts sur l'industrie, dont le musée des Manufactures, rebaptisé South Kensington Museum en 1857, ancêtre du Victoria & Albert Museum, et une école de musique, projet qui met trente ans à aboutir.

Entre temps, l'attitude des élites vis-à-vis de la musique, comme vis-à-vis de l'art en général évolue favorablement, comme l'indiquent les préconisations sur l'art, facteur de progrès social, de Matthew Arnold dans *Culture and Anarchy* de 1867-68, qui dénonce le philistinisme étriqué de la classe moyenne victorienne. La loi sur l'enseignement de 1870 met en place l'enseignement de la musique dans les écoles élémentaires. L'année 1871 se signale par deux événements majeurs, l'inauguration de la salle colossale du Royal Albert Hall dans South Kensington, avec la cantate *Shore and Sea* d'Arthur Sullivan, le musicien indigène le plus célèbre de son temps grâce à ses célèbres opérettes écrites en collaboration avec le librettiste William Schwenck Gilbert entre 1871 et 1896, et la parution du grand classique victorien sur le pouvoir régénérateur de la musique savante, *Music and Morals* du Révérend Hugh Haweis. Même s'il confirme le préjugé négatif dont souffre la musique et dénonce le philistinisme musical des anglais, comme le fait le musicologue Carl

Engel, auteur du célèbre «*das Land ohne Musik* » censé décrire l'Angleterre dans son *Introduction to the Study of National Music* publié à Londres en 1866, Haweis encourage la création musicale pour la santé morale de la nation, sur le modèle allemand et mendelssohnien, et celle d'une école nationale de musique. L'idée d'une renaissance musicale découle aussi de la parution de *Studies in the History of the Renaissance in Italy* de Walter Pater (1839-1894) en 1873. Véritable défi aux conventions de l'époque, Pater y appelle à la création d'une nouvelle esthétique fondée sur l'amour de l'art pour l'art, la passion poétique et la liberté de l'imagination créatrice, dont rend compte plus tard Walter Hamilton dans *The Aesthetic Movement in England* de 1882. Ceci intervient au milieu de bouleversements au plan national, avec la résurgence brutale des nationalismes « celtiques » et du débat sur la question du *Home Rule*, comme au plan européen. Suite à l'écrasement de l'Autriche à Sadowa en 1866 et de la France en 1871, l'Italie où la musique est reine et Verdi son champion, voit son unité se faire en 1870, comme l'Allemagne en 1871. Source d'un intense rayonnement culturel, elle se révèle alors aussi comme rivale du Royaume-Uni au plan militaire et économique. La guerre de 1870 réussit à unir des ennemis aussi opposés que Wagner et Brahms dans leur triomphalisme anti-français et la défense de l'unité allemande. La guerre culturelle contre le rival allemand passe alors par la Renaissance de la Musique Anglaise. Comme la première Renaissance, à laquelle elle se réfère explicitement comme exemple et comme source d'inspiration, cette Renaissance résulte du désir d'inclure la musique dans la construction d'une nouvelle identité nationale et du combat contre les influences étrangères dont la première salve est tirée avec la publication de la première édition (1879-1889) de l'immense *Dictionary of Music and Musicians* de George Grove en 1879.

George Grove (1820-1900), architecte, ingénieur, homme de lettres et mélomane passionné est impliqué dans l'organisation de la Grande Exposition puis le déplacement du Crystal Palace vers Sydenham où il met en place ses *Saturday Concerts* comme le Festival Haendel de 1859 et d'aucuns considèrent le prospectus pour le dictionnaire qui fait sa gloire comme le manifeste de la Renaissance de la Musique Anglaise. Il fait appel aux chercheurs européens les plus qualifiés et écrit lui-même les articles les plus longs. Il est aussi responsable de la profusion d'articles sur les musiciens anglais de son temps – Parry, Stanford et Sullivan, qui contribuent au dictionnaire – comme sur ceux des siècles passés, notamment ceux des débuts du XIX^e siècle que l'histoire avait oublié. Le dictionnaire propose aussi une réévaluation de la musique ancienne anglaise, de la polyphonie Tudor et de musiciens comme Taverner, Tallis et Byrd, et conduit à la publication des *English Carols of the Fifteenth Century* par J. A. Fuller Maitland en 1893 et du *Fitzwilliam Virginal Book* (1894-1899) dirigé par Barclay Squire et Fuller Maitland, qui orientent plus tard les recherches des artisans de la Renaissance de la deuxième génération. La notice de Grove sur Purcell, plus longue que celle sur J. S. Bach indique assez le but de son entreprise : montrer que, malgré les apparences, le pays possède une tradition musicale qui ne demande qu'à refleurir. Grove s'y emploie avec le soutien des enfants d'Albert et Victoria, de l'archevêque de Canterbury et du premier ministre Gladstone, en défendant la cause de la fondation du Royal College of Music, établissement qui permettrait de faire de la musique un facteur de progrès social et moral en dispensant un enseignement de haut niveau et de renouer avec la longue tradition musicale du pays battue en brèche par l'importation massive de

musiciens étrangers. Avec le RCM la musique serait la source qui circulerait dans les veines de l'empire et contribuerait à l'unité nationale.

Grâce à des dons privés et une misérable subvention de l'état, le RCM ouvre ses portes en mai 1883 avec Grove comme directeur et comme professeurs trois des figures les plus importantes de cette Renaissance, Walter Parrat (1841-1924), Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918) et Charles Villiers Stanford (1852-1924). Parrat, organiste, est un progressiste dont la nomination comme Master of the Queen's Musick en 1893 consolide l'alliance de la cour avec le RCM et la Renaissance. Parry, pur produit d'Eton et Oxford, connu aujourd'hui surtout pour son motet du couronnement *I was glad* et son *Jerusalem*, à défaut de grands succès comme compositeur, même si l'on s'accorde à considérer la création de ses *Scenes from Shelley's Prometheus Unbound* (1880) comme la date de naissance de la Renaissance, apporte au RCM l'image impeccable d'un gentleman à la grande érudition et continue de défendre la cause sacrée de l'oratorio comme émanation du génie national. C'est lui surtout qui propage la doxa du RCM, fondée sur la vénération des « 3 B », Bach, Beethoven et Brahms, avec Schubert, Mendelssohn et Schumann comme prophètes mineurs, et la nouvelle histoire de la musique anglaise qu'il expose dans *The Art of Music* de 1893, où des périodes de rayonnement intense, celle de Dunstable, de Tallis, Byrd, Gibbons et Purcell, alternent avec des années d'intense obscurité, la Guerre des deux Roses, le Commonwealth cromwellien et la mort prématurée de Purcell, prélude aux années d'occupation étrangère, marasme dont l'émulation du modèle allemand peut seul la tirer.

Stanford jouit alors d'une réputation nationale et internationale avec la création d'un de ses opéras en Allemagne. Ses dieux sont Bach, Beethoven, Schumann et Brahms, ses bêtes noires Liszt et Wagner. Piqué par les publications de Carl Engel sur les musiques nationales, notamment *The Literature of National Music* (1879), et les exemples de Grieg ou des russes du « puissant petit » Groupe des Cinq, il met en avant le folksong comme fondement d'une école nationale de musique anglaise, et devient avec Parry un des vice-présidents de la Folk-Song Society fondée en 1898, lançant ainsi un mouvement qui caractérise de manière caricaturale la musique anglaise des années 1900-1940 et un débat dont les répercussions se font sentir jusque dans les années 1960. Contrairement à Parry, pour qui l'opéra est un genre honni, Stanford croit fermement que l'opéra, avec lequel il a quelques succès, constitue le meilleur des instruments pour battre la concurrence étrangère, notamment Wagner. Professeurs à Cambridge et Oxford comme au RCM, Parry et Stanford propagent la doxa du RCM, que Parry dirige de 1895 à 1918, dont héritent des élèves comme le chef d'orchestre Eugene Goossens et des compositeurs comme Arthur Bliss, Frank Bridge, Herbert Howells, John Ireland, Gustav Holst et Ralph Vaughan Williams, qui constituent la deuxième génération de cette Renaissance.

Grove s'emploie à établir un partenariat avec le RAM et en 1894 le RCM s'installe dans ses locaux de Prince Consort Road. La tâche des pionniers du RCM est immense. Il faut tirer le public des sociétés chorales de la routine des oratorios d'Haendel, Haydn et Mendelssohn comme de ceux de Gounod et Dvořák, qui profitent de l'engouement du public pour le genre. Bach et Purcell bénéficient alors d'un renouveau certain, l'un à cause des qualités esthétiques et morales de sa musique chorale comme de son statut de père de la musique savante moderne, et

l'autre vu la nécessité de susciter un grand compositeur national de l'âge baroque qui fasse oublier Haendel. Ardents partisans de la tradition de Schumann et Brahms, Stanford et Parry rejettent la musique de Wagner à cause de son esthétique et des dissensions qu'elle suscite. Les premières années du RCM voient l'apparition d'une succession d'œuvres chorales et orchestrales dues à Parry et Stanford, dont la *IIIe Symphonie* est dirigée en Allemagne par des chefs prestigieux comme Hans Richter et Hans von Bülow et, honneur suprême, Stanford bénéficie d'un concert entièrement dédié à sa musique à Berlin en 1889. Grove trouve dans la presse des alliés qui propagent l'idée de la Renaissance, tout comme celle de la nécessité de fonder une école de musique nationale et un Grand Opéra national subventionné par l'état, reprenant ainsi sur ce point l'idée avancée dès 1658 par William Davenant. Le plus influent, J.A. Fuller Maitland (1856-1936), associé de Stanford à Cambridge, chargé de la critique musicale du *Times* à partir de 1889, successeur de Grove à la direction du *Dictionnaire*, contribue à la première mouture de *The Oxford History of Music*, aux rubriques musicales de l'*Encyclopaedia Britannica* comme à la propagation du dogme de la sainte trinité Folksong Tudor Purcell. Dans *English Music in the XIXth Century* de 1902 il accrédite l'idée de la Renaissance en divisant son livre en 2 parties, *Before the Renaissance* (1801-1851) et *The Renaissance* (1851-1900). Celle-ci reçoit son certificat de baptême grâce au critique Joseph Bennett du *Daily Telegraph*, à l'occasion de la création de la *Ire Symphonie* de Parry en 1882. Il souligne sa modernité comme ses liens avec le passé, confirmant le lien des compositeurs du RCM avec l'Âge d'Or d'Elizabeth et de Shakespeare et inscrivant le mouvement impulsé par Grove et consort dans le roman national.

Cette renaissance musicale ne se limite pas à la fondation du RCM. D'autres créations indiquent un renouveau certain de la musique dans le pays, comme les fondations du Royal College of Organists en 1864, qui obtient sa charte royale en 1893, du Trinity College of Music dédié à la musique de l'église anglicane en 1872, qui réinvente la tradition des *Evensongs* d'aujourd'hui, de la Carl Rosa Company en 1875, qui s'emploie à défendre l'opéra (notamment l'opéra anglais en anglais), du National Training School of Music en 1876, dirigée par Sullivan et bientôt absorbée par le RCM, de la Guildhall School of Music par la City of London Corporation en 1880, et du Royal Manchester College of Music sous la direction du chef d'orchestre Charles Hallé en 1893. La construction de la salle du Queen's Hall en 1893, entreprise commerciale privée, et la création des Promenade Concerts à prix réduits dirigés par Henry Wood à partir de 1895 attestent de cette vitalité musicale en mettant des compositeurs anglais à leurs programmes. Mais ils introduisent le loup dans la bergerie avec les Russes, des français comme César Franck et Saint-Saëns et surtout Wagner, haï au RCM, compositeurs qui sont utilisés par certains critiques, notamment G. B. Shaw et Arthur Johnstone dans le *Manchester Guardian*, pour souligner le conservatisme de l'institution. L'apparition d'Elgar, wagnérien et progressiste convaincu, sur la scène musicale anglaise ne doit rien au RCM, mais ils est adoubé par l'Allemagne, notamment par le très influent Richard Strauss, pour ses *Enigma Variations* de 1899. Son *Dream of Gerontius* de 1900 donne à la Renaissance un premier compositeur d'envergure internationale et son association avec le couronnement d'Edouard VII en 1902, pour lequel il compose l'ode incorporant, à la demande du roi, ce qui devient plus tard le célèbre « *Land of Hope and Glory* », en font le musicien anglais le plus populaire de son temps. Le renouveau de la musique Tudor et du Folksong impulsé par Grove et ses acolytes

inspirent à leur tour nombre de compositeurs comme Gustav Holst et surtout Ralph Vaughan Williams qui, à la mort de Holst et Elgar en 1934, devient de fait le doyen de la musique anglaise et le symbole de sa renaissance. Avant de se lancer dans des compositions plus expérimentales, ils propagent à leur tour cette tradition historico-pastorale qui colle depuis à la musique anglaise.

Pour la grande majorité du public, le renouveau de la musique et de l'opéra anglais est néanmoins souvent associé au seul nom de Benjamin Britten. La première de son second opéra, *Peter Grimes*, en 1945, marquant pour beaucoup le début de la renaissance de l'opéra anglais, même si nous savons que d'autres compositeurs du XX^e siècle, avant lui, contribuent à donner un nouvel élan à l'opéra des îles britanniques. En 1947, Britten crée sa propre compagnie, The English Opera Group, non seulement pour qu'elle joue ses propres partitions, en particulier lors du festival qu'il fonde à Aldeburgh, mais pour qu'elle passe aussi commande de nouvelles œuvres lyriques à d'autres jeunes compositeurs, favorisant ainsi l'essor de l'opéra anglais. Dans le sillage de Britten d'autres compositeurs, comme Michael Tippett, William Walton, Alan Bush, Lennox Berkeley ou encore le gallois Alun Hoddinott s'attachent à revigorer le répertoire opératique national dans un subtil dosage de ce qui relève de l'apport vernaculaire passé (redécouverte de Purcell, etc.) et de ce qui relève de l'influence étrangère. Comme Britten, ils ne se cantonnent pas à l'opéra mais écrivent également de la musique purement instrumentale où certains traits typiquement britanniques se mêlent souvent à des influences étrangères, participant ainsi à l'émergence de cette nouvelle identité britannique pourtant si difficile à saisir comme le laisse entendre James Day dans *Englishness' in Music from Elizabethan times to Elgar, Tippett and Britten*, Thames Publishing, 1999.

La génération suivante, celle née dans les années trente, avec en particulier trois musiciens issus de ce qu'on appelle « The Manchester School » (Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies et Alexander Goehr) cherchent à introduire la modernité et l'avant-gardisme dans la musique anglaise en se passionnant, entre autres, pour les compositeurs de la seconde école de Vienne (Schoenberg, Berg et Webern). Même si plus tard, certains d'entre eux cherchent à s'émanciper d'un atonalisme rigide, leurs premières œuvres témoignent de leur volonté de ne pas se couper de ce qui se fait alors de plus contemporain en matière musicale sur le continent. De la même génération que Birtwistle, Davies et Goehr, Richard Rodney Bennett, qui étudie à Paris avec Pierre Boulez, compose des œuvres sérielles, même si plus tard, il écrit des partitions moins atonales, voire tonales (on pensera plus particulièrement à ses musiques de film) ou influencées par le jazz, comme en témoigne son concerto pour saxophone : *Concerto for Stan Getz* (1991). Tout comme les compositeurs précédemment cités, Nicholas Maw et Jonathan Harvey illustrent aussi la modernité et l'avant-garde musicale au Royaume-Uni. Quant à la génération actuelle, représentée par des compositeurs comme Jonathan Dove, George Benjamin, Mark-Anthony Turnage ou Thomas Adès, elle continue à porter haut et fort la bannière de l'opéra et de la musique savante britannique. L'année 2011 fut encore une année très riche pour les compositeurs anglais, notamment d'opéras, avec la création à Londres de deux nouvelles œuvres lyriques (*Anna Nicole* de Mark-Anthony Turnage et *Kommilitonen* de Peter Maxwell Davies) ainsi que diverses représentations françaises de *Ring Saga* (1990), la réduction pour 18 interprètes de la Tétralogie de Richard Wagner par Jonathan Dove.

Enfin, on ne saurait clore cet avant-propos sur la renaissance de la musique anglaise sans parler d'un phénomène musical assez récent. Comme nous l'avons souligné d'emblée, les musiciens anglais savants ou « classiques » des XIX^e et XX^e siècles souffrent toujours d'un certain anonymat dans notre pays, ce qui est loin d'être le cas pour les musiciens britanniques de musique rock ou pop qui représentent souvent ce qui ce fait ou s'est fait de mieux en la matière. Pourtant, certains d'entre eux éprouvent le besoin, malgré une notoriété et un succès indiscutables en tant que musicien de musique populaire, de composer et publier des œuvres « classiques » qui, si elles suscitent souvent la polémique, le mépris, l'admiration parfois exagérée ou la moquerie, témoignent par bien des aspects d'un trait qui semble particulièrement développé et présent en Angleterre depuis quelques années. Si on peut sans doute faire remonter cette pratique au milieu des années 1970 avec le *Concerto pour piano n°1* (1977) de Keith Emerson (Emerson Lake and Palmer), il faut bien admettre que depuis quelques années plusieurs musiciens pop et rock britanniques ont composé des œuvres dites classiques. Les plus célèbres sont Paul McCartney, dont la dernière œuvre du genre en date est un ballet intitulé *Ocean's Landscape* (2011), Roger Waters (Pink Floyd), auteur de *Ça ira* (2004) – opéra très « puccinien » sur la révolution française –, Tony Banks (Genesis), pour sa suite orchestrale *Seven – A Suite for Orchestra* (2004) et pour *Six Pieces for Orchestra* (2012), ou encore Jon Lord (Deep Purple) pour, par exemple, *Durham Concerto* (2007). Le dernier musicien à se joindre à cet « aréopage » du rock britannique est John Paul Jones (Led Zeppelin) qui travaille actuellement sur un projet d'opéra (*The Ghost Sonata*) dont la première est prévue à Londres dans environ deux ans. Le livret de cet opéra, écrit par Helen Cooper, se fonde sur la pièce du dramaturge suédois August Strindberg qui s'intitule en français : *La Sonate des spectres*. Jusqu'à présent, les œuvres « classiques » de ces musiciens de rock n'ont aucun caractère avant-gardiste – c'est d'ailleurs l'une des critiques qui leur est faite – et sont de facture très post ou néo-romantique. Faut-il s'en étonner quand le musicologue Nors S. Josephson, dans un article intitulé « *Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performances Practices in Progressive Rock* » (*The Musical Quarterly*, Spring 1992, Volume 76, Number 1, 67-92), inscrit clairement la musique progressive rock des années 1960 et 1970 dans le sillage de la musique romantique ainsi que dans celui du langage tonal, c'est-à-dire avant la révolution de l'atonalité initiée par Arnold Schoenberg ?

Si les œuvres « classiques » de ces musiciens dénotent une certaine approche conservatrice, voire anachronique, de la musique, et relancent le débat entre culture populaire et culture savante, notamment dans la construction identitaire, ce qui nous entraînerait trop loin ici, nous venons cependant de voir combien la musique de la seconde Renaissance, des origines à nos jours, est foisonnante, variée et aussi innovatrice que celle écrite par les musiciens savants d'autres pays sans doute plus reconnus au plan musical. La musique anglaise est en tous cas assez riche pour influencer d'autres artistes, comme des poètes, qui y puisent leur inspiration. C'est cette richesse, cette variété, cette tension entre des formes nouvelles et passées, entre des traits vernaculaires ou étrangers, ou encore cette difficulté à saisir une « anglicité » mythique ou réelle, sans oublier le cadre institutionnel dans lequel toutes ces œuvres peuvent éclore, que les articles de ce numéro contribuent à illustrer.

Le rôle de l'action publique dans la renaissance musicale anglaise (1940-1960)

Cécile DOUSTALY

CICC, Université de Cergy-Pontoise

Les relations entre État et culture au Royaume-Uni, fondées sur la doctrine du laissez-faire, ont suivi des chemins opposés à ceux de la France, de tradition volontariste. Cependant, à partir du milieu du XIX^e siècle, le soutien à l'art apparaît tour à tour comme le ciment de la nation, un droit des futurs citoyens, un outil d'encouragement aux loisirs respectables, voire de contrôle social. Des arguments économiques, défendant le rôle des musées dans le maintien de la compétitivité des arts appliqués britanniques, pèsent également sur des décideurs plutôt rétifs¹. La première moitié du XX^e siècle, pourtant marquée par les débats sur le droit au loisir, est un *statu quo* dans ce domaine de l'intervention publique. Janie Mortier a bien montré comment la Seconde Guerre mondiale a précipité la rupture avec cette tradition d'un État « *étranger à la vie culturelle du pays* », soulignant les arts de façon délibérée car ceux-ci doivent rester « *libres de survivre ou de périr* »². Sans désir de réforme à long terme, ce dernier se montre initialement interventionniste pour répondre à l'urgence et, selon le rapport de son successeur, l'*Arts Council* « *improvise un organisme pour éviter le black-out des arts* » et soutenir le moral de la population, le CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*)³. Le théâtre et la musique, longtemps entachés d'immoralité, et qui florissaient de façon populaire et commerciale, n'ont ainsi fait l'objet d'un soutien public concerté qu'à partir de 1940. Face à la menace immédiate, grâce aux efforts consentis par les artistes et à la forte adhésion populaire, la Nation partage un temps une même culture, décloisonnant les frontières entre amateurs et professionnels, entre divertissements et arts. La genèse de l'action publique en faveur des arts de la scène en Grande-Bretagne diffère donc fortement de celle des autres pays européens qui, dans des contextes de paix, ont privilégié les arts d'élite.

¹ Cécile DOUSTALY, « La genèse du soutien public aux beaux-arts à Londres aux XVIII^e et XIX^e siècles », in Jacques CARRE (dir.), *Londres 1700-1900 : naissance d'une capitale culturelle*, Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, pp. 207-229.

² Janie MORTIER, « Les origines de l'Arts Council : l'État britannique se découvre une mission culturelle à la faveur de la guerre », in FRISON Danielle (dir.), *La Société anglaise en guerre*, Paris : Ellipses, 1996, p. 181.

³ 'a body improvised [...] to prevent the black out of the art', ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN (ACGB), *The First Ten Years*, ACGB, 1956, pp. 3-4.

Après de longues décennies d'indifférence, le CEMA a donc constitué un espace d'expérimentation exceptionnel qui a marqué durablement les politiques culturelles. La fin de la guerre ouvrit des questionnements sur les priorités à choisir parmi les missions parfois contradictoires assignées au CEMA (puis à son successeur, l'*Arts Council*) : démocratisation de la musique savante et de sa pratique ou encouragement à la création nationale et à l'excellence internationale. Sur la base de deniers limités, John M. Keynes, devenu président de l'organisme en 1942, préféra privilégier la qualité et le rayonnement international, tendance qui se confirma durant les années 1950. La création de Covent Garden en 1946 devait pallier le manque d'institutions culturelles prestigieuses et atténuer le sentiment d'infériorité causé par l'endettement du pays et par la perte de l'Empire britannique. Ce nouvel opéra « national » fut pourtant critiqué pour la faiblesse de sa gestion, le niveau inégal de ses productions comme des artistes nationaux qui y officiaient, d'autant qu'il pesait très lourdement sur les finances du jeune *Arts Council*. Le réel point d'achoppement de l'organisme résida cependant dans les commandes d'œuvres musicales originales destinées à étoffer un répertoire anglais limité. À l'occasion du *Festival of Britain* de 1951, l'*Arts Council* lança un concours d'opéra qui faillit tourner au fiasco. Lors des célébrations du couronnement de la reine Elizabeth en 1953, l'opéra *Gloriana* de Benjamin Britten reçut quant à lui un accueil très défavorable. Ces mésaventures reflètent l'embarras des responsables pour mettre en place des politiques d'encouragement à la création. Durant les vingt années à l'étude, le CEMA et l'*Arts Council* ont cependant encouragé une renaissance musicale anglaise fondée sur la démocratisation et la diffusion des productions, et la professionnalisation des professionnels et des institutions musicales. Leur rôle dans une renaissance d'une « musique anglaise », notion dont il faut souligner la définition mouvante, faisant tour à tour référence à des compositions en langue anglaise, à des compositeurs anglais, voire à une école anglaise, est beaucoup moins tranché.

Le rôle déclencheur du CEMA (1940-1945)

Quand, lors de la déclaration de guerre du 3 septembre 1939, la première réaction du ministère de l'Intérieur est de décréter la fermeture des théâtres, des cinémas et des lieux de réunion publique, le contexte et la pression des intéressés – professionnels et usagers – le conduit à revenir presque immédiatement sur sa décision. Le *Board of Education* octroie sa première subvention au CEMA en avril 1940 : « *C'est la première fois que l'État assume directement l'aide à la création artistique et à la diffusion des productions.* »⁴ Depuis le début de la guerre, les forces armées bénéficiaient des divertissements proposés par l'ENSA (*Entertainments National Service Association*). Cependant, les civils étant durement touchés par le conflit, il apparaît vite essentiel d'assurer la continuité des activités artistiques en cette période troublée où la population est éprouvée, souvent évacuée, et privée de l'offre traditionnelle de loisir⁵. Le CEMA, produit d'une évolution

⁴ Alice VALDIN-GUILLOU, « Un aspect de la politique culturelle en Grande-Bretagne : le rôle de l'Arts Council », *Les Cahiers Charles V*, Université Paris VII, 3 avril 1981, p. 108.

⁵ John Maynard KEYNES, « The Arts Council: its Policy and Hopes », *The Listener*, 12 July 1945, p. 1.

pragmatique typique de nombreuses institutions britanniques, prit de l'ampleur à mesure que la guerre durait, suivant une logique expérimentale inspirée des acquis de l'initiative privée et associative. Il collabore ainsi au départ avec le *Pilgrim Trust*, une fondation culturelle présidée par Lord Macmillan, également ministre de l'Information. L'aide se concentre sur les associations, comme la *British Federation of Music Festivals* ou les *Rural Music Schools*. La devise du CEMA, « le meilleur pour le plus grand nombre » (*The Best for the Most*), trouvée par Ivor Brown, résume bien les arbitrages qui poseront problème à l'avenir :

- entre artistes professionnels et amateurs ;
- entre la priorité à donner au travail de l'artiste par opposition à la satisfaction du public ;
- à propos de la définition de la culture et des formes artistiques à soutenir ;
- à propos de la définition de « l'excellence » : idéal élitiste théorisé par Matthew Arnold ou expression commune d'un peuple⁶.

La musique était le principal budget du CEMA et, selon Janie Mortier, le secteur dans lequel il fit preuve de courage et d'imagination par le biais d'une politique volontariste de démocratisation et de décentralisation de l'offre musicale dans les usines, le métro et autres lieux inédits. Parcourant villes et villages, les *Music Travellers* aidaient les amateurs à monter orchestres et chorales. Ils donnèrent au passage 184 concerts devant un public de 38 000 personnes la première année, pour atteindre 1 411 concerts en 1943. Dès 1940, le CEMA organise aussi une tournée de concerts dans les usines, le matin, à la pause-repas, ou encore à minuit. Le succès qu'ils rencontrent auprès des ouvriers encourage le ministère du Travail à demander leur généralisation : en 1943, la dizaine de trios qui comptent parfois de grands talents, tels Yehudi Menuhin ou Kathleen Ferrier, présente 2 429 concerts dans l'ensemble du pays. À Londres, durant la période éprouvante du *Blitz*, les concerts de midi de Myra Hess à la National Gallery vidée de ses œuvres que l'on avait éloignées de Londres, séduisent un public nombreux et en partie nouveau grâce au caractère informel du lieu et au prix d'admission modique⁷. L'ensemble de ces actions permet à l'organisme de se faire connaître rapidement :

Dans les quartiers les plus touchés, le CEMA dépêche des brigades volantes de musiciens ; il y a en tout une soixantaine de groupes qui se produisent deux à trois fois par nuit. Ces Blitz concerts, donnés par ces artistes qui vont d'abri en abri au milieu des bombes et des éclats d'obus joueront, à coup sûr, un grand rôle dans la popularité du

⁶ Ivor Brown, critique de théâtre, dirigeait la commission théâtre du CEMA. *'the best for the most'*, Janet MINIHAN, *The Nationalisation of Culture: the Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain*, London: Hamish Hamilton, 1977, pp. 215-249.

⁷ Janie MORTIER, *op. cit.*, p. 184; EL 1/20, CEMA, *The Arts in War-time, A Report of the work of CEMA 1942-1943*, p. 4; Angus CALDER, *The People's War*, London: Pimlico, (Cape, 1969) 1996, pp. 373-374; Gwen & Roy SHAW, 'The Cultural and Social Setting', in Boris FORD (ed.), *The Cambridge Cultural History, vol. 9, Modern Britain*, Cambridge: Cambridge UP, p. 5.

*CEMA ; ils constituent, on en conviendra, un étrange prélude au patronage des arts par l'État.*⁸

À l'image de nombreux artistes, Benjamin Britten donna des récitals, selon ses mots, « un peu n'importe où, dans les conditions les plus étranges – jouant sur des vieux pianos désaccordés – chantant des programmations faciles, mais toujours de qualité ». Il déclara également avoir rencontré ses plus grands succès auprès des publics les plus simples ('simplest'). Le succès populaire des actions du CEMA lui permit, comme à d'autres artistes, d'éviter la conscription, le juge statuant qu'il devait être complètement « libre de mener à bien son travail »⁹. L'approche missionnaire était pourtant loin de faire consensus. Des membres de l'*establishment* ont décrié le manque de qualité des initiatives subventionnées, sans pour autant définir cette notion qui semblait aller de soi. Certains regrettaient la perte de distinction sociale associée au prestige de l'art que Bourdieu théoriserait en 1979. Dès 1940, John Christie, peut-être dépité de ne recevoir aucun soutien pour le festival de Glyndebourne, déclarait que les fonds sont gaspillés dans « une mer de médiocrité »¹⁰ et à la même période, un article du *Times* reprochait au CEMA de privilégier les activités amateurs et de négliger les grandes institutions comme *Sadler's Wells*¹¹. Les deux approches étaient pourtant partiellement réconciliables. Ce fut grâce aux subventions que les orchestres symphoniques purent rester actifs, mais aussi toucher un public nouveau. À partir de 1940, le *London Symphony Orchestra* et le *London Philharmonic* évitent ainsi la faillite en donnant vingt concerts dans des quartiers industriels de la banlieue de Londres. Le succès du CEMA est tel qu'à partir de mars 1942, il n'a plus à convaincre du bien-fondé de sa mission et, après avoir versé un total de 62 500 livres sterling, le *Pilgrim Trust* se retire, affaiblissant la défense des amateurs au sein du Conseil. Commence alors ce que Mary Glasgow définit comme une bataille ouverte entre l'approche « missionnaire » et l'approche professionnelle¹². Sur proposition de R. A. Butler, ministre de l'Éducation, John Maynard Keynes, économiste de renom, conseiller financier du gouvernement et très actif dans la vie artistique, malgré un emploi du temps chargé et une santé fragile, devient président du CEMA le 1^{er} avril 1942. Il avait déclaré ouvertement son manque de sympathie pour la politique suivie jusqu'alors, qui faisait l'erreur selon lui de privilégier le service au public ('welfare side') aux dépens de la qualité artistique ('standards')¹³. Mary Glasgow a relaté leur

⁸ Janie MORTIER, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁹ 'all over the place, under the strangest conditions—playing on awful old pianos—singing easy, but always good, programmes', B. Britten, cité par Humphrey CARPENTER, *Benjamin Britten, A Biography*, London: Faber & Faber, 1992, pp. 176-177.

¹⁰ 'a sea of mediocrity', F. M. LEVENTHAL, "The Best for the Most": CEMA and State Sponsorship of the Arts in Wartime, 1939-194', in *Twentieth Century British History*, vol. 1, n° 3, Oxford: Oxford UP, 1990, p. 301.

¹¹ 'Is Sadler's Wells to receive no encouragement while it alone is providing opera and ballet on a generous scale and of high artistic excellence to a not ungrateful public?', « Music and the Arts », *The Times*, 15/06/1940, p. 7.

¹² ACGB, *The First Ten Years, op. cit.*, p. 9. C'est ensuite le *Carnegie United Kingdom Trust* qui soutient la musique amateur. B. Ifor EVANS, Mary GLASGOW, *A Study of Recent Organisations*, London: Falcon Press, 1949, p. 47.

¹³ John Maynard Keynes, (1883-1946) était membre groupe de Bloomsbury et directeur bénévole de l'*Arts Theatre* de Cambridge, financé par souscriptions publiques à partir de

première entrevue : « *Il voulait savoir pourquoi le Conseil dépensait autant d'argent en faveur d'initiatives amateurs. Pourquoi ne saisissait-il pas la possibilité évidente de soutenir des projets artistiques prestigieux ? [...] C'était la qualité qui importait, la sauvegarde du secteur professionnel sérieux, pas les concerts obscurs dans des salles de village.* ». Entre 1942 et 1945, l'organisme rééquilibre sa politique en faveur de l'excellence, notamment dans le domaine musical¹⁴. De 1941 à 1943, afin de ne pas grever le budget de l'organisme, le *Carnegie Trust* prend en charge le financement des orchestres symphoniques par un système de garantie, quand le CEMA joue un rôle centralisateur en faisant coopérer les six orchestres symphoniques nationaux que compte le pays en 1944 (nombre inédit par le passé). Ce dernier peut alors libérer des fonds pour aider les ensembles de musique de chambre, la recréation des *Ballet Rambert* qui tournent dans les foyers de travailleurs, et pour financer en totalité *Sadler's Wells* – future compagnie nationale d'opéra et de ballet. L'activité musicale du CEMA atteint un sommet durant l'année 1944 : 6 140 concerts sont organisés dans les lieux les plus divers, dont environ la moitié dans des usines, une centaine dans les foyers d'accueil de sans-abris, d'autres encore dans les hôpitaux. Le type de concert reste varié : les artistes professionnels s'acquittant de 804 concerts symphoniques et de 298 concerts de musique de chambre quand 420 impliquaient des amateurs. Un des bénéfices à long terme de ces initiatives est de susciter des vocations artistiques, amateurs ou professionnelles¹⁵.

En distrayant la population et en ouvrant le patrimoine artistique au plus grand nombre, le CEMA remplit deux des trois fonctions classiques des politiques culturelles : l'animation et la diffusion. Les circonstances étaient cependant peu favorables à la troisième, le soutien à la création, en particulier dans le domaine de la musique. Outre Beethoven, Mozart ou Bach, étaient surtout programmés les compositeurs issus du courant romantique et ceux qu'il a inspirés (Tchaïkovski et son premier concerto pour piano, Beethoven, Brahms, Dvořák, Rachmaninov ou Sibelius). Le CEMA entreprit de diversifier et de renouveler le répertoire en créant un fonds en faveur de la musique contemporaine. Cette tentative eut peu de succès face aux réticences du milieu lui-même, qui souhaitait avant tout satisfaire des civils cherchant à être rassurés, et, selon Kenneth Clark, réaffirmer par la musique des valeurs éternelles. Myra Hess refusa pour cette raison d'interpréter un répertoire expérimental¹⁶. Alors que la Première Guerre mondiale avait été une période de grande créativité, le CEMA fut donc accusé d'avoir soutenu une culture romantique et chauvine. Kenneth O. Morgan a écrit que la Seconde Guerre mondiale se serait limitée « *à donner une nouvelle vie à de vieilles valeurs.* » La contribution

1934, ce qui lui fournit une expérience en gestion culturelle. Lettre de John Maynard Keynes à B. Ifor Evans, 28/01/1942, EL 2. D. E., MOGGRIDGE, *Maynard Keynes, An Economist's Biography*, London : Routledge, 1992, pp. 697-698, pp. 705-711; W. M. KEYNES (ed.), *Essays on John Maynard Keynes*, Cambridge: Cambridge UP, 1975, pp. 272-279.

¹⁴ 'He wanted to know why the Council was spending so much money on amateur effort. Why was it missing this obvious opportunity to support artistic ventures of standing? [...] It was standards that mattered, and the preservation of serious professional enterprise, not obscure concerts in village halls.', Mary GLASGOW, « The Concept of the Arts Council », in W. M. KEYNES (ed.), *op. cit.*, p. 262.

¹⁵ AAD/EL/1/4, CEMA, 'Progress Report', 25/01/1940; 'CEMA Survey', 1942; p. 2. *The Fifth Year of CEMA*, *op. cit.*, pp. 5-11.

¹⁶ EL/2/12 cité par Janie MORTIER, *op. cit.*, p. 187; Angus CALDER, *op. cit.*, pp. 373-374.

principale des artistes aurait été le soutien à l'identité nationale : les dessins de Henry Moore exprimant le courage de la population, les chansons folkloriques, l'adaptation de la poésie anglaise dans la *Sérénade pour Ténor, cor et cordes* (1943) de Benjamin Britten¹⁷. Selon Bertrand Lemmonier, loin du mythe d'une renaissance artistique nourrie par les aides publiques, c'est l'idée d'un déclin des arts qui se généralisa : « *Les années de guerre génèrent une célébration très consensuelle de la « britannité ». Il s'agit d'une contribution morale et culturelle à l'effort de guerre, et non d'un apport décisif à la vie de l'esprit.* »¹⁸

Si une certaine démocratisation culturelle fut atteinte, il ne faut pas sous-estimer la dimension captive de ce nouveau public, pendant et juste après la guerre, car il était privé de ses loisirs habituels et du choix qui l'attendrait à nouveau à la fin des restrictions. En outre, une partie du public traditionnel s'était reconstituée en province suite à la dispersion de l'intelligentsia londonienne. L'intermède servit toutefois de prise de contact. Le dernier rapport du CEMA déclarait ainsi vouloir poursuivre en temps de paix l'animation musicale dans les usines quand certains ouvriers au goût aiguisé regrettaient ouvertement la médiocrité des concerts de l'ENSA¹⁹. La BBC avait précédé le CEMA dans cette tâche de démocratisation, et selon Kenneth O. Morgan, ce fut cette institution qui marqua le plus la guerre et contribua à former un « *peuple plus curieux et éduqué* ». Les *Promenade Concerts*, qui initiaient le grand public à la musique classique depuis 1895 de façon privée, avaient reçu dès 1927 le soutien de la BBC. Le public étant très affecté par la destruction du Queen's Hall par les bombardements durant le Blitz, on rouvrit le Royal Albert Hall pour y organiser les *Proms* après 1941. Construit en 1871, et bien que doté d'une moins bonne acoustique, ce grand bâtiment pouvait accueillir jusqu'à 5 000 personnes en deux mois. Après le décès du chef d'orchestre Henry Wood (1869-1944), qui dirigeait les *Proms* depuis leur création, le populaire Malcom Sargent, dit « Flash Harry », connu pour sa participation au *Brains Trust*, en prit la tête. Ce dernier attribuait l'engouement du grand public pour les concerts du CEMA au fait que les lieux où ils étaient organisés lui étaient familiers : c'étaient les théâtres, les music-halls, et les cinémas fréquentés avant-guerre. La musique classique conserva après la guerre une place de choix, sa valeur universelle offrant une possibilité d'évasion bienvenue. Thomas Russel, administrateur en chef du *London Philharmonic Orchestra*, se félicita alors qu'une centaine de lieux présente régulièrement des concerts, situation totalement inconnue dix ans auparavant. Le contexte, conjonction du plein emploi et de pénurie de biens de consommation, restait favorable à l'apparition d'un public nouveau, en particulier parmi les ouvriers²⁰.

¹⁷ Il s'intéresse néanmoins principalement à la littérature. *'The war gave some new life to old values.'*, Kenneth O. MORGAN (ed.), *The Oxford Illustrated History of Britain* (1984), Oxford: Oxford UP, 1992, p. 564. Gwen & Roy SHAW, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁸ Bertrand LEMMONIER, *Histoire culturelle et sociale de l'Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris, Belin, 1997. <http://berlemon.net/articles/belin.pdf>, consulté le 12 mai 2011.

¹⁹ EL 1/21, CEMA, *The Fifth Year of CEMA, The end of the beginning: Report on the work of CEMA for 1944*, p. 7.

²⁰ *Ibid.* Le *Brains Trust* était une émission de débat très populaire de la BBC (1941-1961). Angus CALDER, *op. cit.*, pp. 372-373, p. 385. Pour les programmes des *Proms* depuis leur création, voir <http://www.bbc.co.uk/proms/archive>.

Dès la première réunion du CEMA, ses membres avaient envisagé sa continuité après la guerre. En cinq années, il s'était développé en une structure complexe, peu dirigiste, à la fois décisionnaire et consultative, dotée d'un personnel salarié impliqué dans de nombreux projets au niveau régional et national. John M. Keynes tira la conclusion suivante de cette expérience: « À l'origine, notre but était de remplacer ce que la guerre avait emporté ; mais nous réalismes vite que ce que nous proposons n'avait jamais existé, même en temps de paix. »²¹ L'organisme dépassa le simple soutien au moral des civils et la protection du patrimoine artistique pour s'imposer comme un acteur à part entière : « Le CEMA a démontré que l'intervention étatique dans [les arts] pouvait être autant couronnée de succès que celle du secteur privé par le passé, non seulement en satisfaisant les besoins du public mais aussi en remplissant le double objectif de soutenir le prestige national et de 'civiliser' les masses. »²² Pour conserver cet élan, le gouvernement d'après-guerre créa l'*Arts Council of Great Britain*, par l'intermédiaire duquel la majorité des activités artistiques sont encore subventionnées aujourd'hui.

La création de l'Arts Council of Great Britain (ACGB)

Les élections de juillet 1945 sont marquées par la victoire aussi nette qu'inattendue des travaillistes et, dès septembre, J. M. Keynes présente une « Proposition de réorganisation du CEMA comme organisme permanent en temps de paix » qui reçoit un accueil plutôt favorable. La constitution de l'*Arts Council of Great Britain* par charte royale n'est approuvée que le 10 juillet 1946, car elle est retardée par des discussions sur le statut de l'Écosse et du pays de Galles qui souhaitaient voir leur identité culturelle prise en compte. Elle reflète les convictions libérales de son premier président, J. M. Keynes, établissant un organisme autonome, protégé des tentations de censure comme de dirigisme et soutenant les arts à distance, en octroyant les fonds à des organisations plutôt qu'à des individus afin de garantir le respect de la liberté des artistes²³. Dès 1943, les milieux cultivés s'étaient pourtant divisés sur le projet d'État-providence proposé par J. M. Keynes et William Beveridge. À l'élection de 1945, le parti conservateur dirigé par Winston Churchill se battit en tant que « démocrate » (entendre partisan de la liberté d'entreprise) contre les « bureaucrates » (c'est-à-dire les défenseurs de l'économie dirigée) avec lesquels aucun compromis n'était présenté comme possible. En réalité, l'opposition à l'interventionnisme ne faisait pas l'unanimité chez les conservateurs²⁴ et la conclusion de François Poirier s'applique parfaitement au secteur de la culture

²¹ 'At the start our aim was to replace what war had taken away but we soon found out that we were providing what had never existed even in peace time.', John Maynard KEYNES, 'The Arts Council : its Policy and Hopes', *op. cit.*, p. 1.

²² 'CEMA demonstrated that state intervention in this area could be at least as successful as the private sector had previously been, not only in fulfilling the needs of the public, but also in advancing the twin objectives of national prestige and the "civilising" of the masses.' C. GRAY, *The Politics of the Arts in Britain*, London: Macmillan, 2000, p. 39.

²³ John Maynard KEYNES, 'The Arts Council: its Policy and Hopes', *op. cit.*, pp. 1-2; D. E., MOGGRIDGE, *op. cit.*, p. 704.

²⁴ Antoine CAPET, « L'ambition réformatrice », in François POIRIER (dir.), *Londres 1939-45, Riches et pauvres dans le même élan patriotique : derrière la légende...*, Paris : Autrement, 1995, pp. 262-263; E. H. H. GREEN, *Ideologies of Conservatism, Conservative Political Ideas in the Twentieth Century*, Oxford: Oxford UP, 2004, p. 10.

publique : « *Le consensus qui s'est construit durant la guerre a tenu quelques décennies sur l'acceptation générale du changement et de son extrême modération tout à la fois, autour de la notion d'un partage équitable (fair shares), ce qui ne veut pas dire égal ou égalitaire.* »²⁵ Grâce à l'expérience réussie du CEMA, la culture fut intégrée au projet de la Nouvelle Jérusalem, cette société nouvelle fondée sur l'État-providence. Cela répondait à un besoin exprimé par la population, d'autant que les salles de théâtre et de musique commençaient à fermer à cause de la concurrence du cinéma et de la télévision. Cette culture de masse, en particulier américaine, était considérée comme une menace. Dans ce contexte, un consensus s'établit sur la nécessité de subventionner les arts, à la fois pour préserver des formes moins populaires et pour intégrer un nouveau public plus éduqué, ce qu'illustre bien la politique du jeune *Arts Council*, qui renonce peu à peu à l'ambition égalitaire du CEMA, mais s'impose dans le monde artistique en tant qu'interlocuteur privilégié des aides publiques. La période de l'immédiat après-guerre est ainsi marquée par l'optimisme autour de la création de l'État-providence, doublé d'un climat international qui encourage le Royaume-Uni à voir dans le soutien public à la culture l'expression d'une société libre et démocratique. Malgré l'apparition de quelques artistes majeurs, elle n'est cependant pas considérée comme très riche en terme de création. Cette dernière, mise à mal par la guerre, prend une dimension de plus en plus confidentielle. Le développement autonome de la forme aux dépens du fond est particulièrement perceptible dans l'art visuel, la musique et la littérature. C'est le ballet qui est jugé comme le lieu privilégié des innovations artistiques²⁶.

La réussite du CEMA n'avait pas masqué le manque – par rapport aux pays du continent – de scènes nationales prestigieuses et de bâtiments appropriés pour les accueillir, manque que la situation d'infériorité ressentie à l'échelle internationale ne rend que plus criant. L'*Arts Council*, selon le souhait de son fondateur, octroie les fonds considérables nécessaires à la création de grandes institutions de ballet et d'opéra situées dans la capitale, et à leur préservation – l'exception notable étant la construction de théâtres en province. Étant donné le budget restreint dont il disposait, John M. Keynes préféra garantir la qualité des productions artistiques aux dépens d'une démarche favorisant une plus grande diffusion des arts. Ces priorités lui valurent d'être taxé d'élitisme, mais ses choix artistiques et administratifs marquèrent durablement l'*Arts Council*. La création de l'Opéra national fut planifiée dès la guerre. Alors qu'entre les deux guerres la programmation du théâtre de Covent Garden rebâti en 1858 s'était limitée à des saisons occasionnelles, celui-ci fut loué à la société Mecca Cafés qui l'utilisa comme salle de bal jusqu'en juillet 1944. Le CEMA soutint alors la reprise du bail de cinq ans par des éditeurs de musique et John M. Keynes devint président du comité qui allait transformer la *Royal Opera House* en résidence permanente de compagnies nationales de ballet et d'opéra. En 1944, le monde politique et l'opinion publique n'étaient pas encore prêts pour cette évolution et ces projets firent seulement l'objet d'une allusion dans le rapport annuel. Malgré la longue tradition théâtrale britannique, ce n'est donc pas le projet de formation d'un théâtre national qui aboutit en premier. Symbole de la

²⁵ François POIRIER, « Question de mémoire », in François POIRIER (dir.), *op. cit.*, p. 286.

²⁶ Gwen & Roy SHAW, *op. cit.*, pp. 3-4. Robert HEWISON, *In Anger, Culture in the Cold War, 1945-60*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1981, pp. 5-7. J. REDFERN, *The Spectator*, 01/03/1946.

civilisation du pays, il devait éclipser le souvenir de ceux des pays fascistes. Cependant, on évalua mal le retard à rattraper face à l'Italie ou à l'Allemagne en termes de compétences et de répertoire comme le poids budgétaire qu'un tel projet impliquait²⁷. Le ballet de *Sadler's Wells* s'installa immédiatement à Covent Garden. La première saison ouvrit en 1946 pour, selon John M. Keynes, « marquer la renaissance de la vie culturelle anglaise » et « symboliser le retour de la capitale de l'Angleterre à sa place légitime. »²⁸ Avant de mourir, une de ses dernières décisions fut ainsi d'allouer 5 000 livres sterling au Trust de la *Royal Opera House*. Le 20 février 1946, bien que malade, il assista à la représentation de *La Belle au Bois Dormant* qui fut très bien reçue. La *Covent Garden Opera Company* présenta sa première production, *Carmen*, le 14 janvier 1947, à laquelle la critique réserva un accueil plus réservé. En 1949, l'État reprenait le bail du lieu et, l'année suivante, la responsabilité de la *Royal Opera House* passait à l'*Arts Council* avec la mission d'offrir un opéra de qualité à un prix raisonnable, sans intervenir pour autant dans la gestion de l'opéra confiée à un Trust. Le principe d'autonomie était en effet appliqué par le gouvernement à l'égard de l'*Arts Council*, comme par ce dernier aux organisations qu'il subventionnait²⁹.

L'année 1947 constitue un tournant : les difficultés économiques et internationales empêchent le gouvernement travailliste de faire pleinement aboutir son projet d'État-providence qui coûte plus cher que prévu. La dépendance financière vis-à-vis des États-Unis s'accroît alors même que l'Empire britannique se délite. Les rationnements et la lenteur du pays à se remettre de la guerre démoralisent la population. Bien que les activités culturelles poursuivent leur expansion, l'*Arts Council* est victime des mesures d'austérité. Il commence alors à consacrer une large proportion de sa dotation à Covent Garden, soit un quart en 1948-49, malgré les revenus satisfaisants de la billetterie. Cela n'évita pas les déficits, car les subventions étaient bien inférieures aux dépenses des établissements européens pour des projets d'ampleur similaire³⁰. Selon Richard Witts, le directeur David Webster, qui avait promis à l'*Arts Council* une compagnie d'un nouveau genre qui rivaliserait avec la Scala tout en chantant en anglais, avait sous-estimé l'ampleur de la tâche. D'ailleurs, le directeur musical autrichien, Karl Rankl, privilégiait le répertoire germanique car malgré les progrès dans la formation, il existait un manque de compétences nationales. Ce recours à des artistes internationaux compliquait le travail. Certaines œuvres étaient même chantées dans des langues différentes, au grand dam du *Guardian* : « *Libero de Lucia, un Suisse, chanta en italien [...] Mme Grandi dans la langue qui convenait le mieux à la*

²⁷ Kenneth CLARK, *The Other Half*, London: Hamish Hamilton, (1977) 1986, pp. 26-27; D. E. MOGGRIDGE, *op. cit.*, p. 703; CEMA, *The Fifth Year of CEMA*, *op. cit.*, p. 6; Robert WITTS, *Artist Unknown, the Alternative History of the Arts Council*, London: Little, Brown and Company, 1998, pp. 222-223.

²⁸ 'landmark in the restoration of English cultural life', 'to symbolise the return of England's capital to its rightful place in a world of peace', KCKP box 12, JMK to C. R. Atlee, 24/01/1946.

²⁹ D. E. MOGGRIDGE, *op. cit.*, p. 705; *The Times*, 'Arts Council Policy', 24/11/1948, p. 2, 'Royal Opera House', 26/07/1948, p. 4.

³⁰ 145 000 sur 575 000 livres sterling. ACGB, *The 2nd Annual Report, 1948-49*, pp. 8-10. Andrew SINCLAIR, *Arts and Cultures, The History of the fifty years of the Arts Council of Great Britain*, London: Sinclair-Stevenson, 1995, p. 111.

situation : ainsi, après avoir rossé le méchant baryton américain en anglais, elle recourut à l'italien pour s'expliquer auprès de son amoureux le ténor, et incidemment, chanta encore mieux dans cette langue.»³¹ Les premières années furent donc marquées par un niveau inégal de productions et des incohérences de gestion, loin de l'institution britannique d'excellence annoncée. L'Arts Council était cependant dans l'impossibilité de revenir en arrière car l'opéra national était le lieu privilégié des hommes politiques, et son sort semblait lié au leur depuis l'adoubement de J. M. Keynes. Cette situation mit en danger deux autres compagnies durant les années 1950 : *Sadler's Wells* (écartée de la programmation de Covent Garden pour niveau insuffisant) et la *Carl Rosa*, la seule à se produire exclusivement en tournées. Pauvre en œuvres de langue anglaise, le répertoire lyrique était en outre dominé par des œuvres grand public, qui comportaient peu de risques financiers : « Il existait une théorie populaire selon laquelle les soldats britanniques ayant combattu en Italie avaient acquis le goût de l'opéra italien, et les producteurs étaient prêts à l'exploiter ». Or, le boom de la guerre était passé et la BBC constituait une concurrence accrue. Le manque de qualité associé à un excès d'offre identique déclencha de sévères critiques, y compris parmi les professionnels, qui, tels Thomas Beecham, lancèrent en 1949 une campagne pour améliorer le niveau de la musique professionnelle : « Nous souffrons de six années d'isolement lyrique : la qualité des productions est déplorable, nous n'avons ni modèles, ni même d'école d'opéra ; nos chanteurs errent sur la scène dotés d'une culture et d'un goût musical réduits au minimum.»³² Pour les acteurs des politiques culturelles naissantes, ce n'était pas seulement la gestion à distance des institutions musicales qui comportait des difficultés, mais aussi l'encouragement à la création par des commandes d'œuvres originales, notamment à l'occasion de deux événements marquants de l'après-guerre, le *Festival of Britain* et le couronnement d'Elizabeth II.

Musique, Arts Council et Festival of Britain

À l'occasion du *Festival of Britain*, des manifestations musicales commerciales furent organisées, notamment des spectacles de musique et de music-hall dans les *Pleasure Gardens*³³. Le milieu associatif et amateur participa également activement aux festivités. Les initiatives musicales d'envergure, cependant, émergèrent de la sphère publique, par l'intermédiaire de l'Arts Council, qui passa onze commandes de musique lyrique et orchestrale, dont trois opéras. Ces derniers rencontrèrent un succès mitigé. *Billy Budd* de Benjamin Britten, le plus connu à ce jour, et A

³¹ 'Libero de Lucia, a Swiss, sang in Italian [...] Mme Grandi sang in either language as best suited: thus after trouncing the American baritone villain in English, she resorted to Italian to explain things to the tenor lover, and incidentally sang even better in that language.', *The Guardian*, 1949. Robert WITTS, *op. cit.*, pp. 225-226; Harold ROSENTHAL, *Opera at Covent Garden, A Short History*, London: Victor Gollantz, 1967, pp. 139-144.

³² 'There was a popular theory that British soldiers who had fought in Italy had acquired a liking for Italian Opera, and the producers were ready to exploit it.', Martin Cooper, *The Spectator*, 12/1946. Voir Robert HEWISON, *In Anger, op. cit.*, pp. 7-9. 'We are suffering from six years of operatic isolation: we have no standards, no models, not even a school of opera ; our singers drift on to the stage with the minimum of general culture and musical taste.', Desmond SHAW-TAYLOR, *New Statesman*, 18/10/1947.

³³ Juliet GARDINER, *From the Bomb to the Beatles*, London: Collins & Brown, 1999, pp. 55-56.

Pilgrim's Progress de Vaughan Williams, eurent un succès d'estime, mais rebutèrent le grand public qui les trouva ennuyeux (le premier pour son sujet exclusivement masculin). À l'inverse, *John Socman* de George Lloyd reçut les faveurs du public, bien que son intrigue déçût les critiques³⁴. *Covent Garden* programma une saison Wagner en alternance avec *Tiresias*, une création des ballets de *Sadler's Wells*, qui tournait également en province. Un certain équilibre entre succès critique et succès public, difficile à trouver pour des mécènes privés comme publics, fut ainsi atteint. Il en est autrement pour le concours de composition lyrique en langue anglaise lancé en février 1949 par l'*Arts Council* à l'initiative de son secrétaire général adjoint, Éric Walter White. Le prix s'élevait à 300 livres sterling sans garantie cependant que l'opéra soit monté³⁵. Selon Lewis Foreman, l'organisme, qui visait des candidats d'envergure internationale, fut surpris par le sérieux des 117 propositions, mais dut se résoudre à se démarquer de la dimension nationaliste du Festival en intégrant des musiciens étrangers. En effet, durant les premières étapes du concours, les propositions anonymes des plus grands compositeurs britanniques de l'époque furent rejetées. À l'annonce des résultats, la commission, découvrant l'origine étrangère des trois compositeurs retenus – deux Allemands (Karl Rankl, alors directeur musical de la *Royal Opera House*, avec *Deirdre of the Sorrows* et Berthold Goldschmidt avec *Beatrice Cenci*) et un Australien (Arthur Benjamin avec *The Tale of Two Cities*) – décida de sélectionner un quatrième opéra composé par un Britannique de naissance : Alan Bush et son *Wat Tyler* furent choisis après beaucoup d'hésitation et de débat. L'inexpérience de l'*Arts Council* dans le domaine se lit également dans le retard que prit la commission, qui dépassa largement les délais³⁶. En outre, même si la création du premier concours lyrique de cette envergure constituait un tournant historique, il faut rappeler qu'aucun des opéras primés ne fut joué durant le Festival. Les lauréats ne pouvaient alors imaginer que leurs œuvres ne seraient pas mises en scène : « *Vivant sous une administration travailliste, les compositeurs – en majorité des sympathisants de gauche – s'attendaient à ce qu'un État socialiste se comporte comme tel, c'est-à-dire qu'il octroie des subventions.* »³⁷

L'élection d'un gouvernement conservateur en octobre 1951 fit disparaître tous leurs espoirs, d'autant que le seul britannique, Alan Bush, était un communiste notoire. Son *Wat Tyler*, malgré un large succès en Allemagne (pays dont il reçut ensuite trois commandes³⁸), ne fut présenté en Grande-Bretagne qu'en 1974 à

³⁴ ACGB, EL6/45-56, EL6/71-72.

³⁵ Le jury comptait Sir Stuart Wilson, Frederic Austin, Lawrence Collingwood, Edward J. Dent et Constant Lambert. *The Times*, 'Opera Commission for 1951 Festival', 26/02/1949, p. 6; AAD, ACGB, EL6/72.

³⁶ Dont Malcolm Arnold, Albert Coates, Arnold Cooked, Christian Darnton, Norman Demuth, Maurice Johnstone, Clifton Parker, Ian Parrott, Cyril Scott, et Bernard Stevens. Lewis FOREMAN, 'Alan Bush, Arthur Benjamin, Berthold Goldschmidt, Karl Rankl, Lennox Berkeley & the Arts Council's 1951 Opera Competition', *BMS News Issue 100 celebrating 25 Years of the British Music Society*, http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Feb04/Foreman_opera.html, consulté le 12 mai 2011; AAD, ACGB, EL6/73 à EL6/75.

³⁷ 'Living under the post-war Labour administration, the composers who were largely of a politically left sympathy, expected a socialist state to behave like a socialist state and provide funding.' Lewis FOREMAN, *op. cit.*

³⁸ <http://www.bl.uk/collections/music/bush2.html>, consulté le 12 mai 2011.

Sadler's Wells. The Tale of Two Cities, certainement l'opéra le plus accessible des quatre, fut monté en Grande-Bretagne en 1957 par la *New Opera Company*. L'obstination de Karl Rankl à ne faire entendre son opéra une première fois que sur scène condamna longtemps *Beatrice Cenci* à l'oubli. Il ne fut jamais monté et seul un enregistrement en est disponible aujourd'hui. Ce dernier opéra et celui de Goldschmidt – pourtant jugés inégaux et difficiles à monter par la BBC – avaient été choisis selon des critères internationaux : « *fruits de compositeurs armés d'une formation allemande complète, ils impressionnèrent les juges par leur style continental sophistiqué, leur maîtrise de l'harmonie et du contrepoint, doublée d'une intrigue complexe en termes psychologiques. [Ces derniers] doutaient [cependant] de leur viabilité auprès d'un public britannique.* »³⁹ On était loin d'un soutien à une renaissance d'un style musical anglais. À l'inverse, l'opéra d'Arthur Benjamin fut retenu pour ses qualités scéniques et son attrait public potentiel. Selon Lewis Foreman, l'*Arts Council* fut très embarrassé qu'aucun des quatre opéras sélectionnés n'attire de producteur, d'autant que deux des opéras écartés composés par des Britanniques répondaient aux deux attentes principales des organisateurs du Festival : ils étaient accessibles et s'inspiraient de l'imaginaire national. Le *Mayor of Casterbridge*, de Peter Tranchell fut présenté à Cambridge en 1951 avec succès ; *Nelson*, de Lennox Berkeley, opéra héroïque et romantique, reçut un bon accueil des critiques lors de sa première à *Sadler's Wells* en 1954. Lewis Foreman conclut : « *Le concours d'opéra, mal conçu, était un fiasco typique du système britannique de financement public. Ce projet idéaliste ne réussit pas à dégager les fonds nécessaires afin de remplir ses objectifs, entravé qu'il était par les agissements des factions artistiques concurrentes et les aigreurs tenaces résultant de la publicité créée autour du projet.* »⁴⁰ Cette compétition fut pour l'*Arts Council* une occasion ratée à la fois de soutenir un style anglais, mais aussi d'attirer vers l'opéra le grand public dans une période de festivités propice à la découverte de nouvelles expressions artistiques.

Roy Strong a écrit que la réussite principale de l'*Arts Council* durant le Festival a résidé dans une certaine démocratisation de la culture savante, notamment par l'organisation de festivals artistiques, dont certains existent encore aujourd'hui. Présentant l'art d'une façon nouvelle et faisant participer la population, ils s'approchaient d'un idéal de démocratie culturelle. L'*Arts Council* dépensa un quart de sa dotation spéciale pour ces festivals provinciaux, situés dans 23 centres et une centaine de villes. L'organisme espérait que l'élan artistique créé par les clubs se poursuivrait et, bien qu'il ait clairement prévenu de son incapacité à fournir des financements pérennes, se trouva sollicité en 1952. Il renvoya alors la responsabilité au gouvernement et aux collectivités : « *Si le Festival a déclenché des espoirs, il*

³⁹ Seuls deux extraits de *Beatrice Cenci* furent présentés à la BBC en 1995. 'by composers armed with full German training, [they] impressed the judges with their sophisticated continental styles, harmonic and contrapuntal mastery, and engagement with psychologically complex plots. Although [...] they entertained doubts as to their viability with English audiences.', Lewis FOREMAN, *op. cit.*

⁴⁰ 'The ill-conceived competition [...] [was] a classic British funding cock-up. Its starry-eyed scheme did not command the resources to implement its outcome, compounded by competing artistic factions and longstanding resulting ill-will as a consequence of the publicity attendant on the scheme.', *ibid.*

faudrait que quelqu'un se charge de faire pression pour les réaliser »⁴¹, considérant qu'il n'avait ni pour mission de soutenir l'art populaire ou amateur, ni les fonds nécessaires pour le faire. Malgré les pressions du *Festival Council*, l'*Arts Council* alloua davantage de subventions à la culture savante qui était plus chère à produire, et plus particulièrement l'opéra, la musique classique et le ballet. B. E. Conekin jugea que si la politique de l'*Arts Council* n'était pas cohérente, du moins tenta-t-elle de trouver un compromis entre charte, qualité et accès : « *Durant la Saison des arts, tout du moins, il semble que l'Arts Council ait oscillé entre une voie consistant à donner 'aux gens' ce que les anciens propriétaires de music-hall avaient coutume d'appeler 'un peu de ce que vous aimez' et la conviction de Lord Reith qui trouvait nécessaire d'offrir au public 'un peu plus que ce qu'il pense aimer pour l'instant'.* »⁴²

Le Festival devint rapidement impopulaire dans l'*establishment*, qui l'associait au déclin national. L'histoire officielle, dont on retrouve les échos encore aujourd'hui chez Norman Lebrecht, a exagéré la dimension nationaliste et passéiste de l'événement. L'analyse plus complète d'Asa Briggs montre que le Festival célébrait tout autant la tradition que le changement. Bien que le projet social-démocrate et moderniste de ses initiateurs n'ait pas abouti, les témoignages du grand public sont essentiellement positifs. Si le Festival s'est déroulé dans un contexte politique et économique plus tendu que celui qui lui avait donné naissance, Kenneth O. Morgan reconnaît que ce fut un succès populaire. Le *Council for Industrial Design* joua cependant un rôle plus important que l'*Arts Council* pour remplir les objectifs culturels énoncés par le *Festival Council*. Les sites officiels ont attiré 18 millions de visiteurs, plus de 2 000 manifestations furent organisées sans subventions et le sentiment de communion nationale fut renforcé par la BBC qui retransmit 2 700 événements⁴³. L'événement, qui se termina par l'hymne *Jerusalem*, sur un poème de William Blake, ne suffit pas à faire réélire les travaillistes dont la Nouvelle Jérusalem tardait à se concrétiser.

⁴¹ Roy Strong, historien d'art, directeur de musées, siégea à l'*Arts Council* durant les années 1980. Roy STRONG, *The Spirit of Britain, a Narrative History of the Arts*, London: Pimlico, 2000, pp. 643-644. 'If the Festival has aroused great expectations, it should be somebody's business to press for their realization', *The Times*, 'Policy of Arts Council: important change foreshadowed, concentration on resources', 01/10/1951, p. 3.

⁴² 'In the Festival summer, if at no other time, it seems that the Arts Council was attempting to navigate a path between giving 'the people' the traditional music hall owner's dictum of "a bit of what you fancy" and Lord Reith's belief in offering the public "slightly better than it now thinks it likes"', B. E. CONEKIN, *The Autobiography of a Nation, the Festival of Great Britain*, Manchester: Manchester UP, 2003, pp. 119-120.

⁴³ Norman LEBRECHT, *Covent Garden: The Untold Story: Dispatches from the English Culture War, 1945-2000*, Boston: Northeastern University, Simon & Schuster, 2001, pp. 129-131. Asa BRIGGS, « Exhibiting Britain: 1851, 1951 and 2000 », in *Bulletin de la SAES*, n° 58, mars 2001, p. 17; Kenneth O. MORGAN, *Britain since 1945: The People's Peace, 3rd edition*, Oxford: Oxford UP, 2001, p. 110. Pour la liste complète des événements, voir <<http://www.packer34.freemove.co.uk/festivalcentres.htm>>. À Propos des arts visuels et de l'historiographie, voir Cécile DOUSTALY, « Londres durant le Festival de Grande-Bretagne de 1951 : parcours culturel d'une nation ? », Odile BOUCHER-RIVALAIN & Françoise BAILLET dir., *Parcours urbains*, Paris: L'Harmattan, 2011, pp. 133-164.

Les années 1950 : « peu, mais des roses »

En 1951, le Parti travailliste, éprouvé par la reconstruction, est divisé. Il s'est rendu impopulaire par les nationalisations, les rationnements, la dévaluation de la livre sterling et son échec à faire aboutir son programme d'État-providence. Lorsque les élections législatives se concentrent sur les questions de pouvoir d'achat sur fond de guerre en Corée, les conservateurs réorganisés mettent en avant leur chef de guerre, Winston Churchill, et gagnent les élections « à l'anglaise », c'est-à-dire en dépit d'un total de voix inférieur. Ils restent au pouvoir jusqu'en 1964. Après le troisième échec électoral successif en 1959, Hugh Gaitskell, le jeune chef du Parti travailliste, tente sans succès de supprimer la clause IV de la constitution du parti sur la propriété commune des moyens de production – 35 ans avant que Tony Blair n'y parvienne. Les manifestes électoraux de la décennie s'attardent très peu, par rapport à 1945, sur la culture, les loisirs et la qualité de vie⁴⁴. À leur arrivée, les conservateurs bénéficient d'un contexte économique bien plus favorable que celui de l'après-guerre, qui leur permet de supprimer le rationnement en 1954 et de profiter d'une économie en forte croissance marquée par le plein emploi et la prospérité. Ils s'engagent à conserver l'État-providence, et selon Raymond Williams, malgré des actions en faveur des plus riches, font aussi des concessions aux plus pauvres. C'était selon lui le « *prix du pouvoir* » ou, comme l'appela un conservateur, du « *socialisme butlérien* ». Les chercheurs font remonter la société d'abondance à 1953, car, sans que les inégalités se soient réduites, elles sont moins évidentes car la grande misère a reculé⁴⁵. L'offre culturelle publique connaît un parcours similaire : un grand pas a été franchi par rapport à l'avant-guerre, que ce soit en termes de structures ou de financements, mais les mesures égalitaires ne sont pas à l'ordre du jour. Les années 1950 sont ainsi caractérisées par une augmentation très légère de la dotation de l'*Arts Council* qui constitue une source de difficultés aiguës vers la fin de la période, les besoins des bénéficiaires s'intensifiant. Les titres de certains rapports annuels sont à ce titre éclairants : en 1956-57, « Les arts dans le rouge », en 1958-59 « La lutte pour la survie ». Ses responsables regrettaient publiquement que les autres pays d'Europe construisent de nombreux bâtiments alors que la Grande-Bretagne n'avait à son actif, à cette date, que le Royal Festival Hall (financé par l'État) et le théâtre de Coventry (subventionné par la municipalité et ouvert en 1958)⁴⁶. La culture n'était pas une priorité du gouvernement conservateur.

⁴⁴ Chris COOK, Alan SKED, *Post-War Britain, A Political History*, op. cit., pp. 87-100, pp. 154-158; Peter HENNESSY, *Never Again*, London: Vintage Books, 1993, p. 422; F. W. S. CRAIG (ed.), *British General Elections Manifestos 1939-1987*, Aldershot, Parliamentary Research Services, 1990.

⁴⁵ 'Butler socialism', Raymond Williams tente d'analyser les défaites travaillistes consécutives en lien avec les évolutions des classes sociales, *The Long Revolution*, Harmondsworth : Penguin, 1965 (Chatto and Windus 1961), pp. 353-359; A. H. HALSEY, *Change in British Society, from 1900 to the Present Day*, Oxford: Oxford UP, 1995, p. 102.

⁴⁶ ACGB, *12th Annual Report and Accounts, Arts in the Red*, 1957; *14th Annual Report and Accounts, Struggle for Survival*, 1959.

Les dirigeants de l'*Arts Council*, protégés d'une grande partie des pressions politiques et sociales par l'autonomie de l'organisme, privilégiaient la formulation d'objectifs internes presque exclusivement artistiques, à une approche de style ministériel qui les aurait exposés au regard du gouvernement. Deux personnalités attachées à la naissance de l'organisme sont à l'origine de formules opposées pour définir les deux grands axes de sa politique. W. E. Williams, qui défendait l'accès universel à l'art à l'époque du CEMA et avait parfois réussi à limiter l'influence de J. M. Keynes, se rangea après la guerre aux positions de ce dernier. Secrétaire général de 1951 à 1963, il remplaça la devise du CEMA, « *le meilleur pour le plus grand nombre* », par une formule interrogative : « *s'élever ou s'étendre ?* ». La charte ne proposait pourtant pas de choisir entre les deux, mais ces fonctions étaient souvent jugées contradictoires. Elles étaient en outre assujetties au montant de la dotation, sauf à redéfinir totalement la notion de qualité largement dictée, malgré les critiques émanant de la presse et du TUC, par l'*Arts Council*, plus que par le gouvernement au pouvoir ou par l'opinion publique. Par rapport à la période 1945-1951, la politique de l'*Arts Council* se concentre davantage encore sur l'excellence artistique et reste réactive : l'organisation directe d'événements culturels, héritage du CEMA, se perd à cette période, à l'exception des arts plastiques et du soutien à quelques jeunes dramaturges. L'organisme octroie les fonds sur demande des organisations et sur critère avant tout artistique, et non « social ». Leur usage est par la suite rarement critiqué⁴⁷. Dans les rapports suivants, ce choix est clairement confirmé : « *Dans la devise 's'élever ou s'étendre', si l'on doit mettre l'accent quelque part, il semble plus sage et plus réaliste de se concentrer sur le premier terme.* »⁴⁸ En suggérant que la consommation de masse des spectacles contribue à la baisse du niveau des productions, l'organisme déplore l'insuffisance du soutien de nombreuses collectivités locales sans l'aide desquelles il refuse d'organiser de grandes tournées. Il défend, comme J. M. Keynes et beaucoup d'autres à l'époque, une répartition des tâches entre un *Arts Council* subventionnant des productions de qualité, et les municipalités comme la BBC chargées de leur diffusion. Le *Times* regrette le blocage « psychologique » des municipalités face aux dépenses autorisées en faveur de la culture depuis le *Local Government Act* de 1948, qui oblige l'*Arts Council* à abandonner certaines initiatives. Un rapport de l'organisme s'étonne : « *Si une collectivité déclare une 'perte' de 10 000 livres liée à son orchestre municipal, cela fausse la vraie nature de sa fonction. Si on annonçait plutôt que la 'contribution municipale' en faveur de l'orchestre s'est élevée à 10 000 livres, cela remettrait le soutien dans la perspective appropriée. Un orchestre ou un théâtre municipal subventionné 'fait une perte' de la même façon qu'une bibliothèque.* » En 1953, quand 68% de la dotation aux organisations allait aux institutions nationales basées à Londres, l'*Arts Council* se défendait de privilégier la capitale en mettant en avant les tournées réalisées dans les régions. Il était selon lui impossible d'allouer moins d'un tiers de cette dotation à Covent Garden dont la fréquentation était bonne, car le montant de sa subvention était six fois inférieur à celui dont bénéficiaient les deux opéras parisiens. Les orchestres symphoniques souffraient du même mal,

⁴⁷ 'Raise or Spread?', ACGB, *The 7th Annual Report, 1951-52*, p. 12. *The Times*, « Encouraging new playwrights », 30/12/1952, p. 3.

⁴⁸ 'In reconsidering the exhortation of its charter to "Raise and Spread" the Council may decide for the time being, to emphasize the first more than the second work.' ACGB, *The 6th Annual Report 1950-51*, p. 34.

quand d'autres institutions comme l'Old Vic ne remplissaient certains soirs la salle qu'à un tiers⁴⁹.

W. E. Williams n'était alors secrétaire général que depuis deux ans. Les dix années qu'il resta à ce poste auraient pu lui permettre de reprendre son combat en faveur d'une démocratisation de la culture qui figure dans la charte royale, mais « *son zèle éducatif était retombé lorsqu'il accepta le poste* ». Dans un article du *Daily Telegraph* intitulé « *L'Art est pour une minorité* » il déclare que l'élite artistique est « *sans classe* », l'accès à la culture ouvert, mais que peu nombreuses sont les personnes qui désirent en profiter⁵⁰. Quand le recentrage de l'*Arts Council* sur Londres aboutit à la fermeture des bureaux régionaux, il justifia sa politique par le manque de fonds. Tout en soutenant l'aspect gratuit de l'art et la nécessité de subventions publiques, il considérait que de telles dépenses ne pouvaient se justifier que dans les grandes villes. Cette approche, qui privilégie la rentabilité économique à l'offre de service public, est une constante du soutien public à l'art de sa genèse au XIX^e siècle à nos jours⁵¹. Kenneth Clark, qui devient président de l'*Arts Council* en 1953, regrette dans ses mémoires que les grandes compagnies comme *Covent Garden*, *Sadler's Wells* ou les orchestres philharmoniques absorbent la majorité des fonds dans « *ce pays en faillite* » et que les hommes politiques soient forts ignorants du monde de la culture. Tout en reconnaissant que le Conseil était constitué de personnes qualifiées et agréables, il tire un bilan négatif de ses sept années à la présidence, marquées par un manque d'argent « chronique » et par des désaccords avec W. E. Williams, qui s'évertuait, selon lui, à le priver de tout pouvoir⁵². Le *Festival of Britain* constitua donc la dernière tentative forte de démocratisation culturelle : « *l'Arts Council n'était plus engagé dans la décentralisation, ayant en réalité concentré la plupart de ses énergies et de ses fonds aux productions et aux représentations londoniennes.* » Le couronnement de la reine en 1952 célébra tout autrement l'identité britannique et semble avoir incarné de façon plus rassurante pour le grand public modernité et tradition⁵³.

⁴⁹ 'Section 132', *Local Government Act*, 1948 (C. 26). 'If a council declares a "loss" of £10,000 on its municipal orchestra it distorts the true nature of its function. If it is announced instead that the 'civic contribution' to the orchestra was 10,000, it would be putting patronage in its proper perspective. A subsidized municipal orchestra or playhouse 'makes a loss' merely in the same sense as the public library does.', ACGB, *The 7th Annual Report, 1951-52*, p. 12. Voir aussi *The Times*, 'Arts Council Warning: Need of Bigger Grants, More Collective Aid Urged', 13/11/1952, p. 3.

⁵⁰ Roy Shaw fut secrétaire général de l'*Arts Council* de 1975 à 1982. 'He seemed to leave his educational zeal behind him when he took up the post.', 'classless' in 'Art is for a Minority', Roy SHAW, *The Arts and the People*, London: Cape, 1987, p. 124.

⁵¹ ACGB, *The 6th Annual Report, 1950-51*, p. 34.

⁵² 'bankrupt country', Kenneth CLARK, *op. cit.*, p. 136. Voir aussi p. 135, p. 145.

⁵³ 'In 1951 the Arts Council was no longer committed to decentralisation, having actually consolidated most of its energies and funds on London productions and performances.', B. E. CONEKIN, *op. cit.*, p. 157, p. 226.

Les années 1950 : couronnement et compagnies lyriques

Le décès du roi George VI en février 1952 fut l'occasion de nouvelles célébrations qui coûtèrent plus d'un million de livres au gouvernement pour environ une semaine, contre onze millions pour le *Festival of Britain*, qui s'était déroulé sur plusieurs mois. La monarchie, qui avait renforcé son caractère symbolique durant la Seconde Guerre mondiale, occupait une place centrale dans la culture et l'identité britanniques. La présence de la télévision permit d'en présenter une image moderne, car 56 % de la population y regarda la cérémonie de couronnement d'Elisabeth II. Robert Hewison, pour qui la vision travailliste d'une démocratie sociale associée à une « *New Britain* » n'avait pas eu le temps de s'installer, voit dans l'événement l'entrée dans le « *New Elizabethan age* » des conservateurs, c'est à dire une période de consensus social autour d'une nation patrimoniale hiérarchisée, fondée sur le mythe de l'Angleterre profonde (*Deep England*) et une méfiance à l'égard de l'État-providence. Les célébrations incluaient une programmation culturelle pour laquelle l'*Arts Council* reçut une subvention exceptionnelle de 15 000 livres sterling, dont il dépensa seulement 750 livres sterling pour commander des œuvres musicales, en particulier une marche de William Walton. La compétition ratée du Festival avait donc marqué les esprits dans un pays où le volontarisme de l'État en matière de création était traditionnellement mal vu. En collaboration avec le London County Council, l'organisme subventionna, outre le *Henry VII* de Shakespeare à l'*Old Vic*, une série de concerts de compositeurs britanniques par le *Royal Philharmonic* au Festival Hall. Trois expositions furent également présentées : Gainsborough, Sutherland et l'« exposition du couronnement » qui présentait plus de cent tableaux depuis le règne d'Elisabeth I^{re}. La reine prêta quelques œuvres de la collection royale, mais ce fut la seule initiative culturelle royale⁵⁴.

L'événement artistique le plus controversé fut l'opéra *Gloriana*, composé pour l'occasion par Benjamin Britten qui avait siégé un an auparavant à la sous-commission opéra du *Festival of Britain* et fut nommé *Companion of Honour* dans la liste officielle du couronnement. Ce dernier en avait développé l'idée avec Lord Harewood, cousin de la reine et membre du conseil de la *Royal Opera House*, ami et grand admirateur du compositeur. Ce n'était pourtant pas une commande, la reine se contentant de donner son accord pour qu'il soit monté « en association »⁵⁵. Benjamin Britten, s'inspirant de la musique Tudor, y reprend l'histoire tragique d'Elisabeth I^{re} et d'Essex dans un décor pastoral, et y ajoute une réflexion sur la vieillesse, la raison d'État et l'amour. La reine est aimée, puis trahie par Essex qu'elle fait exécuter. Benjamin Britten ne modifia pas son livret par déférence vis-à-vis de la nouvelle reine. Le soir de la représentation, l'auditoire n'était pas composé d'artistes ni de mélomanes, mais de dignitaires peu préparés à l'écoute d'un morceau de musique contemporaine dont une partie fut irritée de ce portrait de souveraine en déclin victime de son amant, métaphore de l'empire et des problèmes

⁵⁴ B. E. CONEKIN, *op. cit.*, p. 7; Robert HEWISON, *Culture and Consensus, England, Art and Politics since 1940*, London: Methuen, 1997 (1995), pp. 66-69; *The Times*, 'Arts Council Coronation Exhibition', 21/05/1953, p. 10.

⁵⁵ ACGB, *The 8th Annual Report, 1952-53*; 'This work is dedicated by gracious permission to Her Majesty Queen Elizabeth II in honour of whose Coronation it was composed', Benjamin BRITTEN, *Gloriana: Opera Guide n° 24*, London: John Calder, 1983, p. 103.

auxquels le pays faisait face⁵⁶. Lord Drogheda relate ainsi la soirée : « Elle fut mémorable, mais en tant que fiasco. La musique était parfaitement accessible à des mélomanes, mais la majorité du public n'avait pas du tout l'habitude d'aller à l'opéra. [...] 'Ennuiana' se lisait sur toutes les lèvres. La scène la plus difficile fut celle où la reine Elisabeth I^{re} vieillissante enlève sa perruque et apparaît comme presque chauve : ce fut compris, sans raison valable aucune, comme une preuve de mauvais goût. »⁵⁷ La maison Windsor, qui n'avait pourtant pas la réputation d'être férue d'art, influença les critiques acerbes du lendemain. Si l'accueil public fut frileux, les critiques de musique eurent un jugement plus nuancé, comme le rappelle le biographe de Britten, Humphrey Carpenter. Le critique musical David Cairns ne fut pas étonné de cette réception : « En s'opposant à l'opéra subventionné et à Benjamin Britten considéré comme son enfant gâté, la tradition d'obscurantisme britannique ne faisait que se montrer sous son vrai jour. » Pour Lord Harewood, cette expérience de mécénat public et royal constitue « un des plus grands désastres de l'histoire de l'opéra ». D'autres analystes ont soutenu que la maison royale fut peu encline à augmenter son mécénat artistique par la suite, voire que l'incident avait été néfaste au principe même de soutien public à l'art. L'événement était symptomatique d'une situation de blocage dans la culture publique, comme dans la carrière de Benjamin Britten, qui n'écrivit plus d'opéra de grande envergure pendant 17 ans. *Gloriana*, repris avec succès à Sadler's Wells en 1966, fut rejoué à l'occasion de l'entrée du Royaume-Uni dans le marché commun en 1973, mais aucun enregistrement public ne fut commercialisé avant la mort de son compositeur⁵⁸. La programmation musicale du *Festival of Britain*, comme celle des célébrations du couronnement, montra ainsi l'embarras du jeune *Arts Council* à trouver des repères entre répertoire populaire et renaissance de la musique anglaise, entre démocratisation et excellence. Ces difficultés sont confirmées par l'étude des relations qu'il noua avec les compagnies lyriques.

Durant les années 1950, l'*Arts Council* poursuit résolument une politique de prestige, notamment dans le secteur lyrique, et sait se montrer ferme pour que les institutions fassent des choix d'excellence, quitte à agir en rupture avec le passé. La *Carl Rosa* en est la victime directe. Elle avait été soutenue pour la première fois en 1951 pour une tournée de 14 semaines, après un an d'arrêt de ses activités

⁵⁶ Gilles COUDERC, « Gloriana de Britten et le rêve de l'opéra anglais », in Gilles COUDERC (dir.), *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, <http://lisa.revues.org/2273>, consulté le 12 mai 2011.

⁵⁷ 'Long remembered it was, but as a fiasco. The music was not remotely difficult to music-lovers, but much of the audience were not in the habit of attending opera at all. [...] « Borianana » was on everyone's lips. Most distressing was that in one scene the elderly Queen Elizabeth I removed her wig from her head and was revealed as almost bald ; and this was taken, for no good reason at all, as being bad taste.', Lord DROGHEDA, *Double Harness*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1978, pp. 239-240.

⁵⁸ Humphrey CARPENTER, *Benjamin Britten*, op. cit. pp. 322-328; David CAIRNS, 'Gloriana', in *Responses: Musical Essays and Reviews*, London: Secker and Warburg, 1973, p. 79; 'One of the great disasters of operatic history', Lord HAREWOOD, *The Tongs and the Bones*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 138; 'In opposing state-subsidised opera, and Britten as the pampered symbol of it, traditional British philistinism was only acting according to its sad lights.'. Voir aussi Robert HEWISON, *Culture and Consensus*, op. cit., pp. 73-74.

commerciales. Sans avoir le niveau d'un grand opéra, c'était une troupe populaire et de qualité, étant donné les moyens financiers limités à sa disposition. Pourtant, dès 1955, les conflits de gestion entre la direction de la *Carl Rosa* et l'*Arts Council* sont tels qu'ils éclatent dans la presse. En 1957, l'*Arts Council* cherche un plan pour unifier la direction artistique et administrative des trois compagnies lyriques (*Covent Garden*, *Sadler's Wells*, *Carl Rosa*) afin de réduire leurs dépenses de fonctionnement. Il leur octroyait respectivement 270 000, 125 000 et 61 000 livres sterling par an, soit 66 % de son budget. Il y avait là matière à scandale, d'autant que c'était *Covent Garden* qui « tournait » le moins en province. Faute d'accord, l'*Arts Council* arrêta en 1958 de soutenir la *Carl Rosa* après paiement des 15 000 livres de déficit accumulés en quatre ans, et confia à *Sadler's Wells* la création d'une compagnie destinée à la province, le *Touring Opera 1958*. La *Carl Rosa*, qui souligna que son déficit était limité par rapport à celui des autres compagnies (£40 000 pour *Sadler's Wells*), regretta publiquement la création d'une troupe de deuxième ordre. La tournée de douze semaines du *Touring Opera 1958*, qui avait accueilli de nombreux chanteurs de la *Carl Rosa*, confirma pourtant l'*Arts Council* dans son choix car, avec un taux de remplissage de 70%, elle rapporta beaucoup plus. En 1960, bien que l'offre d'opéra en province fût tombée de 38 à 18 semaines, une dernière tentative de la *Carl Rosa* auprès de l'*Arts Council* échoua. Selon Richard Witts, la maladresse avec laquelle l'*Arts Council* tenta d'encourager *Sadler's Wells* et la *Carl Rosa* à fusionner était intentionnelle. La situation de blocage qui en découla poussa certains membres des *Trusts* à démissionner. L'*Arts Council* dut d'ailleurs se disculper face à une opinion publique mécontente de voir disparaître une institution britannique créée en 1873. Le *Daily Mail* l'accusa de pratiquer une « politique digne des républiques bananières », la députée conservatrice Dame Irene Ward reçut de nombreux courriers et déclara aux Communes : « La *Carl Rosa*, cette compagnie d'opéra provinciale appréciée, [...] est en train d'être assassinée ». Finalement, *Sadler's Wells* obtint des fonds ponctuellement en 1959 et en 1961 pour réaliser des tournées avec la *Carl Rosa*. Elle se limita cependant à multiplier par trois les dates dans les grandes villes où elle tournait déjà. *Covent Garden* fut libérée de la plupart de ses obligations en province, ce qui était, selon Richard Witts, le but initial de W. E. Williams⁵⁹, et allait à l'encontre des recommandations du rapport indépendant sur la musique de 1949, le premier du genre⁶⁰. Andrew Sinclair conclut que la crise découlait de l'échec des compagnies à s'entendre entre elles et avec l'*Arts Council*, mais surtout qu'il

⁵⁹ Richard REPASS, 'The Carl Rosa Opera Company Today', *The Musical Times*, vol. 93, n° 1312, (June 1952), pp. 256-258; Cecil SMITH, 'The Carl Rosa Opera', *Tempo*, n° 36, 1955, pp. 26-28; *The Times*, 'Talks of fusion of Opera Companies', 22/06/1957, p. 4; 'Sadler's Wells Trust to run two opera companies', 26/09/1958, p. 3; 'Great Success of Touring Opera', 30/12/1958, p. 4; 'More Opera urged for Provinces', 08/12/1959, p. 8; 'Arts Council says no to Carl Rosa', 04/02/1960, p. 3; 'banana-republic politics', 'the well-loved provincial opera, the Carl Rosa, is being murdered', cité par Robert WITTS, *op. cit.*, pp. 230-233.

⁶⁰ ARTS ENQUIRY (Darlington Hall Trustees), *A report on musical life in England, sponsored by the Darlington Hall Trustees*, London: PEP, 1949, 224 p. Voir aussi 'The State of the Nation', Anthony Gishford, *Tempo*, n° 15 (Spring 1950), pp. 2-4.

n’existait ni les fonds, ni le public dans le pays pour soutenir trois compagnies lyriques à cette époque⁶¹. La *Carl Rosa* fut recréée en 1997 sous forme commerciale.

Restait à améliorer la qualité et le lien à la Nation des deux compagnies lyriques restantes. Au début des années 1950, la compagnie de la *Royal Opera House* (dite *Covent Garden*) tâtonne sous l’autoritarisme de son administrateur général David Webster et la valse de directeurs artistiques qui en découle. Elle est critiquée car la qualité de ses productions est proche de celle de *Sadler’s Wells* qui ne reçoit que 40% des aides qu’on lui accorde tout en assurant davantage de tournées. *Covent Garden* a ainsi donné en 1954 trois fois plus de représentations à Londres qu’en province où elle se limita à quatre villes. En outre, elle utilisait pour cela une seconde compagnie, moins réputée, et économisait sur les décors. La période est néanmoins marquée par l’émergence de nouveaux chanteurs britanniques de talent, tels Amy Shuard, Josephine Veasey, Geraint Evans, Michael Langdon, Jon Vickers ... Plusieurs opéras à succès marquent la fin des années 1950, dont *Elektra* (1957) sous la direction de Rudolf Kempe, le *Don Carlo* (1958) de Luchino Visconti dirigé par Giulini, et *Lucia* chanté par la cantatrice Joan Sutherland (1959) sous la direction de Tullio Serafin. Ce dernier opéra devait être interprété, à l’exception du rôle d’Edgardo, par des membres de la compagnie permanente, ce qui n’alla pas sans problèmes. Au-delà des doutes exprimés par le Conseil d’administration sur les capacités de Joan Sutherland à chanter le rôle qui fit pourtant d’elle une star, il fallait aller à l’encontre du style germanique prédominant dans la culture musicale britannique. Les opéras italiens (Rossini, Bellini) étaient encore considérés comme superficiels – vision que le metteur en scène de *Lucia*, Franco Zeffirelli, récusait, bien qu’il mît du temps à en convaincre Webster et Rafael Kubelik, directeur artistique de 1955 à 1958. Si ce dernier s’investit avec succès dans la consolidation d’une compagnie constituée de chanteurs britanniques chantant en anglais, ce furent les stars internationales invitées régulièrement qui créèrent la réputation du lieu. Norman Lebrecht retrace ainsi la relation privilégiée que noua Maria Callas avec cette institution qu’elle éleva selon lui au rang international – la seule avec laquelle elle n’eut pas de mots. Il rappelle aussi que le réel coût de sa venue fut parfois caché par Webster au trésor britannique et relate la pression extraordinaire associée à sa venue pour six représentations de *La Traviata* en 1958, alors qu’elle avait atteint le statut de grande star lyrique. Avec le recul, on peut considérer que la politique de W. E. Williams à l’*Arts Council*, « *peu, mais des roses* », fut couronnée de succès dans l’art lyrique puisque le Royaume-Uni put compter un opéra national de réputation internationale, même si ce fut au prix de nombreux déficits. La compagnie, réputée pour son expertise lyrique, manquait cependant encore d’œuvres britanniques, comme de popularité auprès du grand public. C’est avec l’arrivée de Georg Solti comme directeur musical en 1961 que Covent Garden confirma sa stature internationale par des progrès dans la mise en scène et dans son répertoire, avec de nouvelles productions. Cette évolution valut à la compagnie son titre de *Royal* en 1968. Cette dernière décision visait aussi à imposer la compagnie face à *Sadler’s Wells*, soutenue par le London County Council, qui apportait par là la preuve que les municipalités pouvaient être plus proches des attentes du public qu’un organisme national. Le Coliseum était plus grand que Covent Garden et la compagnie montait

⁶¹ Quatre, si l’on ajoute Glyndebourne, bénéficiaire d’aides ponctuelles. Andrew SINCLAIR, *op. cit.*, p. 111, p. 119.

des opéras en anglais, ce que Covent Garden ne faisait pas. Cette concurrence déplaisait à l'*Arts Council*, mais il ne put convaincre le LCC de retirer ses subventions et *Don Giovanni*, mis en scène par John Gielgud, en fit l'inauguration en 1968. En 1974, la compagnie prit le nom d'*English National Opera*, confirmant le succès de cette renaissance populaire de l'art lyrique⁶².

Conclusion

Entre 1940 et la fin des années 1950, le CEMA et l'*Arts Council* ont ainsi expérimenté deux orientations de politiques culturelles qui se sont reflétées dans l'aide à la musique, l'une accordant plus de place à la diffusion et à la démocratisation, voire à la pratique amateur, l'autre privilégiant la création, la professionnalisation et l'excellence. Le soutien à la création constitua un domaine difficile à investir par le jeune *Arts Council*. Le rôle de l'État dans la renaissance de la musique anglaise, si on l'entend comme le soutien à des œuvres composées par des Britanniques et / ou en langue anglaise, restait limité car les politiques les plus volontaristes d'encouragement comportaient des risques politiques. À l'exception de quelques occasions, dont certaines ont été étudiées ici, l'*Arts Council* adopta donc une politique réactive caractéristique des politiques culturelles britanniques jusqu'aux années 1960. Cependant, si l'on intègre à la notion de renaissance musicale l'adhésion accrue d'une Nation à l'écoute et à la pratique musicale et la naissance d'institutions musicales nationales, on peut conclure que le rôle de l'organisme fut déterminant, comme le soutien de certaines localités. Malgré la déception exprimée par certains compositeurs anglais, tels Benjamin Britten ou Ralph Vaughan Williams, la création fut soutenue, les institutions musicales consolidées et l'offre accrue par rapport à l'avant guerre.

La fin des années 1950 constitue un nouveau tournant pour les politiques culturelles. C'est une période d'augmentation du niveau de vie et de fortes évolutions socio-culturelles qui débouchent sur l'affaiblissement des valeurs morales traditionnelles. Les artistes, les défenseurs de la Nouvelle Gauche et des *Cultural Studies* contribuent à une redéfinition de la culture qui sera en partie reprise par les travaillistes à leur arrivée au pouvoir en 1964. Le nouveau secrétariat d'État aux arts devait alors se charger d'établir une politique culturelle globale, touchant tous les domaines artistiques, alors qu'auparavant le gouvernement s'exprimait peu sur le sujet, communiquait vers des groupes spécifiques et, selon le principe d'autonomie, devait laisser l'*Arts Council* disposer librement de sa dotation. Avec le soutien personnel de Harold Wilson, des réformes furent alors initiées grâce à la collaboration fructueuse de Jennie Lee, première secrétaire d'État à l'Art, et d'Arnold Goodman, son ami et président de l'*Arts Council* à partir de 1965, libérés par le départ de W. E. Williams du poste de secrétaire général en 1963. L'*Arts Council* revint alors aux objectifs énoncés dans sa charte et s'attela à la

⁶² Norman Lebrecht, écrivain et critique, réussit bien mieux à analyser les difficultés de *Covent Garden* à assumer le rôle d'opéra d'une Nation et l'influence sur son destin des relations entre les acteurs clés qu'à produire une analyse sociale et politique (digressions sur le NHS ou comparaison abusive entre le *Festival of Britain* et l'échec du Millenium Dome). Norman LEBRECHT, *op. cit.*, pp. 155-158, pp. 210-212, pp. 479-481; Robert WITTS, *op. cit.*, pp. 226-227.

démocratisation de l'accès à la culture. Se posa également à lui la question de la défense d'une démocratie culturelle dans un contexte contestataire⁶³. La renaissance musicale en langue anglaise fut alors surtout portée par le secteur commercial, autour d'artistes de musique populaire comme les Beatles.

⁶³ Alice VALDIN-GUILLOU, *op. cit.*, p. 119; *The Times*, « New Chairman for Arts Council », 01/04/1965, p. 12.

Mythe ou réalité ? Le rôle du Beggar's Opera dans la Renaissance de la musique anglaise

Pierre DEGOTT
IDEA, Université de Lorraine

Sans doute est-il paradoxal de penser qu'un ouvrage créé en 1728, dans le petit théâtre de Lincoln's Inn Fields de Londres, ait pu jouer quelque rôle dans ce qu'on a appelé depuis lors la deuxième Renaissance de la musique anglaise. Et pourtant, l'histoire de la réception du *Beggar's Opera* de John Gay, cet ouvrage dramatique bien connu construit autour d'une série de ballades et de chansons populaires rassemblées par le compositeur Johann Christoph Pepusch (1667-1752), montre bien la valeur emblématique, dans le contexte particulier de la recherche et de la définition d'une identité nationale, d'une œuvre originale et atypique entre toutes.

Cet article s'attachera à montrer comment le *Beggar's Opera*, cet ouvrage qui dans les pays anglo-saxons constitue ce qu'on appelle *a household name*, peut être considéré comme un jalon tout à fait capital dans le mouvement musical qui marqua en Grande-Bretagne la fin du XIX^e et les premières décennies du XX^e. Pour ce faire, nous retracerons tout d'abord certains des contextes de la création de l'ouvrage de Gay et de Pepusch, afin de rappeler à quel point les enjeux esthétiques du *Beggar's Opera* avaient été largement occultés, en une période de crise identitaire, par la composante résolument populaire et nationaliste, voire populiste, d'un ouvrage déroutant à plus d'un titre. Il sera question ensuite de la réception de l'ouvrage dans le contexte tourmenté également des années 1920 – et dans une moindre mesure dans les années 1870-1880 –, c'est-à-dire à une période où le sentiment d'appartenance nationale était lui aussi soumis à une forme de reconstruction identitaire. Nous examinerons enfin les détournements sémantiques effectués au début du XX^e siècle autour de la notion de *ballad opera*, le genre musical dont le *Beggar's Opera* est supposé être le prototype. Ce sont précisément de tels détournements qui nous permettront d'expliquer la valeur emblématique d'un ouvrage peut-être davantage perçu, au tournant du XX^e siècle, comme un miroir de la société qui a cru le redécouvrir que comme le porteur de contextes culturels – qu'ils soient d'ordre politique, sociétal ou esthétique – spécifiques au XVIII^e siècle.

La réception du Beggar's Opera au XVIII^e siècle

Si la critique n'a pas manqué d'étudier, notamment depuis les années 1920, la réception du *Beggar's Opera* de même que ses aspects sociaux, politiques, satiriques

et esthétiques¹, peut-être a-t-elle quelque peu omis de souligner ce qui fut perçu en son temps comme la composante résolument nationaliste et peut-être même revancharde d'un ouvrage très vite perçu par le public contemporain comme l'émanation de sa propre « anglicité », telle en tout cas que cette dernière s'était exprimée en 1728 par le rejet de l'« étrange » et de l'« étranger ». Mais si l'on a suffisamment écrit que le *ballad opera* avait causé quelque tort à l'opéra italien² peut-être a-t-on aussi considérablement exagéré les dommages subis par un genre musical somme toute récent, importé de toutes pièces dès les premières années du XVIII^e siècle. Ainsi, il n'est peut-être pas tout à fait exact d'affirmer, comme l'a fait par exemple Frank Kidson, que : « *the above named air* [la chanson finale de l'ouvrage, inspirée de la célèbre ballade « Lumps of pudding »] *caused it to be said that the Italian opera had been driven off the stage by 'lumps of pudding'* »³, même si l'on pourra s'amuser de l'emploi d'une métaphore également utilisée plus récemment par le critique James Day lorsque ce dernier établissait une équation entre le chœur d'oratorio haendélien – autre forme musicale supposée avoir supplanté l'opéra... – et certaines spécialités culinaires bien anglaises : « *[t]heir combination of rugged, yet fluent, counterpoint and sturdy block harmony is a kind musical equivalent of roast beef and Yorkshire pudding* »⁴. Ironiquement, c'est également l'adjectif *sturdy* qu'utilisait Frank Kidson lorsque ce dernier s'étonnait que la noblesse des années 1720 ait pu tolérer comme il l'a fait une forme musicale à ce point étrangère aux préoccupations majeures du peuple britannique :

*How the English stage became overridden by foreign productions is one of those mysteries that will never be solved. The sturdy [je souligne] English character which was supposed to prevail in the eighteenth century and to repudiate 'anything foreign' was not greatly in evidence among the more cultured, for this class accepted without a murmur save one of satisfaction foreign music, foreign singers, foreign dancing-masters, and much that was really alien to the nation*⁵.

Comme vont tenter de le montrer les pages suivantes, si l'ouvrage de Gay et de Pepusch avait de toute évidence cristallisé l'hostilité d'une partie du public à l'encontre de tout ce qui n'était pas anglais, il n'était pas parvenu à nuire à l'opéra italien de façon irrémédiable, constat qui donnerait raison à Samuel Johnson lorsque ce dernier affirmait : « *[opera is] an exotic and irrational entertainment, which has*

¹ Voir notamment Frank KIDSON, *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*, Cambridge: Cambridge UP, 1922 ; William E. SCHULTZ, *Gay's Beggar's Opera: Its Contents, History and Influence*, 1923, New York: Russell and Russell, 1967 ; Uwe BÖKER, Ines DETMERS et Anna-Christina GIOVANOPOULOS (eds.), *John Gay's The Beggar's Opera, 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

² Voir par exemple William E. SCHULTZ xxi : '*It practically drove Italian opera from London for a season, in open competition, and gave it a setback from which it did not recover for ten years*'.

³ Frank KIDSON, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁴ James DAY, 'Englishness', in *Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London: Thames Publishing, 1999, p. 73.

⁵ Frank KIDSON, *op. cit.*, p. 6.

been always combated, and always has prevailed »⁶. Il n'en reste pas moins, comme le suggère l'extrait suivant d'une lettre de Gay à Swift, que le succès populaire du *Beggar's Opera* avait permis de mettre le doigt sur l'« étrangeté » foncière – terme à prendre dans les deux sens du terme – d'une forme musicale résolument considérée comme *outlandish*, dans laquelle en tout cas le public non aristocratique ne pouvait en rien se reconnaître :

*The Beggar's Opera hath now been acted thirty-six times, and was as full the last night as the first, and yet there is not the least probability of a thin audience, though there is a discourse about the town, that the directors of the Royal Academy of Music design to solicit against its being played on the outlandish opera days, as it is now called [je souligne]*⁷.

Dès le mois suivant la lettre de Gay à Swift, la publication d'une ballade vantant les charmes de l'actrice Lavinia Fenton, la créatrice du rôle de Polly Peachum, soulignait elle aussi, en creux, l'anglicité de l'ouvrage de Gay dans le contexte musico-dramatique de l'époque :

*Of all the Belles that tread the Stage,
There's none like pretty Polly,
And all the Musick of the Age [l'opéra italien],
Except her Voice, is Folly;
.....
Compar'd with her, how flat appears
Cuzzoni or Faustina?
And when she sings, I shut my Ears
To warbling Senesino [il s'agit des trois chanteurs vedettes de la
Royal Academy of Music].
.....
But these [les allusions à vie dissolue de Fenton] are all invented Lies,
And vile outlandish Scandal,
Which from Italian Clubs arise,
And Partizans of Handel*⁸.

Quelques jours plus tard, *The Daily Journal* publiait, presque en écho, une nouvelle ballade sur un texte de Henry Carey, lequel établissait lui aussi, encore plus explicitement, une opposition entre les divas et divos de l'opéra italien et les nouveaux héros de la scène anglaise, infiniment supérieurs aux vedettes importées d'Italie :

⁶ Samuel JOHNSON, *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*, 10 vols., London: Nichols, 1779-81, vol. 4, p. 4 (chapitre 'Hughes').

⁷ John GAY, *The Letters of John Gay*, ed. C[hester] F. BURGESS, Oxford: Clarendon, 1966, p. 72 (lettre datée du 20 mars 1728).

⁸ Anon., 'Polly Peachum: A New Ballad. To the Tune of, *Of all the Girls that are so smart*', texte paru dans *The Craftsman* du 13 avril 1728.

*Of all the Toasts that Britain boasts,
 The Jim, the Gent, and Jolly,
 The Brown, the Fair, the Debonair:
 There's none cry'd up like Polly;
 She has charm'd the Town, and quite cut down
 The Opera of Rolli [le poète official de Royal Academy of Music]:
 Go where you will, the Subject still
 Is pretty, pretty Polly.
 There's Madam Fustina, Catso,
 And eke Madam Cuzzoni;
 Likewise Mynheer Senesino,
 Are tuti abandoni:
 Ha, ha, ha, ha, do re me fa,
 Are all for Farce and Folly;
 We're ravish'd all with toll, toll, toll,
 And pretty, pretty Polly.

 O lovely Maid! Lend all thy Aid,
 That French and Germans jolly,
 And Spaniards sowl, may own the Power
 Of Britain's pretty Polly⁹.*

Le caractère éminemment national d'une telle opposition était encore de mise en 1731, comme le prouvent par exemple ces quelques lignes parues en novembre dans *The Gentleman's Magazine* :

*Yet for unstudied humor Gay shall please,
 Who on the barrens't subject writes with ease.
 The theatre his just applauses rings,
 When sense with manly voice his Mackheath sings.
 Then Senesino warbles but in vain
 And soft Cutzona [= Cuzzoni] yields to Polly's strain.*

En 1736, l'ouvrage anonyme *The Modern Poet; A Rapsody* continuait de souligner l'opposition entre deux répertoires toujours en farouche concurrence, prouvant à quel point *The Beggar's Opera* était devenu, huit ans après sa création, le symbole de la résistance anglaise à une pratique musicale décidément exogène, fondée selon certains sur l'exotisme et le manque de réalisme des actions mises en scène, ainsi que sur l'emploi jugé contrenature de la voix de castrat, impropre selon les détracteurs de l'opéra à l'incarnation des personnages héroïques qui peuplaient de tels ouvrages :

*Gay bless'd his stars, so well his Labours took
 And sixty Nights the croud'd Theatre shook.
 Rich Eastern Kings Italian Op'ras boasts;
 Gay's Hero's but a Highwayman at most.*

⁹ Henry CAREY, 'A Song on Polly Peachum. To the Tune of, Sally in our Alley'. Texte initialement publié dans *The Daily Journal* du 1 mai 1728.

*From foreign Climes these warbling Eunuchs bring;
 But Gay's harsh Notes, our Natives harshly sing.
 Their War-like Heroes are in Eunuchs shewn,
 And Gen' rals, without Manhood, fight in Tune.

 And pompous Scenes, at great Expense, are bought,
 Which Gay's, alas! can also boast of Thought¹⁰.*

Tout au long du XVIII^e siècle, la critique ne cessa de souligner l'opposition entre l'opéra italien, vu comme un outil hégémonique, et le genre autochtone du *ballad opera*, devenu la métaphore et la métonymie du peuple anglais résistant à l'envahisseur papiste venu de l'étranger. Dans son interlude comique *The Beggar's Pantomime* de 1736, le dramaturge Henry Woodward (1714-1777) allait jusqu'à faire apparaître le fantôme de Gay fustigeant sans ambages l'opéra italien ainsi qu'un style vocal que d'aucuns souhaitaient voir disparaître de la scène anglaise à tout jamais :

*The Ghost of Gay rises.
 [H]ear the Ghost of Gay,
 This Theatric Nose, and most outrageous Strife,
 Have reach'd the Grave, and brought poor Gay on Earth again.
 Let me prevail, and cast the Part myself,
 In justice to the Town, and this my Piece;
 No soft Italian Squeaks, by all despis'd,
 And once condemn'd, can ever rise again,
 Or hope to please even in a Ballad-Song.
 In vain shall strutting Arrogance, with Senseless
 Prose, of Pot-gun Pride, endeavour to impose¹¹.*

Bien plus tard dans le siècle, au début des années 1760, Charles Churchill en était encore à opposer le style vocal « pur » et « naturel » des chanteurs qui s'illustraient, tels ici Isabella Vincent, dans des ouvrages autochtones comme *The Beggar's Opera*, à celui d'une Charlotte Brent, entraînée par son mentor Thomas A. Arne pour se produire dans des ouvrages de style ouvertement italien et donc « pollués » – d'aucuns auraient dit « immoraux » – comme ici l'*Artaxerxes* (1762) d'Arne, l'ouvrage manifestement visé quoique non explicitement nommé :

*Lo! Vincent comes – with simple grace array'd,
 She laughs at paltry arts, and scorns parade.
 Nature through her is by reflection shown,
 Whilst Gay once more knows Polly for his own.

 Let him [T.A. Arne] reverse kind Nature's first decrees,
 And teach e'en Brent a method not to please;
 But never shall a TRULY BRITISH Age*

¹⁰ Anon., *The Modern Poet; A Rapsody*, London: Dodd, 1736, pp. 13-16.

¹¹ [Henry WOODWARD], *The Beggar's Pantomime; Or, the Contending Columbines*, 3ème édition, London: Corbett, 1736, pp. 17-18.

*Bear a vile race of Eunuchs on the stage.
The boasted work's call'd NATIONAL in vain,
If one ITALIAN Voice pollutes the Strain.
Where tyrants rule, and slaves with Joy obey,
Let slavish Minstrils pour th' enervate lay;
To BRITONS, far more noble pleasures spring,
In native notes, while Beard [le grand ténor anglais de l'époque] and
Vincent sing¹².*

Il est d'ailleurs piquant de constater que l'ouvrage de Gay et de Pepusch, qui avait été attaqué dès sa création pour sa prétendue immoralité¹³, ait fini par passer, en raison de son anglicité, comme un symbole de pureté et de noblesse (« *noble pleasures* ») nationales...

Plus tard, dans les années 1790, la présence dans certaines distributions du *Beggar's Opera* de chanteurs rompus à la technique italienne avait été vue comme une nouvelle forme de corruption introduite dans un ouvrage censé incarner un combat national contre cette forme d'invasion artistique. C'est ce qui ressort par exemple de cette critique de la prestation, dans le rôle de Macheath, du ténor Michael Kelly, un artiste en partie formé en Italie et dont la carrière avait démarré sur le continent :

The truth is, that the rage for sing-song [...] has so entirely bewitched the town, that sound and execution, both vocal and instrumental, may boast a complete triumph over sense, and moral propriety [je souligne]. [...] Dramatic justice does not require that Mackheath [sic] should be an Italian singer¹⁴.

On voit donc comment l'anglicité inhérente au chef d'œuvre de Gay et de Pepusch, ouvrage reçu sinon véritablement conçu comme une revendication identitaire de la nation britannique, a fini par faire de ce *ballad opera* le symbole du combat anglo-anglais mené par les partisans des répertoires lyrico-dramatiques autochtones à l'encontre des formes artistiques exogènes qui continuaient, tout au long du XVIII^e siècle, à être importées depuis le continent.

The Beggar's Opera et la Deuxième Renaissance de la musique anglaise

Si la présence de Michael Kelly dans le rôle de Macheath avait apparemment offusqué une partie de la critique, celle du grand ténor victorien Sim Reeves près d'un siècle plus tard, lors de la saison 1878-1879, avait en revanche scellé le regain

¹² Charles CHURCHILL, *Poems; Containing The Rosciad...*, London: Leach, 1763, pp. 34-35.

¹³ Voir William E. SCHULTZ, *op. cit.*, pp. 226-69.

¹⁴ Thomas DUTTON, *The Dramatic Censor; Or, Weekly Theatrical Report. Comprising a Complete Chronicle of the British Stage, and a Regular Series of Theatrical Criticism, in Every Department of the Drama*, 2 vols., London: Woodfull, 1800, vol. 1, p. 16.

d'intérêt pour un ouvrage dont le succès s'était quelque peu essoufflé lors des décennies précédentes. En effet, lorsque Reeves fit le choix de s'illustrer dans le rôle de Macheath, *The Beggar's Opera* n'avait pas été représenté à Londres de façon marquante depuis près d'une trentaine d'années, et le retour sur la scène d'un ouvrage associé au passé pouvait déjà être vu comme un nouvel acte d'affirmation nationale, voire comme la recherche de racines patrimoniales. La manière dont Reeves avait souligné certains aspects spécifiquement « londoniens » de l'ouvrage avait d'ailleurs enthousiasmé le public tout comme la critique :

[...] *his change of manner from 'to de rol'* [l'air chanté par Macheath à l'acte 2, scène 13] *in a tender tone, when addressed to the gentle confiding Polly, to 'to de rol' with a true cockney chick-a-leary twang, when addressed to the vulgar Lucy Lockett, is a clever idea, most artistically carried out*¹⁵.

Un peu plus tard, au milieu des années 1880, la critique avait d'ailleurs appelé de ses vœux le retour définitif sur la scène anglaise de cet ouvrage au caractère vu comme particulièrement anglais, plus anglais semble-t-il, que les *Savoy operas* de Gilbert et Sullivan qui dominaient alors la scène anglo-saxonne : « [...] *one likes to contemplate the chance of a revival of this most English of all English operettas* », avait écrit le critique du *London Times* en 1886.

On se plaira évidemment à faire observer que les dates des dernières grandes reprises du *Beggar's Opera* pour le XIX^e siècle, 1878-79 et 1886, coïncident avec la période que l'on associe généralement aux prémices du renouveau de la musique anglaise, celle qui avait vu les débuts de compositeurs comme Elgar, Parry, Delius, etc. Dans un tel contexte, si l'on associe *The Beggar's Opera* à la deuxième Renaissance de la musique anglaise, il n'est pas étonnant que ce soit au début des années 1920, au moment où la musique anglaise était réellement en train de prendre un nouveau souffle, qu'ait été véritablement redécouvert, avec la reprise triomphale du Lyric Theatre de Hammersmith dans la célèbre mise en scène de Nigel Playfair et la réécriture musicale de Frederick Austin, le chef d'œuvre de Gay et Pepusch, vu et reçu comme une nouvelle révélation. Dans son *History of English Opera*, Eric Walter White ne manque pas de mettre en relation l'extraordinaire engouement suscité par cette reprise – 1463 représentations – et d'autres succès lyriques de la même période¹⁶. Une fois encore, c'est l'anglicité du *Beggar's Opera*, érigé pour la circonstance au statut de monument national, qui avait été mise en avant par une partie de la critique :

The success of the The Beggar's Opera belongs to all who are sincerely interested in the theatre as the expression of national life. For The Beggar's Opera is a work with a history behind it. It is one of

¹⁵ Sutherland EDWARDS, *The Life and Artistic Career of Sims Reeves*, London: Tinsley, 1881, p. 60.

¹⁶ Voir Eric Walter WHITE, *A History of English Opera*, London: Faber and Faber, 1983, p. 398.

*our national monuments, one of the few landmarks which England has contributed to the whole history of music*¹⁷.

D'autres témoignages de la même époque soulignent le caractère désormais institutionnel d'un ouvrage associé aux emblèmes les plus forts de la nation britannique :

*The Beggar's Opera has developed from an experiment into an institution. Going to The Beggar's Opera is like going to Westminster Abbey or to the Tower of London. Nay, more, it is almost like going to one's office. The habit, once acquired, is not easily shaken off*¹⁸.

À une époque marquée autant par la reconstruction identitaire que par une nouvelle forme d'incertitude nationale, on se plaisait également à souligner le caractère pérenne d'un ouvrage décidément emblématique à plus d'un titre :

*There seems no reason why this opera should suffer from the common complaint of mortality. It obeys none of the fashions that come and go. Like certain other institutions it is a fashion to itself, and it deserves as long a run as the National Gallery or Madame Tussaud's or Tennyson's brook. Pollies may come and Macheaths may go, but The Beggar's Opera is a joy for ever*¹⁹.

Une dizaine d'années avant la fameuse reprise de Hammersmith, le critique Cecil Forsyth, dans son ouvrage *Music and Nationalism*, n'avait pas manqué de consacrer, dans son plaidoyer en faveur de la création en Grande-Bretagne d'un opéra national digne de ce nom, un certain nombre de pages à l'ouvrage de Gay et de Pepusch. C'est de façon presque prophétique que l'auteur consacrait son étude du genre du *ballad opera* et du prototype de Gay et de Pepusch juste après les quelques pages où il avait établi un parallèle extrêmement appuyé entre la situation hégémonique du monde de l'opéra au XVIII^e siècle, et celle de sa propre époque. En effet, dans les années 1910, les efforts d'un Thomas Beecham pour revivifier le monde de l'opéra anglais, étouffé par les pratiques et les traditions mises en place à Covent Garden, ne parvenaient toujours pas à émouvoir les pouvoirs publics, et l'opéra – traditionnellement représenté en italien même quand il s'agissait des répertoires allemands, français ou anglais... – continuait de conserver le parfum d'exotisme et de marqueur social qui lui avait été tant reproché au XVIII^e siècle²⁰. Dans un tel contexte, le retour triomphal au début des années 1920 de ce symbole typiquement anglais que constitue *The Beggar's Opera*²¹ semblerait apporter une preuve supplémentaire que l'histoire n'est finalement qu'un perpétuel recommencement...

¹⁷ Extrait d'un article paru dans la revue *The Truth*, le 8 juin 1921.

¹⁸ Extrait d'un article paru dans la revue *The Queen*, le 17 juin 1922.

¹⁹ Extrait d'un article paru dans *The Morning Post*, le 6 juin 1922.

²⁰ Voir Cecil FORSYTH, *Music and Nationalism: a Study of English Opera*, London: Macmillan, 1911, pp. 91-123.

²¹ Voir par exemple le commentaire suivant : '*Aside from the London setting, the tone of the play is typically English, making a realistic appeal—in story, characters, and style—to the English people*' (William E. SCHULTZ, p. 277).

L'influence du Beggar's Opera après 1920

Si au XVIII^e siècle l'ouvrage de Gay et de Pepusch avait immédiatement fait des émules, avec l'apparition, dès 1728, de multiples *ballad operas*, et cela jusqu'au milieu des années 1730²², il semblerait qu'il en ait été de même, certes dans une moindre mesure, pour l'Angleterre des années 1920-1930. La période fut en effet propice à la recrudescence de cette forme quelque peu oubliée, ou plutôt devrions-nous dire d'ouvrages de nature diverse qui revendiquaient fièrement une telle appellation. William Schultz, dans la conclusion de son appréciation de la reprise de Hammersmith, n'avait d'ailleurs pas manqué d'évoquer la valeur exemplaire du *Beggar's Opera*, même si, dans le contexte de son étude, il faisait davantage allusion au développement de la comédie musicale que de l'opéra à proprement parler :

[...] *it has stimulated genuine interest once more in light opera, either as revived or as written newly on the model furnished by Gay. It is the general feeling of critics that The Beggar's Opera, while it may have satirized the Italian product of its time, gives to English opera to-day nothing but example*²³.

On pourra bien entendu évoquer également, dans le cadre plus large d'une Europe secouée par diverses crises, la création du *Dreigroschenoper* de Brecht et Weill en 1928, sans doute la retombée la plus marquante du *Beggar's Opera* pour le XX^e siècle.

Dans le domaine de l'opéra anglais, on citera parmi les différents épigones de Gay et Pepusch la figure de Michael Tippett (1905-1998), avec tout d'abord son ouvrage de jeunesse *The Village Opera* (1928), lequel n'est rien d'autre que la réécriture du *ballad opera* de Charles Johnson du même nom (1729). Dans son livre consacré à Tippett, Ian Kemp ne manque pas de signaler que l'intérêt du compositeur pour cette forme générique avait été suscité par la mise en scène du *Beggar's Opera* au Lyric Theatre de Hammersmith, lequel théâtre avait également produit, la même année que *The Village Opera* de Tippett, l'opéra *Love in a Village* (1762) de Thomas Arne, ouvrage souvent considéré à tort, en raison de son sujet « villageois », comme un autre *ballad opera*²⁴. Ian Kemp démontre comment certains des thèmes de l'opéra de Tippett constituent une étape marquante dans le développement musical et intellectuel du compositeur, et implicitement que cet ouvrage est à voir comme un important jalon dans le développement de l'opéra anglais du XX^e siècle²⁵.

²² Voir notamment Frank KIDSON, *op. cit.*, p. 100-04 ; Roger FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London: Oxford UP, 1973, pp. 94-126 ; John GAY, *L'Opéra du gueux/The Beggar's Opera*, Jacques MICHON (dir.), Paris: Aubier, 1983, pp. 76-94 ; Curtis PRICE et Robert D. HUME, 'Ballad-opera', in Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., London: Macmillan, 1992, vol. 1, pp. 289-92.

²³ William E. SCHULTZ, *op. cit.*, p.107.

²⁴ Voir Ian KEMP, *Tippett: the Composer and His Music*, London: Eulenburg, 1984, pp. 18-19.

²⁵ *Ibid.*, pp. 19, 73-75.

Autre ouvrage directement apparenté au genre du *ballad opera*, le *Robin Hood* (1934) du même Michael Tippett, opéra donné par le compositeur anglais l'année suivant sa propre production du *Beggar's Opera* dans le cadre des camps de travail mis en place par Rolf Gardiner²⁶. Le sous-titre de *Robin Hood*, « *A Folk-Song Opera* », semble signaler qu'il s'agit bien en l'espèce d'un sorte de *ballad opera* – c'est-à-dire, techniquement, un ouvrage constitué d'une série d'airs et de mélodies connus du grand public, mais affectées de paroles spécifiques au nouveau contexte – , élaboré cependant à partir de chansons populaires traditionnelles, et non de ballades à proprement parler²⁷. Le thème central de cet opéra, une redistribution plus équitable des richesses comme justification d'une action malfaisante, n'est évidemment pas sans rappeler certaines composantes de la pièce de Gay... Peut-être n'est-il pas anodin de mettre en parallèle les deux citations suivantes, la deuxième ayant bien sûr, dans le contexte historique de son époque, des connotations politiques auxquelles ne devrait pas pouvoir prétendre la première. Elle prouve néanmoins que les deux ouvrages sont l'un comme l'autre résolument inscrits dans les contextes politiques et sociétaux de leur temps :

John Gay, *The Beggar's Opera* (1728)

Ben

We are for a just partition of the world, for every man hath a right to enjoy life.

Matt

We retrench the superfluities of mankind. The world is avaricious, and I hate avarice. A covetous fellow, like a jackdaw, steals what he was never made to enjoy, for the sake of hiding it. These are the robbers of mankind, for money was made for the free-hearted and generous; and where is the injury of taking from another, what he hath not the heart to make use of! (2.1)

Michael Tippett, *Robin Hood* (1934)

Chorus

*Oh God who made the cottager,
He made him strong and free;
But the devil made the landlord
To steal from you and me.*

*So God he made us outlaws
To beat the devil's man;
To rob the rich, to feed the poor
By Robin's ten year plan²⁸.*

²⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁷ *Ibid.*, pp. 80-81.

²⁸ Cité dans *ibid.*, p. 81.

Parmi les autres ouvrages de la même époque à revendiquer crânement l'appellation *ballad opera*, citons *Hugh the Drover* de Ralph Vaughan Williams, opéra conçu dans les années 1910 mais créé en 1924, peu de temps après la reprise du *Beggar's Opera* à Hammersmith. S'il est clair que l'ouvrage de Vaughan Williams peut difficilement répondre, *stricto sensu*, à la définition du genre du *ballad opera* – « *plays [...] into which a variety of songs have been worked* »²⁹, il n'en demeure pas moins tentant de chercher à comprendre ce qui a pu justifier un tel sous-titre, devenu pour la circonstance, il est vrai, « *a romantic* [je souligne] *ballad-opera* ».

L'histoire de la genèse de l'œuvre atteste d'emblée le souci du compositeur de créer un opéra typiquement anglais, aussi anglais selon ses dires que *La fiancée vendue* de Smetana peut être considéré comme un opéra tchèque. C'est du moins ce qu'explique la lettre adressée par le compositeur à son librettiste, à l'aube de leur collaboration :

This fitted in with another idea of mine which was to write a musical, what the Germans call 'Bauer Comedie' – only applied to English country life (real as far as possible – not sham) – something on the lines of Smetana's Verkaufte Braut – for I have an idea of an opera written to real English words, with a certain amount of real English music and also a real English subject might just hit the right nail on the head.

[...]

*Only I think the whole thing might be folk song-y in character, with a certain amount of real ballad stuff thrown in*³⁰.

On voit clairement, dans la définition du projet de Vaughan Williams, comment la recherche de l'anglicité, ou du moins d'une certaine authenticité anglaise – « *real English words* », « *real English music* », « *a real English subject* » –, ne peut se traduire, selon le compositeur, qu'en passant par l'injection d'une matière musicale formelle apparentée, de près ou de loin, à la ballade traditionnelle : « *folk song-y character* », « *real ballad stuff* ». On voit déjà comment le formel et le thématique sont intimement liés. Par ailleurs, la présence dans cette lettre du terme *Bauer Comedie* – littéralement « comédie paysanne », ou « comédie de la paysannerie » – paraît bien symptomatique du glissement sémantique opéré en ces années-là. Le terme *ballad opera* serait en effet moins à prendre dans son acception première de nature exclusivement formelle que dans une acception thématique, laquelle permettrait de suggérer non sans une certaine nostalgie le retour à une ruralité bien anglaise, métaphore en tout cas de jours meilleurs où la définition de l'anglicité passait nécessairement par l'évocation sans doute fantasmée d'un passé idéal et mythique, où « être anglais » voulait encore dire quelque chose...

L'opéra de Vaughan Williams, à l'instar de tous ces opéras « villageois » encouragés par l'esthétique naturaliste de la fin du XIX^e siècle, regorge en effet de ces figures populaires qui peuplaient autrefois la campagne anglaise : *Cheap-Jack*,

²⁹ Curtis PRICE & Robert D. HUME, *op. cit.*, p. 289.

³⁰ Lettre de Ralph Vaughan Williams à Harold Child, datée d'avant juillet 1910, citée dans Ursula VAUGHAN WILLIAMS, *R.V.W.: a Biography of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964, p. 402.

Shellfish Seller, *Primrose Seller*, les *Morris Men*, etc.. Au nombre de ces dernières, celle du *Ballad Seller* constitue peut-être le seul lien réel avec les origines du genre, constitué comme on le sait d'un assemblage des « *ballads and songs* », telles celles vendues par le camelot de l'acte 1. Sans aller jusqu'à relever l'emploi du vocable « *beggar* » pour désigner l'héroïne de l'opéra *Mary* (« *Don't take a beggar for a wife* »), peut-être pouvons-nous mentionner la valeur emblématique de la figure de « *John the Butcher* », ne serait-ce que pour rappeler que le succès original du *Beggar's Opera* avait été en partie dû, si l'on en croit William Schultz³¹, à la communauté des bouchers de Londres, lesquels avaient tout particulièrement plébiscité la prestation dans le rôle de Matt of the Mint de leur acteur fétiche James Spiller (1692-1730)³². De façon moins anecdotique, on pourra mentionner également le contexte historico-politique de l'œuvre, située à l'époque des guerres napoléoniennes. La figure menaçante de « *Boney* » ou de « *Bonyparty* », qui plane sur tout le premier acte, pourrait ainsi signifier l'intrusion, voire l'invasion, de l'élément « étrange » et « étranger » au sein d'un matériau, verbal et thématique autant que musical, composé de constituants aussi anglais que possible.

C'est bel et bien le thème de l'« étrange » et de l'« étrangeté » qui constitue la trame et le fil conducteur de cet opéra, dont l'intrigue passe par les toutes les étapes de la reconnaissance, du rejet, de l'acceptation puis de l'exil auto-imposé de la figure de Hugh the Drover, l'élément tout d'abord perturbateur – accusé d'être un espion français – puis finalement régénérateur de la communauté villageoise toute entière. En effet, ce n'est que purgée de son élément « étranger », de sa composante exogène que cette dernière pourra, peut-être, retrouver un second souffle et perpétuer à l'infini ses rites immuables. Et pourtant, de même que le *ballad opera* du XVIII^e siècle n'était pas parvenu à chasser l'opéra italien, l'ouvrage de Vaughan Williams montre aussi à quel point il est essentiel d'intégrer, autant dans le texte musical que dans le livret, la présence de l'élément « étranger »³³. La musique du compositeur anglais, en dépit de l'anglicité de ses thèmes, affiche sans complexe l'influence de Verdi et de Puccini, comme l'a par exemple signalé Michael Kennedy dans sa monographie sur Vaughan Williams³⁴. De même, s'il est lavé des soupçons qui l'ont un moment accablé, la richesse – matérielle et intérieure – de Hugh ne se compte pas moins en pièces d'or « françaises » – « *'Tis French gold* » (acte 1) –, et c'est jusqu'à la déformation du nom de Bonaparte, devenu « *Bony-party* », qui semble revaloriser et donner quelques lettres de noblesse à la figure de l'envahisseur français tant détesté...

Il n'en reste pas moins que ces quelques éléments thématiques ne suffisent pas à transformer ce remarquable ouvrage en un *ballad opera* au sens traditionnel du

³¹ Voir William E. SCHULTZ, *op. cit.*, p.15.

³² Voir Charles E. PEARCE, *Polly Peachum. Being the Story of Lavinia Fention (Duchess of Bolton) and The Beggar's Opera*, London: Stanley Paul, 1913, pp. 120-21.

³³ Pour la question de l'anglicité de cet opéra, on pourra lire Jean-Philippe HEBERLÉ, 'Hugh the Drover' by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera', in Floriane REVIRON (ed.), *Englishness Revisited*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009, pp. 68-78.

³⁴ Voir Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964.

terme, et si l'on prenait les constituants thématiques et formels de l'œuvre comme les ingrédients suffisants et nécessaires de ce prétendu *ballad opera* du XX^e siècle, l'opéra de Benjamin Britten *Peter Grimes*, qui lui aussi traite de la menace que fait peser sur la communauté villageoise la figure de l'« étrange » et de l'« étranger », et qui ne dédaigne pas non plus de recourir dans son matériau musical à la chanson anglaise traditionnelle, pourrait presque passer lui aussi pour un *ballad opera*. On voit jusqu'à quelles extrêmes peut nous conduire la tentation de pousser l'amalgame sémantique jusqu'à ses ultimes confins...

Il est évidemment aisé, avec le regard distancié qui est le nôtre, de se gausser des amalgames sémantiques pratiqués au début du XX^e siècle dans le but louable de donner quelque légitimité à multiples expériences visant à créer un opéra anglais digne de ce nom. On s'amusera également, si l'on se remémore le contexte de la création du *Beggar's Opera*, du caractère pour le moins ironique de l'association implicite du chef d'œuvre de Gay et de Pepusch à une ruralité anglaise perdue et à reconquérir. Si l'ouvrage, c'est peu de le dire, est loin d'évoquer le passé bucolique de la Grande-Bretagne – même si l'on a souvent cité la lettre de Swift à Pope dans laquelle est évoquée, à propos de Gay, la création éventuelle d'un « *Newgate pastoral* »...³⁵, la lecture du livre de Linda Colley *Britons: Forging de Nation 1707-1837*³⁶ rappellera également comment le concept d'anglicité pour le XVIII^e siècle était loin d'aller de soi. L'ouvrage de Gay n'est pas le seul à suggérer, selon des modalités diverses, à quel point l'existence d'un passé idéal relève, déjà au début du XVIII^e siècle, aussi bien du mythe que du fantasma³⁷.

Quoi qu'il en soit, s'il apparaît que le terme *ballad opera* a bel et bien été utilisé pour désigner non pas une forme générique soumise à des codes particuliers mais plutôt pour recréer, dans un contexte politique difficile, un sentiment d'appartenance et de cohésion nationales, l'après-guerre aura sans doute contribué à émousser le flou sémantique des décennies précédentes. Avec la réécriture en 1948 du *Beggar's Opera* par Benjamin Britten, dans laquelle on pourra lire une tentative plutôt fructueuse de réconcilier le *ballad opera* du XVIII^e siècle avec l'opéra traditionnel de répertoire – et bien anglais, cette fois-ci –, on y verra également une manière de tordre le cou de manière définitive au malentendu suscité par l'amalgame entre une forme générique bien précise, et certains des contenus thématiques qui lui ont été, à tort, associés.

³⁵ Voir Jonathan SWIFT, *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. Harold H. WILLIAMS, 5 vols., Oxford: Clarendon, 1963-1965, vol. 2, p. 115.

³⁶ Linda COLLEY, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, London: Pimlico, 2003.

³⁷ Voir par exemple l'utilisation qui est faite, à la scène 13 du troisième acte, de la musique de la chanson élisabéthaine « *Greensleeves* » (à cet égard, voir John GAY, ed. Jacques MICHON, pp. 64-76).

Bibliographie

Sources primaires

- Anon., 'Polly Peachum: A New Ballad. To the Tune of, Of all the Girls that are so smart'. In *The Craftsman*, 13 avril 1728.
- Anon. *The Modern Poet; A Rapsody*. London: Dodd, 1736.
- CAREY, Henry. 'A Song on Polly Peachum. To the Tune of, Sally in our Alley'. In *The Daily Journal*, 1 mai 1728.
- CHURCHILL, Charles. *Poems; Containing The Rosciad....* London: Leach, 1763.
- DUTTON, Thomas. *The Dramatic Censor; Or, Weekly Theatrical Report. Comprising a Complete Chronicle of the British Stage, and a Regular Series of Theatrical Criticism, in Every Department of the Drama*. 2 vols. London: Woodfull, 1800.
- GAY, John. *L'Opéra du gueux / The Beggar's Opera*, 1728. Ed. Jacques MICHON. Paris: Aubier, 1983.
- . *The Letters of John Gay*. Ed. C[hester] F. BURGESS. Oxford: Clarendon, 1966.
- JOHNSON, Samuel. *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*. 10 vols. London: Nichols, 1779-81.
- SWIFT, Jonathan. *The Correspondence of Jonathan Swift*. Ed. Harold H. WILLIAMS. 5 vols. Oxford: Clarendon, 1963-1965.
- [WOODWARD, Henry]. *The Beggar's Pantomime; Or, the Contending Columbines*. 3ème édition. London: Corbett, 1736.
- The Morning Post*, 6 juin 1922.
- The Queen*, 17 juin 1922.
- The Truth*, 8 juin 1921.

Sources secondaires

- BÖKER, Uwe, DETMERS, Ines & GIOVANOPOULOS Anna-Christina (eds.). *John Gay's The Beggar's Opera, 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. London: Pimlico, 2003.
- DAY, James. 'Englishness' in Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten. London: Thames Publishing, 1999.
- EDWARDS, Sutherland. *The Life and Artistic Career of Sims Reeves*. London: Tinsley, 1881.
- FISKE, Roger. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. London: Oxford UP, 1973.
- FORSYTH, Cecil. *Music and Nationalism: a Study of English Opera*. London: Macmillan, 1911.
- HEBERLÉ, Jean-Philippe. 'Hugh the Drover by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera', pp.68-78, in Floriane REVIRON (ed.). *Englishness Revisited*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009.
- KEMP, Ian. *Tippett: the Composer and His Music*. London: Eulenburg, 1984.

- KENNEDY, Michael. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 1964.
- KIDSON, Frank. *The Beggar's Opera: Its Predecessors and Successors*. Cambridge: Cambridge UP, 1922.
- PEARCE, Charles E. *Polly Peachum. Being the Story of Lavinia Fention (Duchess of Bolton) and The Beggar's Opera*. London: Stanley Paul, 1913.
- PRICE, Curtis & HUME Robert D. 'Ballad-opera', vol.1, pp. 289-292, in Stanley SADIE (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1992.
- SCHULTZ, William E. *Gay's Beggar's Opera: Its Contents, History and Influence* (1923). New York: Russell and Russell, 1967.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ursula. *R.V.W.: a Biography of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 1964.
- WHITE, Eric Walter. *A History of English Opera*. London: Faber and Faber, 1983.

The 1946 Production of The Fairy Queen in Covent Garden: 'A Triumph of British Music and Stagecraft'?

Sophie AYMES-STOKES

Centre Interlangues Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne

*As, when a tree's cut down the secret root
Lives underground and thence new branches shoot;
So from old Shakespeare's honoured dust this day
Springs up and buds a new reviving play.¹*

At the end of the Second World War a number of reviewers and music critics hail the beginning of a new musical era. The trials undergone during the war years have confirmed the vitality of English music and critic Rollo H. Myers asserts confidently that '[m]usically, Britain has won her spurs and can now face the future with confidence. Gone are the days when it was possible for foreign nations to refer to her as "the land without music". It was never true, and never less so than today'.² The 1945 premiere of Benjamin Britten's opera *Peter Grimes* in Sadler's Wells and the 1946 production of Purcell's *Fairy Queen* in Covent Garden—celebrating the reopening of the Royal Opera House³—are emblematic events marking the English artistic revival in the early years of the country's reconstruction. They illustrate the will to create a national opera as successful as ballet already was, as well as the need to develop state patronage and to educate the audience.

This essay explores how the production of *The Fairy Queen* reflects the aesthetic agenda of the 'Romantic Moderns'—to borrow Alexandra Harris's label referring to the generation that came to the fore in the 1930s and 1940s—and is informed by Modernist cross-fertilisation as well as by the more insular Neo-Romantic outlook. Constant Lambert's musical direction, Frederick Ashton's choreography and Michael Ayrton's designs of the sets and costumes variously asserted international experimentation and the native tradition. This paper seeks to determine how the revival of English music was staged in the immediate post-war period by those who

¹ John Dryden's prologue to *The Tempest, or The Enchanted Island* (1667).

² Rollo M. MYERS, *Music Since 1939*, (1947), pp. 97-144, in *Since 1939. Ballet, Films, Music, Painting*, London: Phoenix House, 1948, p. 139. *Since 1939* is a collection of booklets commissioned by the British Council, published separately in 1946/1947 and in two volumes in 1948 (ballet, films, music, and painting) and 1949 (drama, the novel, poetry and prose literature). The aim stated on the jacket was to explore 'how far the Arts in Britain [had] travelled since the pre-war years'.

³ During the war Covent Garden was used as a dance-hall and the Glyndebourne festival was suspended. Opera was performed by the Sadler's Wells and Carl Rosa Companies.

served it in a crucial way—the designers and choreographers—and how it was adapted to a new audience whose taste had been shaped by wartime state intervention. Although the performance of Purcell’s adaptation of Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream* at the Royal Opera House by its new company and by the Royal Ballet was designed to be a ‘triumph of British music and stagecraft’,⁴ it revealed contradictory claims that belied the professed unity.

Great expectations

The perusal of a number of publications from the early to the late 1940s shows how critics and observers took stock of the recent history of ballet and music whilst probing the future and providing the basis for the cultural reconstruction of the country. The interwar period had witnessed a flood of publications discussing the English character and Peter Mandler has shown that ‘*other forms of Englishness were already in circulation*’, such as celebrations of the landscape and the traditions of ‘Old England’⁵—to which can be added the revival of English music from the end of the 19th century. Mandler has argued that after the First World War there was ‘*no longer a clear and simple correspondence between English values and institutions on the one hand, and the imperial mission on the other, and in this gap an independent English consciousness found plenty of room to flourish*’. ‘[F]it[s] of self-inspection’ were also triggered by destabilising events such as the crisis of 1929-31, but with the outbreak of the Second World War the national character provided ‘*the means of war fighting—its principal weapon—and the ends, setting the aim of war—“the people’s war”*’.⁶

The unifying social role of culture came to the fore in the interwar period, as Becky Conekin has shown, and in wartime it was typically presented as the cement binding the community. Artists, Kenneth Morgan notes, ‘*conveyed an uncomplicated sense of national celebration*’.⁷ Musicians, wrote Rollo Myers, ‘*were in the front line all through the war*’⁸ and played music to a socially and geographically widening audience thanks to the tours and events organised by CEMA (the Council for the Encouragement of Music and the Arts created in 1939), ENSA (Entertainments National Service Association) or by orchestras such as the London Philharmonic and the BBC Symphony Orchestra. The aim of CEMA, explained John Maynard Keynes, its chairman from 1942, was ‘*to carry music, drama and pictures to places which otherwise would be cut off from all contact with*

⁴ Edward MANDINIAN (ed.), *Purcell’s The Fairy Queen as Presented by The Sadler’s Wells Ballet and The Covent Garden Opera*, London: John Lehmann, 1948, book jacket.

⁵ Peter MANDLER, *The English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*, New Haven & London: Yale UP, 2006, p.148.

⁶ *Ibid.*, pp. 147, 176 and 187.

⁷ Kenneth O. MORGAN, ‘The Second World War and British Culture’, in Brian BRIVATI & Harriet JONES (eds.), *From Reconstruction to Integration: Britain and Europe since 1945*, Leicester: Leicester UP, 1993, p. 35.

⁸ Rollo MYERS, *op. cit.*, p. 107.

the masterpieces of happier days and times’, an enterprise which had revealed the ‘unsatisfied demand’ of an ‘enormous public’.⁹

Publications about music and dance formed part of the anatomy of English culture and also bore witness to the semantic confusion underlined by Mandler between ‘British’ and ‘English’ as national unity became part of wartime culture.¹⁰ Revised histories of English music and the first histories of English modern dance were embedded in a larger historiographical movement that retraced the origins and development of native art and stated the need to reassess the canon. Alexandra Harris has pointed out that the ‘*English Musical Renaissance* [...] *came of age between the wars as a movement both historicizing and contemporary*’¹¹ and the same applies to modern dance. Compilations such as anthologies of literature and revaluations of the literary canon were also one of its by-products,¹² as well as critical appreciations of music and dance sanctioned by the establishment of a repertory. Michael Ayrton for his part contributed to the reassessment of native art and to an alternative history that aimed to retrieve its Celtic, Gothic and Romantic roots.¹³ He extolled neo-romanticism as the latest form of a periodically resurfacing native tradition whose continuity had to be maintained, a line he followed in *British Drawings* (1946), one of the publications in the series *Britain in Pictures*.¹⁴ The poet and critic Walter James Redfern Turner, the general editor of the series, wrote the volumes about English music and English ballet. In *English Music* (1941, rev. 1947) he describes the early history of the development of opera in England as a series of missed opportunities that follows the same narrative pattern as Ayrton’s *British Drawings*: Stuart masques, for instance, were ‘*primitive examples of the new operatic form*’ but failed to lead ‘*to the establishment of an English opera rivalling that of Italy*’. Likewise, with Purcell’s *King Arthur* and *Fairy Queen*, ‘*there was the beginning of a new operatic form had the social conditions been propitious to the artists*’.¹⁵

Music and dance are described as forms of ‘*natural*’ expression in both of Turner’s books: there is a ‘*close connection between the life of the people and the music they make*’.¹⁶ Carols, for instance, are ‘*truly popular in origin and testify to*

⁹ John Maynard KEYNES, ‘The Arts Council: Its Policy and Hopes’, in ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN, *Annual report and accounts*, London: Arts council of Great Britain, 1945-1946, p. 20.

¹⁰ Peter MANDLER, *op. cit.*, p. 148. See also Siân NICHOLAS, ‘Being British: Creeds and Culture’, pp. 103-135, in Keith ROBBINS (ed.), *The British Isles: 1901-1951*, Oxford: Oxford UP, 2002.

¹¹ Alexandra HARRIS, *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*, London: Thames & Hudson, 2010, p. 142.

¹² *Ibid.*, pp. 139-144.

¹³ See David MELLOR (ed.), *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain, 1935-1955*, London: Lund Humphries & The Barbican Art Gallery, 1987, pp. 36-37.

¹⁴ See Michael CARNEY, *Britain in Pictures: A History and Bibliography*, London, Werner Shaw, 1995.

¹⁵ Walter James Redfern TURNER, *English Music*, London: William Collins (Britain in Pictures) [1941] 1947, pp. 25, 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

the definitely democratic character of English music'.¹⁷ However Turner's history of the development of music underlines a growing separation between the ruling classes and the 'mass' especially from the Restoration. The development of music and dance was also hindered until the end of the 19th century by a variety of factors such as the civil war, the growing influence of foreign musicians—typically described as a form of invasion—and the Industrial Revolution smothering 'the vitality of a whole nation'.¹⁸ Turner records how the native gift for music managed to survive the musical decline of the 18th and 19th centuries: 'there was a flicker of musical life [in the mass of people] in spite of the nation having lost its homogeneity',¹⁹ which manifested itself in the ballad opera, amateur choirs or sailors' folk music. The interwar period is a watershed: '[n]ot only was London the principal centre of musical activity in Europe, but English composers began to wrest the musical leadership from their continental colleagues',²⁰ and he cites Delius, Holst, Bliss, Britten, Williams, Walton and Warlock, in the wake of Parry, Stanford and Elgar.

One of Turner's sources in *The English Ballet* is one of the most influential music critics of the time and supporters of ballet, the co-founder of the Camargo Society, Arnold Haskell, who contributed to the collection of essays *Since 1939* which complement Turner's assessment. In *Ballet since 1939* (1946) Haskell gives a precise account of the modern development of the ballet and with a somewhat different chronology relies in the same fashion on the idea of a resurfacing native tradition: 'the desire and ability to dance [...] revealed themselves in the *Masque*, an English art form that [...] survives today only in the words of Milton's *Comus*, the cartoons of *Inigo Jones* and the scores of *Purcell*, *Arne* and others'.²¹ He also stresses the role played by Serge Diaghilev's Russian Ballet that brought back to Western Europe a preserved tradition, 'in the direct line of tradition that can easily be traced to the source', that of the Franco-Russian classics *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty* or *Giselle*.²² Diaghilev's ballet provided the dominant model for collaboration between artists, musicians and choreographers, as well as for the modernisation of a living tradition.²³

In 1939 both English music and ballet had a promising future, and the war was seen as an interlude that would open up to a national revival that had perforce been delayed: before the war broke out, recalls Myers, 'the musical horizon in Britain

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ Arnold L. HASKELL, *Ballet Since 1939* (1946), in *Since 1939. Ballet, Films, Music, Painting*, London: Phoenix House, 1948, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 15. About the new tradition of revived classics, see Beth GENNÉ, 'Creating a Canon, Creating the "Classics" in Twentieth-Century British Ballet', *Dance Research*, 18.2, winter 2000, pp. 137-138.

²³ See Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music*, London: Oxford UP, 1959, pp. 100-101. He contrasted the lack of a true national opera to the 'well-planted roots' of the Russian and Czech operas linked to their national movements. About Russia's living tradition, see also ANON. 'English Ballet Finds a Patron,' *Penguin New Writing*, n° 17, April-June 1943, p. 130.

was clear, and the barometer pointed unmistakably to a long period of “set fair”.²⁴ Myers completed his *Music Since 1939* before the creation of the *Fairy Queen*, which he does not mention, but his view reveals the high expectations set on Sadler’s Wells Opera before Covent Garden was reopened: although it was still ‘a modest concern, most of us look forward to its growing into [a national institution] after the war’ at the moment when the 1945 creation of Peter Grimes heralded ‘the foundation for the first time in British musical history of a genuinely “National” Opera’.²⁵ This would be an opportunity to restore what was perceived as the broken historical continuity of English music while the collective effort on the Home Front had confirmed the ‘natural’ gift and taste of the ‘people’ for music and dance. Therefore *The Fairy Queen* would be the occasion to live up to this democratic ideal of social unity.

A national classic

‘[T]he last hope of our native Opera died in Henry Purcell’,²⁶ wrote Turner: so if a revival was going to take place with Covent Garden’s new opera season, it made sense to start where everything had been brought to a stop so as to reinstate the sense of cultural continuity already fostered by the assessments of native arts cited above. First produced in 1692, *The Fairy Queen* was only revived in the early 20th century when the score that had been lost after Purcell’s death was rediscovered in 1901.²⁷ This first revival of the complete work was performed by Gustav Holst in 1911. The score and the libretto were revised by Edward J. Dent and performed in Cambridge in 1920, and further revised by Dennis Arundell in 1931. The revival of Purcell’s music had been under way since the last decades of the 19th century and in the early decades of the 20th century Ralph Vaughan Williams advocated the need to ‘strike roots down into [English music’s] native soil’, turn it into a ‘national possession’ and ‘take up the thread’ of the operatic tradition from the time of Purcell.²⁸ This process of recovery was pursued in the after-war period when Dent wrote: ‘[w]e stand, I hope, on the threshold of a new era in the history of English Opera and opera in English, and we seem to have accepted Mozart as the foundation of our foreign repertory, and to be gradually learning to think of Purcell as that of our native musical drama’.²⁹

A detailed record of the 1946 production of *The Fairy Queen* was published by John Lehmann in 1948 and can be seen in the light of his new publishing ventures

²⁴ Rollo M. MYERS, *op. cit.*, p. 105.

²⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁶ Walter James Redfern TURNER, *The English Ballet*, London: William Collins (Britain in Pictures), 1944, p. 7.

²⁷ For a complete history of the score and a genetic analysis of the revisions, see Bruce WOOD & Andrew PINNOCK, ‘*The Fairy Queen*: a Fresh Look at the Issues’, *Early music*, vol. XXI, n° 1, February 1993, pp. 44-62.

²⁸ David MANNING (ed.), *Vaughan Williams on Music*, Oxford: Oxford UP, 2008, pp. 47, 56, 61.

²⁹ Preface to the second edition of Dent’s *Mozart’s Opera: A Critical Study* (1913), Chatto & Windus 1947. Quoted in Eric W. WHITE, *A History of English Opera*, London: Faber & Faber, 1983, p. 390. White’s works on English opera owe a lot to Dent’s *Foundations of English Opera* (1928).

such as the short-lived *Orpheus*, conceived as ‘*the equivalent in a magazine of what the ballet had achieved under Diaghileff: the marriage of several arts in one coherent creation*’.³⁰ Purcell’s *The Fairy Queen as Presented by The Sadler’s Wells Ballet and the Covent Garden Opera* consists of a ‘photographic record’ by Edward Mandinian, the 1692 preface to the original playbook, an introduction by Edward J. Dent and essays by Constant Lambert and Michael Ayrton [figure 1].³¹ On the jacket of this ‘memorial volume’ designed by Ayrton the show is presented as ‘*one of the most adventurous and lavish productions that have been attempted at Covent Garden since the historic Royal Opera House was reopened at the end of the war*’ and ‘*the result [...] a triumph of British music and stagecraft*’. It is also the implied answer to the plea set out in the original preface for the creation of a national opera in London with a reputation to match that of the foreign opera houses, and for the proper funding necessary to an ambitious stage production. Edward Dent extends his praise to the whole team:

*The performance of a national classic was indeed the appropriate symbol of the new enterprise, a proclamation of our faith in the greatest of English musicians. Under the direction of Constant Lambert, Frederick Ashton and Michael Ayrton, it was in the safest possible hands, for the presentation of it on the modern stage, to a Covent Garden audience soaked in Puccini and Strauss, needed all the resources of scholarship, imagination and humanity.*³²

What differentiated the Covent Garden production from the earlier stage revival at Cambridge was the will to target and educate the general public, to make *The Fairy Queen* accessible to the uninitiated, and therefore to put the stress on dramatic, balletic and visual features rather than on faithfulness to the original work: ‘*the best approach was through the ballet, with as sumptuous a background of scenery as could be devised*’, explains Dent.³³ The performance was designed to be a crowd-pleasing event that even proved to appeal to children: ‘*The Fairy Queen was just the right entertainment for them, and they received it with rapturous delight, clowns and all*’.³⁴ On the other hand what characterized the scholarly production he contributed to establish, says Dent, was the restoration of the score and of the original text of Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream* in the spoken dialogues—a text that had been considerably altered by the anonymous author of the original libretto—as well as modest scenic resources. Lambert chose to mix and reduce the spoken text of Dent’s libretto and of Arundell’s version to a minimum and ended up with a libretto containing three instead of five acts and a performance of about two hours as against the original putative four hours (seven hours according to Lambert). However Dent

³⁰ John LEHMANN, *The Ample Proposition. Autobiography II*, London: Longmans, Green and Co, 1966, p. 37.

³¹ The book is catalogued under the name of Edward Mandinian at the British Library, which is how it is referenced here. See also Michael BURDEN, ‘Gallimaufry at Covent Garden’, *Early Music*, vol. 23, n° 2, May, 1995, pp. 268-28. He mentions a recently discovered set of colour photographs of the performance.

³² Edward MANDINIAN (ed.), *op. cit.*, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

was in charge of the orchestration of eight pieces as his expertise was needed for the unscored passages. The final score was an adaptation but Lambert assumed that ‘*anyone not a technical expert on the period would accept the score as Purcell’s original*’ and would not enjoy it as a mere ‘*period piece*’ but as ‘*a masterpiece of English theatrical art enjoying at last its rightly popular and spiritual due*’.³⁵

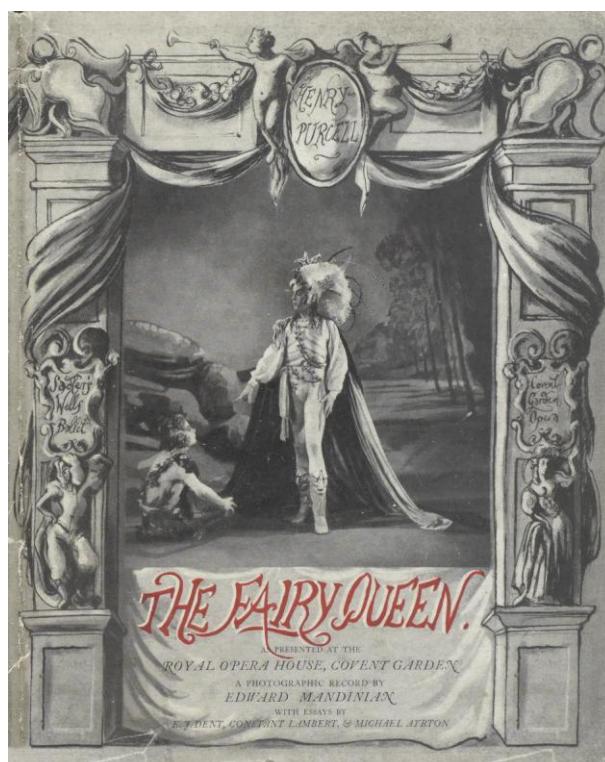


Figure 1

Lambert exposes the nature of his revisions in this memorial volume. He explains that *The Fairy Queen*, a hybrid form of entertainment deriving from the masque, was a particularly fitting choice for the reopening of Covent Garden ‘*because they were going through a transitional period from ballet to opera*’,³⁶ which is not quite accurate. Yet it reflects the fact that English ballet had already established its reputation, especially with the Sadler’s Wells company reaching the status of national ballet whilst a repertoire of English opera still had to be defined and a new company had to be recruited. The newly created Arts Council had set up the Covent Garden Trust to manage Covent Garden as Royal Opera House along with a resident

³⁵ *Ibid.*, pp. 25, 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 20. A detailed discussion of the alterations is provided by Roger SAVAGE, ‘The Shakespeare-Purcell “Fairy Queen”: A Defence and Recommendation’, *Early Music*, vol. 1, n° 4, October 1973, pp. 201-221, and by Michael BURDEN, *op. cit.*

Royal Ballet, which Kenneth Clark thought was Keynes's 'greatest coup'.³⁷ The Sadler's Wells Ballet moved to Covent Garden as resident company effectively turned Royal Ballet under the aegis of Ninette de Valois in 1946. The first ballet premiered in February 1946 for the opening gala of the Royal Opera House was *The Sleeping Beauty* choreographed by Oliver Messel, which went on to become their 'signature ballet'.³⁸

Contrary to what may be inferred from the record published by Lehmann, in fact, neither *The Fairy Queen* nor Lambert were initial choices for Covent Garden's first opera season. The Trust's proceedings examined by Michael Burden reveal that the trustees—amongst which Kenneth Clark, Edward Dent and William Walton—successively considered staging Gershwin's *Porgy and Bess*, Purcell's *King Arthur* and a reorchestration of *The Fairy Queen* by Benjamin Britten.³⁹ Burden suggests that from the outset the venture was marred with difficulties due to the lack of a clearly-defined agenda, contrary to the official version put forward in the memorial volume published by Lehmann: 'Rather than appoint a musical director and then build up the house on identifiable strengths, though, the board simultaneously (and impracticably) discussed the appointment of a new conductor, the selection of repertory, an opening work and an ideal of English opera'.⁴⁰ Finally Lambert was 'invited to prepare the variation on the *Fairy Queen*'⁴¹ on Dent's suggestion and the trustees decided to commission an original work by Britten for the next season. They did not opt for a new English opera but for a pageant described in the Arts Council's second report as a "'Christmas entertainment" [...] using singers, chorus and the ballet'.⁴² The 'opera season proper' opened in January 1947 with a production of *Carmen* followed by *Manon* and *The Magic Flute* in March.

The eclectic Lambert already had a solid reputation as composer, arranger and conductor of ballet scores, having collaborated as a young man with leading figures such as Diaghilev for *Romeo and Juliet* (1924), or Frederick Ashton for *Horoscope* (1937). His adaptation of *The Fairy Queen* differed from the scholarly approach aiming at historical accuracy and authenticity. It was a form of intertextual reprise which was invited by the nature of the original work and had already been sanctioned by former balletic performances—as shall be discussed further down. He

³⁷ Kenneth CLARK, *The Other Half. A Self-Portrait*, London: John Murray, 1977, p. 133. Keynes died in 1946 before *The Fairy Queen* was performed. He had been a long-time supporter of the ballet and wanted the Royal Opera House to reach international standards and to give performances all year round. About Keynes's vision of state patronage, see Anna UPCHURCH, 'John Meynard Keynes, the Bloomsbury Group and the Origins of the Arts Council Movement', *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n° 2, 2004, pp. 203-217.

³⁸ Beth GENNÉ, *op. cit.*, p. 137. For a nuanced assessment of the Royal Ballet's achievement at that time see William CHAPPELL, *Studies in Ballet*, London: John Lehmann, 1948. A dancer and designer, Chappell found that the male dancers still needed to improve their technique, and he explained that ballet was not yet an acceptable career for men because associated with effeminacy (pp. 58-72).

³⁹ Michael BURDEN, *op. cit.*, pp. 271-273.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁴¹ Minutes of the board, *Ibid.*, p. 273.

⁴² ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN, *op. cit.*, p. 16 (2nd report, 1946-1947).

concentrated on the world of Oberon and Titania and dispensed with Theseus, the lovers and the drunken poet—these being the major changes relevant to this discussion—in order to produce a shorter performance and obtain a greater sense of dramatic unity. He was arguably devising a form of accessible theatrical drama for the citizens of post-war England that would appeal to a large and united audience. Lambert wanted to combine ‘*drama, opera and ballet—all on equal terms and demanding three companies of equal calibre*’.⁴³ But no real unity resulted, and Burden observes that the ‘*balance was tipped in favour of dance*’.⁴⁴ Indeed only occasional references are made to the singers and musicians in the memorial volume published by Lehmann who are conspicuously absent from the photographic record but from one picture showing the chorus. And yet in many ways the cultural legitimacy of the whole project stemmed from its association with Diaghilev’s practice, a legacy claimed by Lambert: ‘*the secret of Diaghileff’s productions was that all concerned were in constant collaboration*’.⁴⁵ Therefore Lambert’s collaborators must now be presented.

The cast

Contrary to English music, the history of English ballet was recent: in or about 1910 everything changed... when Anna Pavlova first visited England, followed by Diaghilev’s Russian Ballet in 1911, ‘*the greatest artistic sensation of our time*’.⁴⁶ His influence proved to be seminal and it is considered by Turner to be the starting point of the English school of modern dance and the reason for its success, leading him to write in the early 1940s: ‘*England and Russia lead the world in the creative renaissance of this delightful art*’.⁴⁷

When Diaghilev died in 1939, modern dance in England was represented by leading choreographers and dancers such as Frederick Ashton, Antony Tudor, Robert Helpmann, Margot Fonteyn and Alicia Markova, one of the ‘Anglo-Russians’ trained by Diaghilev. Still under the ‘*Russian spell*’,⁴⁸ they sought to create a school of modern English dance and to establish a national repertoire that included modern pieces as well as classics. Instrumental figures were Ninette de Valois and Marie Rambert, two former dancers in the Diaghilev ballet. From 1926 Ninette de Valois built the company that was to become the Royal Ballet and a repertoire of international standards that included contemporary pieces and the classics which had now become the foundation stone of the newly-defined canon.⁴⁹

⁴³ Edward MANDINIAN, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁴ Michael BURDEN, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁵ Edward MANDINIAN, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Walter James Redfern TURNER, *The English Ballet, op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ William CHAPPELL, *op. cit.* p. 69. For an account of Diaghilev’s legacy by a writer still under his spell, see Janet LEEPER, *English Ballet*, London & New York: Penguin, 1945.

⁴⁹ Beth Genné has shown that the term ‘classics’ referring to ballets such as *Swan Lake* took on its modern meaning in the course of the 1930s with the juxtaposition of old and new pieces in the repertory, ‘*one understood as the foundation of the other*’ (Beth GENNÉ, *op. cit.*, p. 135). De Valois was assisted by Haskell, P.J.S. Richardson and Cyril Beaumont in the conceptualisation of the canon and the legitimisation of ballet as a high form of art in Britain, as expounded in their writings of the 1930s (pp. 141-147).

In 1931 her company was relaunched as the Vic-Wells Ballet, soon renamed The Sadler's Wells Ballet, in association with Lilian Bayliss, the owner of the two theatres. She chose Frederick Ashton as Principal Choreographer—the only English choreographer to have worked for Diaghilev—and Constant Lambert as Musical Director from the mid-thirties. The other pioneering company was the groundbreaking Ballet Rambert, founded by Marie Rambert in 1926 and hosted by the Camargo Society. This short-lived management society for the promotion of ballet was founded by Haskell and P.J.S. Richardson, the editor of *The Dancing Times*, with Keynes as treasurer, and it produced some of the earliest modern English ballets set to the music of English composers and conducted by Lambert: *Job* created by de Valois in 1931 (set to music by Ralph Vaughan Williams orchestrated by Lambert and with designs by Gwen Raverat based on William Blake), and *Façade* (produced by Ashton in 1931, to a score composed by William Walton in 1926).⁵⁰

That leading composers such as Vaughan Williams wrote music for the cinema during the war is seen as a sign of 'cultural inclusiveness'⁵¹ by Siân Nicholas and the same can be said of Lambert who, prior to *The Fairy Queen*, had already gained a reputation as the composer of the acclaimed jazz-inspired *Rio Grande* (1927, revised as a ballet in 1935) and as the inventive musical director of Sadler's Wells. He had 'built a repertoire of brilliant musical arrangements' that broke with the Russian Ballet's tradition of danced symphonies and that had become a rule when 'specially commissioned music' was an exception.⁵² Lambert came to resent the fact that his more demanding work was overshadowed by *Rio Grande*.⁵³ It certainly defined him as a cosmopolitan composer of urban, popular music, far removed from the insular pastoral world of *A Midsummer's Night's Dream*. He had however a keen interest in the music of Purcell which had already provided stage music for a number of choreographies, such as de Valois's *King Oberon's Birthday* produced at Sadler's Wells in 1933 and based on *The Fairy Queen's* Masque of the Seasons. But it is Ashton himself who first choreographed to his music for the modern ballet when he produced *Dances for The Fairy Queen* for Ballet Rambert in 1927. Ballet Rambert later created *Tudor's Suite of Airs* (1937) and Robert Helpmann produced *Comus* for the Sadler's Wells Ballet (1942), an adaptation of John Milton's masque, with sets and costumes designed by Oliver Messel. Lambert provided arrangements of Purcell's music and subsequently built on the same technique for *The Fairy Queen*.⁵⁴ The masque came to be seen as the root of modern ballet along with the newly

⁵⁰ For a thorough description of the trends and influences of English ballet, see Fernau HALL, *Modern English Ballet: an Interpretation*, London: A. Melrose, 1948. Hall contends that there was no real English school of ballet music (p. 197).

⁵¹ Siân NICHOLAS, *op. cit.*, p. 130.

⁵² Arnold HASKELL, *op. cit.*, p. 22. Commissioned music remained 'unadventurous', according to Fernau HALL, *op. cit.*, p. 197.

⁵³ Richard SHEAD, *Constant Lambert. With a Memoir by Anthony Powell*, London: Simon, 1973, pp. 71-75. See also Hubert FOSS, in A.L. BACHARACH (ed.), *British Music of our Time*, Harmondsworth: Pelican Books, 1946, p. 169. Lambert told him that *Rio Grande* was 'mere Hollywood' to the rest of his work (Hubert FOSS, 'Constant Lambert', obituary, *Musical Times*, October 1951: 449-450).

⁵⁴ Edward MANDINIAN, *op. cit.*, p. 25.

canonised classics, *Swan Lake* and *The Sleeping Beauty*, just as Purcell was seen as one of the roots of English opera. This was reasserted by Janet Leeper who wrote that modern English ballets were creations ‘*emerging for the first time since the days of Inigo Jones and the masques given at King Charles I’s Court*’, adding: ‘*[t]heir roots lie deep in the past*’.⁵⁵

The cast of the Covent Garden *Fairy Queen* reflected the modernity of the national ballet: Robert Helpmann, Margaret Rawlings and Michael Hordern respectively danced the roles of Oberon, Titania and Bottom. Margot Fonteyn and Michael Somes were cast as the spirits of the air, and Moira Shearer as a nymph, all of them leading dancers who achieved international fame. The success of Sadler’s Wells explains why the trustees of Covent Garden opted for Lambert, for he played an instrumental role in the development of a ‘*very vigorous school of English ballet dancing*’.⁵⁶ He and Ashton probably seemed to be a safe choice: Ashton was able to arrange dances for West End music halls as well as create ballets that catered for audiences with radical, cosmopolitan or more conservative sensibilities, as Ramsay Burt has shown. But by the 1940s his style had lost its edge, according to Hall, and turned repetitively neo-classical and ‘*innocuous*’.⁵⁷ With Lambert as arranger of Purcell’s music, and Ashton as choreographer instead of the more experimental Antony Tudor (the creator of *Dark Elegies* in 1937), neither high and nor low brow would be alienated, and the ‘*disappearing Middlebrow*’⁵⁸ would be recaptured. Moreover the potentially more radical edge of modern dance would be attenuated by the choice of a masque and by the pastoral setting of Shakespeare’s play reflected in Ayrton’s designs of the sets and costumes.

The designer

Constant Lambert first started working in duo with his close friend Michael Ayrton before the team was enlarged to the architect Malcolm Baker-Smith as co-producer, to Ashton and finally to Dent. Ayrton was probably Lambert’s choice after the Covent Garden board initially considered commissioning Oliver Messel.⁵⁹ He was a precocious and versatile young artist of twenty-four and an art critic when he embarked on the project. A ‘*maverick and multi-talented*’⁶⁰ artist, according to Kenneth Clark, he had developed a painting style that was notable for its fluid and chameleon quality. He had already worked for Gielgud’s *Macbeth* (1941-42) and—

⁵⁵ Janet LEEPER, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ Walter James Redfern TURNER, *English Music, op. cit.*, p. 47. His entourage also accounts for it: Keynes, chairman of CEMA and future chairman of the Arts Council (1942-46), was an early supporter of ballet, and was married to Lydia Lopokova, one of the ‘Anglo-Russian dancers’. Lambert was also a close friend of Ayrton whose mother, Labour M.P. Barbara Ayrton Gould, was appointed on the board of the Arts Council in 1945.

⁵⁷ Fernau HALL, *op. cit.*, p. 98. This is how he describes the dances in *The Fairy Queen*.

⁵⁸ Constant LAMBERT, *Music Ho! A Study of Music in Decline*, Harmondsworth: Penguin, (1934) 1948, p. 198. This is similar to the way Modernist versions of Shakespeare served to unify the public sphere without erasing the social and cultural divisions that mass culture was held to threaten, as shown by Richard HALPERN, *Shakespeare Among the Moderns*, Ithaca (N.Y.) & London: Cornell UP, 1997, chapter 2.

⁵⁹ Michael BURDEN, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁰ Kenneth CLARK, *op. cit.*, p. 26.

thanks to Lambert—for Andrée Howard’s ballet *Le Festin de l’araignée* (1944), which Haskell cites as a successful collaboration and another ‘*fine example of the Diaghileff method*’.⁶¹ Fernau Hall judged that designers—who were often confirmed artists—reached high standards and worked professionally from the start.⁶²

In the commemorative volume published by Lehmann, Ayrton explains that the main source for his drawings was Inigo Jones’s designs for the stage—a decision motivated by the scholarly work of Allardyce Nicoll, the author of *Stuart masques on the Renaissance stage* (1937), and by the preceding ballet productions cited above—combined with borrowings from a number of other sources such as 17th-century Italian stage designs by Alfonso Parigi and Bernardo Buontalenti:

*Jones and Purcell are some fifty years apart in time and could not possible have collaborated in the flesh, but since they were both of the seventeenth century, I conceived it as only fitting that the greatest English designer and composer, who complement each other so exactly in style, should, if I were capable of the metamorphosis, collaborate in spirit.*⁶³

His designs, he explains in his essay, ‘*required some departure from accuracy of period*’ and involved a ‘*combination*’ of sources, including a number of period elements ‘*coupled with tentative invention on [his] own part*’.⁶⁴ He underlines the fact that his designs reflect ‘*the confusion of idioms*’, that is to say the hybrid nature of *The Fairy Queen* in which foreign elements such as Chinese dancers and Greek gods ‘*make their appearance in the English fairy land*’,⁶⁵ and that the naturalisation of exotic elements also characterised masques such as Ben Jonson’s *Oberon, the Fairy Prince*. Significantly ‘*the confusion of idioms*’ also applied to his paintings. In spite of his vocal but perceptive criticism of contemporary art, Ayrton never developed a truly personal style. On the contrary his paintings often border on pastiche and he produced an art that was strained and derivative. His sinuous, distorted line is easily recognisable, however Malcolm Yorke has shown that he failed to distance himself from his numerous models—Picasso and Tchelitchev before the war, and later on Graham Sutherland, Bosch, and Dali to name a few. Ironically Ayrton’s provocative attack on Picasso as a ‘*Master of Pastiche*’⁶⁶ could have applied to himself.

Ayrton’s recreation of England’s cultural past may smack of post-war kitsch to today’s audiences but retrospective views must not ignore the fact that he was building on modern adaptations of the masque, as seen previously. Having said this, Hall writing in 1948 thought that Oliver Messel and Leslie Hurry had developed a mannerism characterised by contorted, violent and erotic shapes, a mixture of

⁶¹ Arnold HASKELL, *op. cit.*, p. 38.

⁶² Fernau HALL, *op. cit.*, p. 216.

⁶³ Edward MANDINIAN, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 30, 31.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶ The title of a 1944 article reprinted in Michael AYRTON, *Golden Sections*. London: Methuen, 1957, and later qualified in ‘A Reply to Myself’ (1956).

magnificence and kitsch that ‘fitted well in the atmosphere of Covent Garden at this period’.⁶⁷ Indeed the five drops Ayrton created for *The Fairy Queen* were flowing figurative designs that had become typical of this type of neo-romantic design [figure 2] and were also reminiscent of the balletic adaptations of *Shakespeare’s Midsummer Night’s Dream*, such as Tyrone Guthrie’s 1937 production choreographed by de Valois to Mendelssohn’s incidental music, a romantic ballet that harked back to 19th century productions of the play. But any careful assessment of the designs produced at the time must take into account their perceived modernity. Haskell, for instance, considered the ‘modern romantic painter’ Leslie Hurry as the future ‘British Bakst’.⁶⁸ And he saw Graham Sutherland—who designed the set and costumes of Ashton’s 1941 ballet *The Wanderer*—as the most radical stage designer as an abstract artist, and he implicitly compared abstraction to ‘non-programme music’. He made the point that *The Wanderer* ‘has no plot’.⁶⁹

The ballet was seen as a narrative, literary form of art in the same way as illustration and figurative painting. But a modernist critic such as Haskell warned against what he called the ‘literary pitfall’ and gave his preference to Ashton who was ‘furthest removed from literature’, ‘a Braque who reaches emotion through form and colour’⁷⁰ whereas Hall underlined his neo-classicism. Such remarks bear witness to the ongoing aesthetic debate between formalism and naturalist art which cut across all forms of art. If John Piper exemplified the compromise between modernist and insular, cosmopolitan and vernacular trends in the changing climate of the 1930s during which attitudes to Roger Fry’s formalism began to shift, Ayrton took a stauncher, more nationalistic stance against ‘the ‘Significant Form’ contingent’.⁷¹ The sinuous linearity of his designs was an aesthetic statement, an instance of the ‘lyrical, linear freedom’ and ‘a symbol of the continuity of tradition’ asserted in his essay *British Drawings*.⁷² Both John Piper in *British Romantic Artists* (1942) and Ayrton positioned themselves as the heirs to native Romantic artists—such as Blake, Turner and Palmer—and traced the continuity of British—or rather English—art in their writings.⁷³

⁶⁷ Fernau HALL, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁸ Arnold HASKELL, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48, 28.

⁷¹ *The Spectator*, 5 March 1946, quoted in Malcolm YORKE, *The Spirit of Place: Nine Neo-Romantic Artists and Their Times*, London: Constable, (1988) 2000, p. 206. About changing attitudes to Fry, see Alexandra HARRIS, *op. cit.*, pp. 101-114.

⁷² Michael AYRTON, *British Drawings*, London: Collins, 1946, p. 46.

⁷³ Piper’s essay was also published in the series *Britain in Pictures*. For a discussion of Piper, Ayrton and Robin Ironside’s essays, see Sophie AYMES, ‘The line: An English Trait?’ pp. 55-67, in Floriane REVIRON-PIEGAY (ed.), *Englishness Revisited*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009.



Figure 2

Ballet had cosmopolitan roots and although an English repertoire was being built, Haskell insisted that it was ‘*never deliberately national in outlook*’ in spite of ‘*the obstinate chauvinism of a certain section of the public*’.⁷⁴ In a similar vein Chappell called the world of ballet ‘*a country without frontiers*’.⁷⁵ Haskell was wary of ‘*excessive insularity*’ and he claimed that ‘*more than ever in war-time, when there is no foreign competition, it is essential to maintain the highest critical standards*’.⁷⁶ Piper had collaborated with the experimental Group Theatre in the early 1930s, but ‘*that great modern romantic*’⁷⁷ also designed the sets for Ashton’s *The Quest* (1943)—William Walton’s first score for the ballet—based on the legend of St George from Spenser’s *Faerie Queene*, which was the occasion for Haskell to reiterate his qualification: ‘*the national theme must never be forced for an occasion in a national ballet*’.⁷⁸ Writing at the same time, Geoffrey Grigson was more severe in his critical assessment of pictorial ‘New Romanticism’ as self-indulgent, sterile and insular, the product of a ‘*literally closed society*’ which belied the reopening of the country after the war.⁷⁹

A discordant reception

Until recently, *The Fairy Queen* suffered from a reputation of being unperformable because of its lack of unity. Roger North, a contemporary of Purcell, thought that semi-operas were ‘*ambigue entertainements: they break unity and distract the audience. Some come for the play and hate the musick, others come only*

⁷⁴ Arnold HASKELL, *op. cit.*, pp. 18, 21.

⁷⁵ William CHAPPELL, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁶ Arnold HASKELL, *op. cit.*, pp. 49, 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁹ Geoffrey GRIGSON, ‘Authentic and False in the New “Romanticism”’, *Horizon*, vol. 17, n° 99, March 1948, p. 212.

for the music, and the drama is pennance to them, and scarce any are well reconciled to both'.⁸⁰ The 1946 production met very similar discordant reactions. If Charles Stuart in *The Musical Times* dismissed it as 'a ballet-opera-drama hybrid which does not truly come within the scope of these notes',⁸¹ W.H. Haddon Squire in *Tempo* was more particular in his criticism: the production fell 'between two style, between the 17th and the 20th centuries'. He thought that the music had an 'over-smooth, ironed-out harmonic texture' and missed the use of original instruments, and that the visual aspect had taken over but failed to convince: music was 'merely a side-dish in a feast for the eye', and yet Ayrton's designs were too 'representational' and 'literary'. 'As a whole', he concluded, 'the production lacks unity and style', as it had been 'rehearsed in isolated sections'.⁸² This had already been articulated in *The Musical Times* in the earliest review of the three quoted here, although overall the reviewer seemed to have had a more pleasant experience: 'What resulted, very oddly, from the addition of [ballet, opera and drama] was a curious phenomenon—something less not only than the sum of its parts, but less than each part would have been by itself'.⁸³ The reviewers also underlined the static nature of the performance which stemmed from the fact that the production favoured the ballet and relegated the choruses in stage boxes on either side of the stage. Although solo singing was generally poor, Stuart from *The Musical Times* praised the chorus but regretted that the singers were 'inserted like sardines into superimposed boxes'.⁸⁴ The failure to produce a unified show and to appeal to three different publics was partly caused by the lack of a 'firm directorial hand in control of the production', argues Burden, and by the 'self-conscious historicism'⁸⁵ of what Haskell called 'national works'.⁸⁶

However staging such a demanding work in the immediate post-war period was a feat, which partly explains why Britten devised chamber operas for his new English Opera Group as limitations in scale proved imperative.⁸⁷ The ballet was a fully-fledged company but it was too early for the opera company to be able to put up a substantive show, which led Stuart to reflect that 'the tendency has been to put the cart before the operatic horse: it is not to be wondered at that the poor beast should whinny'.⁸⁸ Ayrton acknowledged that the production was a downgrade from a more

⁸⁰ Quoted in Roger SAVAGE, *op. cit.*, p. 202. Savage argues against the 'orthodoxy of distaste for *The Fairy Queen*' (p. 203) in favour of integrity and consistency in its production.

⁸¹ Charles STUART, 'The English Season at Covent Garden,' *The Musical Times*, vol. 88, n° 1251, May 1947, p. 169.

⁸² W.H. Haddon SQUIRE, 'At the Ballet', *Tempo*, New Series, n° 3, March 1947, p. 20.

⁸³ E.B. 'Purcell's *The Fairy Queen*', *The Musical Times*, vol. 88, n° 1247, January 1947, p. 34.

⁸⁴ Charles STUART, *op. cit.*, p. 169. Conversely Eric White (in *The Rise of English Opera*, London: John Lehmann, 1951) explains that the audiences were used to static performances and did not adapt easily to greater fluency. The problem seems to lie with hybridity.

⁸⁵ Michael BURDEN, *op. cit.*, p. 277.

⁸⁶ Arnold HASKELL, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁷ Michael KENNEDY, *Britten*. Oxford: Oxford UP, [1983] 1993, pp. 45-47.

⁸⁸ Charles STUART, *op. cit.*, p. 168. Kenneth Clark thought that Covent Garden only became a truly great opera house under the Arts Council chairmanship of John Anderson (Kenneth CLARK, *op. cit.*, p. 134). He found that the administrator David Webster was able but not as talented as Rudolph Bing (connected to Glyndebourne and its founder John Christie, whom

lavish production involving the use of elaborate machinery implied in the stage directions of the original libretto. He listed a number of constraints such as post-war austerity, union restrictions, and, interestingly, the need to cater for an audience that was accustomed to the ‘*illusory techniques of the cinema*’ and that had grown ‘*impatient with any contraption which fails to work smoothly and rapidly*’.⁸⁹ The only modern device, he added, was a penumbra scope, whose effect was undermined by the lack of proper material, but the lighting contributed to the more successful effects of the production and derived from Baker-Smith’s work as art director for such filmmakers as René Clair, although it was sometimes marred by electric cuts.⁹⁰

Ultimately it proved difficult to reconcile conflicting ideals and to live up to the trope of a ‘*united front*’⁹¹ inherited from Diaghilev and naturalised by English artists in the interwar period, a trope that had found new currency with the experience of the Home Front. More than ever the ballet and the opera were seen as modes of social integration and harmony. Critical appreciations of the ballet in particular often relied on criteria of artistic unity fostered by the ‘*harmonious blending of the three elements—music, painting and plastic art*’.⁹² Staging a masque meant producing a unified show that would mirror wartime inclusiveness and post-war national unity. ‘*On what foundation does our musical edifice stand?*’ asked Vaughan Williams in 1914 as he presented a revived tradition as ‘*houses fit to live in*’.⁹³ Thirty odd years later, music and dance—the corps de ballet as a team, the orchestra as an organic whole—provided a significant form of imagery for the tropes of national unity that blended into the discourse of reconstruction. Keynes recorded the collective experience of ‘*being one of a great audience all moved together by the surge and glory of an orchestra*’ but also the need to rebuild bombed theatres, the ‘*necessary bricks and mortar*’ becoming the foundation of ‘*the rebuilding of the community and of our common life*’.⁹⁴ Likewise, Haskell stated that ‘*Sadler’s Wells ballet today is like a well-trained symphony orchestra*’ and rejoiced that ‘*[t]ruly the British are once more a dancing nation*’.⁹⁵

If music and dance had been part of the war effort, support had to be consolidated so that opera ceased being what Britten called the ‘*Cinderella of the arts*’.⁹⁶ Turner had advocated the creation of a subsidised national opera on the model of Sadler’s

Keynes disliked) and that the musical director Karl Rankl only gave ‘*mediocre to bad performances*’ (pp. 131-132).

⁸⁹ Edward MANDINIAN, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁰ Michael BURDEN, *op. cit.*, p. 277.

⁹¹ This was Piper’s expression: John PIPER, ‘Designing for Britten’, in David HERBERT (ed.), *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Libretto Illustrated With Designs of the First Productions*, London, The Herbert Press, 1979, p. 7. See Sophie AYMES, ‘Benjamin Britten et John Piper : le renouveau de l’opéra anglais et ses décors’, in Gilles COUDERC (dir.), *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, <http://lisa.revues.org/2254>, accessed on 31 July 2011.

⁹² Walter James Redfern TURNER, *The English Ballet*, *op. cit.*, p. 48.

⁹³ Ralph VAUGHAN WILLIAMS, ‘British Music’ (1914), in David MANNING, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁴ John Maynard KEYNES, *op. cit.*, pp. 21, 22.

⁹⁵ Arnold HASKELL, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ Benjamin Britten’s introduction to Eric Walter WHITE, *The Rise of English Opera*, *op. cit.*

Wells rather than the recently created Glyndebourne festival, unaffordable to most people.⁹⁷ The role of CEMA and subsequently of the Arts Council in funding the arts and educating the general public was crucial. ‘*At the start*’, wrote Keynes who chaired both organisations in turn and was the leading advocate of state support, ‘*our aim was to replace what war had taken away; but we soon found that we were providing what had never existed even in peace time*’.⁹⁸ With CEMA, state patronage was introduced and its policy was to provide for the ‘people’, an ideal of mass education for which the BBC had paved the way before the war, and to build on ‘*the mood of wartime collectivism and social citizenship*’.⁹⁹ To that effect artists played a key role, Keynes believed, in safeguarding the unity of civilisation.

By the late 1940s however the wartime myth of national unity started breaking up, as shown by Conekin for instance. *The Fairy Queen* offered one of the ‘*fractured*’¹⁰⁰ images that heralded this moment of unravelling, while reasserting the need for national consensus and the continuity of tradition. The resulting lack of unity and blurring of social divisions seemed to have been equally resented, which revealed anxieties about mass culture shared by Modernists and by New Elizabethans. Purcell’s work was performed one last time in 1951 during the Festival of Britain, on a choreography by John Cranko, ‘*more one suspects out of piety than affection*’, wrote Vaughan Williams who recorded the mood of ‘*complete apathy*’ that greeted it.¹⁰¹ For the next grand national occasion, the Coronation in 1953, it is Britten’s opera *Gloriana* which was performed.

Conclusion

The photographs taken by Mandinian favour a lingering association of the 1946 production of *The Fairy Queen* with the elegiac undertones of a dark pastoral set in a nocturnal world at the expense of the sense of renewal provided by the Masque of the Seasons and the idyll played out in the Masque of Love. *The Fairy Queen* failed to engage spectators in the same way as *Peter Grimes* did and a number of reviewers noted the gloomy, mournful aspect of the set, an ironic counterpart to what should have been the collective greeting of a new dawn in the history of music and of the nation. The retreat into a mythical Arden forest along with what appeared to some as sterile visual pastiche¹⁰² precluded a renewed, expansive vision of national identity in the line of the New Elizabethans, and expressed implicitly by Hubert Foss when he stated that the ‘*discovery of Purcell’s works offers an interesting new task for a*

⁹⁷ Walter James Redfern TURNER, *English Music, op. cit.*, p. 47.

⁹⁸ John Maynard KEYNES, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁹ Kenneth O. MORGAN, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰ Peter MANDLER, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰¹ Ralph VAUGHAN WILLIAMS, foreword to *Eight Concerts of Henry Purcell’s Music*, London: The Arts Council of Great Britain, 1951, in David MANNING, *op. cit.*

¹⁰² Geoffrey GRIGSON, *op. cit.*, p. 205: he saw neo-romantic nostalgia and melancholy as ‘*destructive and not affirmative of life*’, the product of the sterile union of Palmer and Picasso (pp. 204-205). Ayrton implicitly replied to accusations of pastiche in his introduction to K. E. MAISON, *Themes and Variations. Five Centuries of Master Copies and Interpretations*, London: Thames & Hudson, 1960.

sea-faring nation of Empire-builders.¹⁰³ In many ways, the ‘*multiple and contradictory demands made on Gloriana*’¹⁰⁴ stemmed from the growing disunion already at work in the immediate post-war period. *The Fairy Queen* failed to meet expectations for a variety of reasons which had to do with the Covent Garden Trustees’ lack of focus on early objectives for English opera, the complexity of a hybrid work targeting different audiences and the aesthetic and social discordance reflecting this transitional period.

Bibliography

Primary sources

- ANON. ‘English Ballet Finds a Patron’, *Penguin New Writing*, n° 17, April-June 1943, pp. 128-138.
- ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN. *Annual report and accounts*. London: Arts council of Great Britain, 1946-1994.
- AYRTON, Michael. *British Drawings*. London: Collins, 1946.
- . *Golden Sections*. London: Methuen, 1957.
- BLOM, Eric. *Music in England* (1942). West Drayton: Penguin (Pelican Books), 1947.
- CHAPPELL, William. *Studies in Ballet*. London: John Lehmann, 1948.
- CLARK, Kenneth. *The Other Half. A Self-Portrait*. London: John Murray, 1977.
- E.B. ‘Purcell’s *The Fairy Queen*’, *The Musical Times*, vol. 88, n° 1247, January 1947, p. 34.
- FOSS, Hubert. ‘Constant Lambert’, pp. 168-174, in A.L. BACHARACH (ed.). *British Music of our Time*. Harmondsworth: Pelican Books, 1946.
- . ‘Constant Lambert’, obituary, *Musical Times*, October 1951, pp. 449-450.
- GRIGSON, Geoffrey. ‘Authentic and False in the New “Romanticism”’. *Horizon*, vol. 17, n° 99, March 1948, pp. 203-213.
- HALL, Fernau. *Modern English Ballet: an Interpretation*. London: A. Melrose, 1948.
- HASKELL, Arnold L. *Ballet Since 1939* (Longmans, Green & Co, 1946), pp. 9-55 in *Since 1939. Ballet, Films, Music, Painting*. London: Phoenix House, 1948.
- IRONSIDE, Robin. *Painting Since 1939* (Longmans, Green & Co, 1947), pp. 145-184 in *Since 1939. Ballet, Films, Music, Painting*. London: Phoenix House, 1948.

¹⁰³ Hubert FOSS, in A.L. BACHARACH (ed.), *op. cit.*, p. 168. About the domestic, pastoral vision of Englishness as opposed to an imperial, expansive vision, see Heather WIEBE, “‘Now and England’: Britten’s *Gloriana* and the “New Elizabethans””, *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, n° 2, July 2005, pp. 145-153.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 153. See also Gilles COUDERC, ‘*Gloriana* de Britten et le rêve de l’opéra anglais’, in Gilles COUDERC (dir.), *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, <http://lisa.revues.org/2273>, accessed on 31 July 2011.

- KEYNES, John Maynard. 'The Arts Council: Its Policy and Hopes' (*The Listener*, July 12, 1945), pp. 20-23 in ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN. *Annual report and accounts*. London: Arts council of Great Britain, 1945-1946.
- LAMBERT, Constant. *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934). Harmondsworth: Penguin, 1948.
- LEEPER, Janet. *English Ballet*. London & New York: Penguin (King Penguin books), 1945.
- LEHMANN, John. *The Ample Proposition. Autobiography II*. London: Longmans, Green and Co, 1966.
- MAISON, K. E. *Themes and Variations. Five Centuries of Master Copies and Interpretations*. London: Thames & Hudson, 1960. With an introduction by Michael Ayrton.
- MANDINIAN, Edward (ed.). *Purcell's The Fairy Queen as Presented by The Sadler's Wells Ballet and The Covent Garden Opera: A Photographic Record by Edward Mandinian with the Preface to the Original Text, a Preface by Prof. E.J. Dent, and Articles by Constant Lambert and Michael Ayrton*. London: John Lehmann, 1948.
- MYERS, Rollo M. *Music Since 1939* (Longmans, Green & Co, 1947), pp. 97-144, in *Since 1939. Ballet, Films, Music, Painting*. London: Phoenix House, 1948.
- SQUIRE W. H. Haddon. 'At the Ballet', *Tempo*, New Series, n° 3, March 1947, pp. 20-23.
- . 'At the Ballet', *Tempo*, n° 17, December 1946, pp. 24-26.
- STUART Charles. 'The English Season at Covent Garden', *The Musical Times*, vol. 88, n° 1251, May 1947, pp. 168-169.
- TURNER, Walter James Redfern. *The English Ballet*. London: William Collins (Britain in Pictures), 1944.
- . *English Music* (1941). London: William Collins (Britain in Pictures), 1947.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music*. London: Oxford UP, 1959.
- WHITE, Eric W. *A History of English Opera*. London: Faber & Faber, 1983.
- . *The Rise of English Opera*. London: John Lehmann, 1951. With an introduction by Benjamin Britten.

Secondary sources

- AYMES, Sophie. 'Benjamin Britten et John Piper : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors', *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, online since 26 October 2009, accessed on 31 July 2011. URL : <http://lisa.revues.org/2254>.
- . 'The line: An English Trait?' pp. 55-67, in Floriane REVIRON-PIEGAY (ed.). *Englishness Revisited*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009.
- BURDEN, Michael. 'Gallimaufry at Covent Garden', *Early Music*, vol. 23, n° 2, May 1995, pp. 268-28.
- BURT, Ramsay. 'Ideologies of Englishness and Internationalism in Modernist Ballet', pp. 323-345 in David Peters CORBETT, Ysanne HOLT & Fiona RUSSELL (eds.), *The Geographies of Englishness. Landscape and the National Past 1880-1940*, New Haven & London: Yale UP, 2002.
- CONEKIN, Becky. *The autobiography of a nation': the 1951 Festival of Britain*. Manchester: Manchester UP, 2003.

- COUDERC, Gilles. 'Gloriana de Britten et le rêve de l'opéra anglais', *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV, n°2, 2006, online since 26 October 2009, accessed on 31 July 2011. URL : <http://lisa.revues.org/2273>.
- GENNÉ, Beth. 'Creating a Canon, Creating the "Classics" in Twentieth-Century British Ballet', *Dance Research*, 18.2, Winter 2000, pp. 132-162.
- HALPERN, Richard. *Shakespeare Among the Moderns*. Ithaca (N.Y.) & London: Cornell UP, 1997.
- HARRIS, Alexandra. *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper*. London: Thames & Hudson, 2010.
- HOLDEN, Amanda (ed.). *The New Penguin Opera Guide*. London: Penguin, 2001.
- KENNEDY, Michael. *Britten (1983)*. Oxford: Oxford UP, 1993.
- LATHAM, Alison (ed.). *The Oxford Companion to Music*. Oxford & New York: Oxford UP, 2002.
- MANDLER, Peter. *The English National Character. The History of an Idea from Edmund Burke to Tony Blair*. New Haven & London: Yale UP, 2006.
- MANNING, David (ed.). *Vaughan Williams on Music*. Oxford: Oxford UP, 2008.
- MELLOR, David (ed.). *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain, 1935-1955*. London: Lund Humphries & The Barbican Art Gallery, 1987.
- MORGAN, Kenneth O. 'The Second World War and British Culture', pp. 32-46 in Brian BRIVATI & Harriet JONES (eds.), *From Reconstruction to Integration: Britain and Europe since 1945*, Leicester: Leicester UP, 1993.
- NICHOLAS, Siân. 'Being British: Creeds and Culture', pp. 103-135 in Keith ROBBINS (ed.). *The British Isles: 1901-1951*, Oxford: Oxford UP, 2002.
- SAVAGE, Roger. 'The Shakespeare-Purcell "Fairy Queen": A Defence and Recommendation', *Early Music*, vol. 1, n° 4, October 1973, pp. 201-221.
- SHEAD, Richard. *Constant Lambert. With a Memoir by Anthony Powell*. London: Simon, 1973.
- UPCHURCH, Anna. 'John Meynard Keynes, the Bloomsbury Group and the Origins of the Arts Council Movement', *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n° 2, 2004, pp. 203-217.
- WIEBE, Heather. "'Now and England": Britten's *Gloriana* and the "New Elizabethans"', *Cambridge Opera Journal*, vol. 17, n° 2, July 2005, pp. 141-172.
- WOOD Bruce & PINNOCK Andrew. 'The *Fairy Queen*: a Fresh Look at the Issues', *Early music*, vol. XXI, n° 1, February 1993, pp. 44-62.
- YORKE, Malcolm. *The Spirit of Place: Nine Neo-Romantic Artists and Their Times (1988)*. London: Constable, 2000.

List of illustrations: these illustrations are extracted from MANDINIAN, Edward (ed.). *Purcell's The Fairy Queen as Presented by The Sadler's Wells Ballet and The Covent Garden Opera*. London: John Lehmann, 1948.

Figure 1: book jacket designed by Michael Ayrton, title page.

Photo Edward Mandinian / © Victoria and Albert Museum, London.

I am most grateful to Justine Hopkins, one of the holders of the Michael Ayrton Estate and copyright, who gave me kind permission for the reproduction of Michael Ayrton's artwork.

Figure 2: plate XLVIII, 'The Apotheosis'

Photo Edward Mandinian / © Victoria and Albert Museum, London.

De Our Hunting Fathers au War Requiem : Britten et la tradition musicale anglaise

Gilles COUDERC
ERIBIA, Université de Caen

Le 25 septembre 1936, les spectateurs du festival triennal de musique du Norfolk et Norwich en Angleterre ont la primeur de deux œuvres nouvelles, les *Five Tudor Portraits* de Ralph Vaughan Williams (1872-1958), suite chorale en cinq mouvements pour contralto, bariton, chœur mixte et orchestre sur des poèmes grivois de John Skelton, et *Our Hunting Fathers*, op. 8, cycle symphonique pour soprano solo et orchestre de Benjamin Britten (1913-1976), sur des poèmes choisis par son ami, le poète W. H. Auden, encadrés d'un Prologue et d'un Epilogue de son cru¹. Pour le public, de paisibles bourgeois conservateurs du Norfolk, et les organisateurs du festival, des messieurs très décorés, friands des oratorios et autres cantates sacrées qui composent majoritairement les programmes de tels festivals, c'est un triple choc. Ils doivent subir les grivoiseries de Skelton², qui provoquent le départ de la vieille comtesse d'Albemarle³, l'attaque implicite de Britten et d'Auden contre la chasse, pratique intégrante de l'art de vivre de cette aristocratie provinciale, mais aussi le contraste violent entre l'écriture raffinée quoique sans surprise de RVW⁴ et celle, foncièrement virtuose, moderniste et expérimentale du jeune Britten. C'est sa première pièce pour grand orchestre, et sa nouveauté désarçonne tant les musiciens du London Philharmonic Orchestra qu'elle suscite leur bronca pendant la première répétition⁵.

Les spectateurs les mieux informés connaissent à peine le poète Auden dont le nom n'est jamais orthographié correctement dans le programme⁶, ni le compositeur,

¹ Le Prologue invoque les animaux, objets d'amour et de haine des hommes. *Rats Away!*, prière contre les rats, les voit comme animaux nuisibles. *Messalina* décrit le chagrin inconsolable que cause la mort d'un petit singe. *Dance of Death (Hawking for the Partridge)* de Thomas Ravenscroft (c. 1592-1635) fait l'appel des faucons et se réjouit du plaisir de la chasse.

² John Skelton (1460-1520), homme d'église, précepteur du futur Henry VIII, et son poète officiel. Connu pour l'insolence de ses écrits, il avait été un temps recteur de Dis dans le Norfolk. Le choix de Vaughan Williams est sciemment provocateur: « *I think they'd thought they'd get "O Praise the Lord" but I sent the Five T.P.* » Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964, p. 253.

³ James DAY, *Vaughan Williams, Master Musicians*, Oxford: Oxford UP, 1998, p. 70.

⁴ Suivant l'usage consacré nous utiliserons ces initiales pour faire référence au compositeur.

⁵ Donald MITCHELL & Philip REED (eds.), *Letters from a Life: Selected Diaries and Letters of Benjamin Britten*, (ci-après *LFL*) *Volume One, 1923-39*, London: Faber, 1991, p. 443. Ironie de l'histoire, c'est RVW, présent à la répétition, qui rappelle l'orchestre à l'ordre.

⁶ Voir Paul KILDEA (ed.), *Britten on Music*, Oxford: Oxford UP, 2003, p. 359.

natif du Suffolk voisin, dont le journal local, *The Eastern Daily Press* du 22 septembre 1936, dresse succinctement le pedigree⁷. Mais il n'ont pu qu'être frappés, comme l'attestent les comptes rendus des journaux, par l'image qui réunit et oppose RVW, compositeur reconnu, âgé de 64 ans, docteur de l'université, artisan de la « Renaissance de la musique anglaise », professeur au Royal College of Music, doyen *de facto* de la musique anglaise depuis la mort de son ami Gustav Holst, de Delius et d'Elgar en 1934, titulaire de l'Ordre du Mérite depuis 1935, et le jeune Britten, fraîchement diplômé du RCM dont les œuvres sont créées par la BBC et aux Festivals Internationaux de Musique Contemporaine de 1934 et 1936, ce que soulignent favorablement *The Eastern Daily Press*, et négativement Richard Cappell dans le très conservateur *Daily Telegraph*⁸. Comment ne pas y voir le contraste entre le monde, déjà ancien, des « éminents » acteurs de la Renaissance de la musique anglaise, volontiers insulaires et conservateurs, aux compositions élégantes⁹, et celui d'une jeune génération de musiciens anglais ouverts aux influences européennes de Berg, Chostakovitch, Mahler et Stravinsky, que Britten défend dans ses chroniques de 1936?¹⁰ De même on a pu voir dans la création par la BBC des variations de Britten pour chœur a capella, op. 3, au titre symbolique de *A boy was born*, le jour de la mort d'Elgar, le 23 février 1934, la coïncidence quasi mythique d'une mort et de la naissance d'un nouveau talent¹¹.

L'image est très belle et rend compte du caractère exceptionnel de l'apparition de Britten dans le ciel de la musique anglaise, notamment avec son opéra *Peter Grimes* en 1945, que confirme la publication en 1952 de *Benjamin Britten, a Commentary on his works from a group of specialists*¹², symposium qui analyse et fait la somme de son œuvre alors qu'il n'a pas quarante ans, mais elle est trompeuse. Britten lui-même encourage de telles perceptions dans diverses déclarations, jusque dans les années soixante, alors que son *War Requiem* lui apporte une consécration nationale et internationale inégalée pour un musicien de son vivant et que son cinquantième anniversaire est marqué par un Promenade Concert consacré à sa musique¹³. Dans ces propos, auxquels certains de ses interlocuteurs, comme le très écouté John Amis¹⁴, apportent leur caution voire leurs encouragements, RVW joue le rôle du croquemitaine et le RCM son antre. Mais Britten reconnaît lui-même avoir été un adolescent rebelle et reste toute sa vie un révolté du fait de son pacifisme et de son homosexualité et il faut prendre ces protestations excessives avec une pincée de sel attique. Certes il s'inscrit contre l'esthétique et les pratiques proposées par le RCM,

⁷ Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, p. 445.

⁸ *Ibid.*, pp. 446 et 448.

⁹ Journal du 18 mars 1936, *ibid.*, p. 409.

¹⁰ Benjamin BRITTEN, 'Soviet Opera at BBC: Shostakowitch's "Lady Macbeth"' et 'Wireless Concerts lose Edward Clark', in Paul KILDEA, *op. cit.*, pp. 17-19.

¹¹ Michael KENNEDY, *Britten, The Master Musicians*, London: Dent, 1981, p. 1.

¹² Donald MITCHELL & Hans KELLER (eds.), *Benjamin Britten, a Commentary on his works from a group of specialists*, London: Rockcliff, 1952.

¹³ Le *War Requiem* est créé le 30 mai 1962 dans la nouvelle cathédrale de Coventry puis donné le 6 décembre 1962 à Westminster Abbey en présence de la Reine Mère, puis en janvier 1963 à l'Albert Hall, alors que Britten l'enregistre pour Decca et enfin en août dans le cadre des Henry Wood Promenade Concerts, les fameux Proms.

¹⁴ Voir l'entretien de 1964 avec John Amis, critique influent à la BBC, in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 270.

dont il rend RVW responsable alors que celui-ci est loin de lui être hostile. Mais un examen plus approfondi de sa carrière et de ses œuvres, de l'année 1936 à celle de ses cinquante ans, montre qu'elles s'insèrent dans la tradition de la musique anglaise, celle de Dowland et Purcell, comme celle nouvellement créée pendant la Renaissance de la musique anglaise et au RCM, et que si les moyens diffèrent souvent, le but reste le même. Pour Britten comme pour ses aînés, avec RVW à leur tête, il s'agit de défendre et d'illustrer la musique dans leur pays comme de leur pays pour qu'enfin elle soit reconnue comme un des arts majeurs par la société britannique.

Le choix réfléchi d'une discipline de travail

Britten garde un souvenir peu agréable de ses années (1930-1933) au RCM où il est l'élève d'Arthur Benjamin (1893-1960) pour le piano et de John Ireland (1872-1962) pour la composition, notamment la fugue et le contrepoint, dont il use plus tard à des fins expressives avec un art à faire pâlir Bach ou les sérialistes viennois. Il n'est pas l'élève de RVW mais le côtoie et chante sous sa direction dans le chœur du RCM. Il apprécie particulièrement sa *Fantasia on Christmas Carols* de 1912¹⁵ et sa *Tallis Fantasia* de 1910¹⁶. Même s'il reconnaît qu'il n'a peut être pas compris les méthodes d'enseignement d'Ireland¹⁷, ancien élève de Stanford¹⁸, ses déclarations *a posteriori* montrent son hostilité à l'institution¹⁹. Ses journaux de l'époque sont ponctués d'expressions d'exaspération vis-à-vis de l'établissement: « *This Establishment!* » écrit-il le 15 mai 1931²⁰, d'une manière qui évoque une société britannique sclérosée dans ses attitudes. Visant RVW en particulier, il reproche aux professeurs du RCM d'être des *gentlemen*, des dilettantes disposant d'une fortune personnelle ne les obligeant pas à gagner leur vie, et de ne pas avoir créé davantage de ses œuvres : seule sa *Sinfonietta* et son quintette à cordes « *Phantasy* » y sont joués, poussant Britten à confier la création publique de ses premières œuvres au quatuor féminin du Macnaghten String Quartet et aux concerts Macnaghten-Lemare²¹ qui s'emploient à défendre les différentes tendances de la musique contemporaine au Royaume-Uni et les compositeurs indigènes.

D'autre part, depuis 1927, Britten bénéficie des leçons privées de Frank Bridge (1879-1941) dont il est l'unique élève²². Il l'admire profondément comme

¹⁵ John EVANS (ed.), *Journeying Boy, the Diaries of the Young Benjamin Britten, 1928-1938*, London: Faber, 2009, p. 58.

¹⁶ Sa *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* pour cordes. Voir John Evans, *op. cit.*, p.72.

¹⁷ 'The Composer Speaks', in Paul KILDEA, *op.cit.*, p. 148.

¹⁸ Charles Villiers Stanford (1852-1924) est nommé professeur de composition au RCM dès son ouverture en 1883 et compte Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, John Ireland et Frank Bridge parmi ses élèves.

¹⁹ 'British Composers in Interview: Benjamin Britten', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 223.

²⁰ John EVANS, *op. cit.*, p. 73. En 1962 il définit le terme comme 'the dull, the respectable, the one who kow-tows, who sucks up'. In Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 217.

²¹ Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, p. 264.

²² Britten se dit « renversé » par *The Sea*, suite pour grand orchestre de 1911 que Bridge dirige en 1924 au festival de Norwich puis par sa rhapsodie pour orchestre *Enter Spring* entendue en 1927, qui le pousse à demander des leçons à Bridge. En 1931 Britten réalise une

compositeur et chef d'orchestre et le fréquente assidûment pendant et après ses études au RCM, parachevant avec lui son éducation musicale et artistique. Britten rend plusieurs hommages à celui qui devient une figure paternelle en musique²³, notamment avec ses *Variations sur un thème de Franck Bridge* pour orchestre à cordes, op. 10, créées en 1937 au festival de Salzbourg, qui lui apportent une première notoriété internationale. En dépit de sa jeunesse les leçons avec Bridge sont souvent longues et ardues, mais il en tire une discipline d'écriture et un professionnalisme dont il ne se départit jamais :

*In everything he did for me, there were perhaps above all two cardinal principles. One was that you should try to find yourself and be true to what you had found. The other—obviously connected with it—was his scrupulous attention to good technique, the business of saying clearly what was in one's mind*²⁴.

Auprès de Bridge, Britten acquiert une éthique du travail qu'il ne voit mise en pratique ni par ses professeurs ni par ses condisciples du RCM. Dans ses journaux il se plaint des rendez-vous sans cesse repoussés avec le directeur, Sir Hugh Allen, comme des leçons manquées par l'absence de John Ireland, sans parler de ses problèmes de boisson et d'hygiène, alors que Britten reste toute sa vie d'une propreté et d'une mise exemplaires, ce qui le mène à fuir la communauté bohème de Brooklyn Heights dirigée par Auden qui l'héberge à l'occasion avec Peter Pears pendant leur séjour américain de juin 1939 à mars 1942. Cette période charnière de confrontation avec lui-même et d'importante activité créatrice, permet au jeune compositeur de confirmer le credo qui gouverne son existence entière, le refus du bohémianisme et le choix réfléchi d'une discipline de vie, comme il le dit à sa sœur Beth en mai 1941 : « *It's quite nice & convenient tho' a trifle too bohemian for my liking—I like the ordinary dull routine more & more the older I get ! I can't live wildly and work* »²⁵

Amateurisme et maladroresses

Britten reproche au RCM de cultiver un amateurisme maladroit dans l'exécution comme dans la composition, dans lequel il voit l'influence de RVW et de son maître Parry²⁶, alors que lui même s'efforce de développer une technique parfaitement maîtrisée. Son journal du 13 octobre 1932 se plaint d'une répétition particulièrement catastrophique de sa *Sinfonietta*, avec 8 musiciens au lieu des 10 prévus, dont 3 nouveaux, et en 1963 il se rappelle que RVW refuse de monter deux de ses œuvres

transcription pour 2 pianos de la première. Les deux œuvres dirigées par Britten en 1971 sont réunies au disque dans la série de la BBC 'Britten the performer' n°7.

²³ Benjamin BRITTEN, 'Frank Bridge and Chamber Music' de 1947 et 'Britten Looking Back' de 1963, in Paul KILDEA, *op. cit.*, pp. 75-77 et 252.

²⁴ 'Britten Looking Back', *ibid.*, p. 253.

²⁵ C'est Britten qui souligne. Benjamin BRITTEN, 'Letter 312', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 921.

²⁶ 'Parry and his followers, with the Royal College of Music as their center, have stressed the amateur idea and they have encouraged folk-song art, its collecting and teaching.' Benjamin BRITTEN, 'England and the Folk-Art Problem', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 31.

chorales à cause des déficiences du chœur du RCM²⁷. Ce manque de sérieux le scandalise et annonce son attitude intransigeante avec les instrumentistes ou les chanteurs conviés à son festival d'Aldeburgh qui disparaissent si leur exécution ne répond pas à ses critères d'excellence. Sa virtuosité instrumentale irréprochable, due aux leçons de Bridge qui l'habitue à penser la musique en terme d'instruments, et son inventivité, renforcée par la composition de musiques de films au GPO Film Unit²⁸, sont qualifiées par la critique conservatrice du vocable négatif de « *undergraduate cleverness* », et lui valent dès ses premières œuvres des accusations de manque d'invention musicale ou de sensibilité²⁹, comme celles du musicologue J. A. Westrup qui y cherche en vain un soupçon de maladresse : « *O for trace of clumsiness somewhere!* »³⁰. Britten, pour qui la musique est un processus de clarification, n'aime pas les orchestrations épaisses ou « sirupeuses » comme celles d'Elgar³¹, pratiquées par ses maîtres et héritées des modèles germaniques de Brahms ou de Wagner. Même s'il pratique volontiers le grand format symphonique quand l'occasion lui en est donnée, il préfère une jauge orchestrale à la Mozart qui instaure un rapport différent entre les interprètes et le public. De plus il pense que les œuvres pour gros orchestres symphoniques sont étrangers au caractère anglais : « *our English character rather inclines towards the small than to the very big.* »³² Dans les années cinquante, lorsque ses succès se confirment et les jalousies s'affirment, les critiques les plus hostiles, comme celui qui réclame un volume orchestral plus conséquent dans son opéra *Gloriana*³³, voient dans l'orchestration aérée, solistique et souvent chambriste de Britten, héritée de Mozart, Verdi ou Mahler, et dans son refus de doubler les voix par les instruments, une incapacité à orchestrer grand et sonore conséquente à son homosexualité. Voilà qui en dit long sur une critique pour qui la musique doit être « *a big tune* », virile et noble comme celle d'Elgar et Parry, pour qui l'opéra doit faire autant de bruit que Wagner, Richard Strauss ou Puccini, et qui oublie que Britten réunit la masse orchestrale la plus large de tous ses opéras dans son *Billy Budd* de 1951 lorsque Covent Garden lui donne les moyens financiers de le faire.

Pour Britten, cette suspicion vis à vis de la virtuosité technique, synonyme de superficialité et de manque de sincérité, est symptomatique des partisans de Parry et des amateurs du RCM³⁴. En juillet 1936 son journal est particulièrement critique des

²⁷ 'Britten Looking Back', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 252.

²⁸ Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 149.

²⁹ Voir les critiques de *Our Hunting Fathers*, in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, pp. 447-449.

³⁰ Benjamin BRITTEN, 'Letter 118', *ibid.*, note 4, pp. 526-531.

³¹ Le 6 mai 1931 il oppose l'orchestration délicate des *Lieder eines Fahrenden Gesellen* de Mahler à celle des *Enigma Variations* d'Elgar 'a terrible contrast to these little wonders. [...] Of course there must be a lot in them but that type of sonorous orchestration [...] cloys very soon.' Voir John EVANS, *op. cit.*, p. 72.

³² Paul KILDEA, *op. cit.* p. 89.

³³ '...want to cry out for an enormous orchestral noise', Andrew Smith dans sa critique de *Gloriana*, l'opéra du couronnement de 1953, in *Britten's Gloriana, Essays and Sources*, Paul Banks, ed., Woodbridge: The Boydell Press, 1993, p. 61.

³⁴ 'Parry and his followers, with the Royal College of Music as their center [...] are inclined to suspect technical brilliance of being superficial and insincere'. Benjamin BRITTEN, 'England and the Folk-Art Problem', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 31.

nouvelles symphonies de William Walton (1902-1983) et de RVW, soulignant l'amateurisme et les maladresses de celle de RWV, la *IVe* en fa mineur, la prétention des deux œuvres, leur orchestration abominable, et le parfait ridicule des indications de tempo ou de dynamique dans la partition, alors qu'elles sont comparées aux grandes symphonies de Beethoven, Mozart et Mahler³⁵. Sa réaction aux commentaires de RVW sur sa symphonie, 23 ans après, est significative³⁶. Pendant une répétition de l'œuvre RVW aurait déclaré « Si c'est ça la musique moderne, tout ce que je peux dire, c'est que je ne l'aime pas³⁷ », ce qui scandalise Britten, rompu avec Bridge à clarifier sa pensée pendant les séances d'analyse des œuvres qu'il lui soumet. La réaction de RVW, à qui sa symphonie semble avoir échappé, choque ce jeune homme intransigeant, sûr de son talent et habitué à faire son autocritique, alors que RVW a longtemps besoin des conseils de son ami Gustav Holst, pendant les « grandes manœuvres », les journées où ils échangent leurs partitions, les étudient et les critiquent, pratique qui date de leur rencontre au RCM en 1895, et que seule interrompt la mort de Holst³⁸. La réflexion de Britten est celle d'un jeune musicien sûr de ses dons qui compose depuis l'âge de 5 ans, encouragé par une mère musicienne qui souhaite faire de son benjamin le quatrième « B » de la musique³⁹. Britten trouve rapidement son propre langage musical en sachant assimiler celui des autres, alors que RVW, peu soutenu par sa famille dans ses ambitions de compositeur, met beaucoup de temps à trouver le sien et tâtonne avant de se libérer du modèle germanique pratiqué au RCM.

Pour les mêmes raisons d'amateurisme, Britten voue une détestation particulière au chef d'orchestre Adrian Boult, champion de RVW, qui à son grand déplaisir est nommé Directeur musical de la BBC et chef principal du BBC Symphony Orchestra en 1930 en lieu et place de Bridge, plus ouvert aux avancées de la musique continentale, à Berg et Schoenberg, d'où le portrait de Bridge d'Anthony Payne comme « radical et conservateur⁴⁰ ». Britten se délecte du *Pierrot Lunaire* de Schoenberg auquel Bridge le présente en février 1933⁴¹ et sait plus tard utiliser des séries dodécaphoniques à de fins expressives comme le Thème inquiétant de son opéra *The Turn of the Screw* de 1954. Bridge enseigne à Britten l'utilisation de cette bitonalité qui désarçonne tant les choristes du Sadler's Wells qui créent *Peter Grimes* en 1945 et dont il fait un usage réfléchi et significatif dans ses opéras. Bridge le pousse à écouter la musique qui se fait sur le Continent. En 1933, diplômé du RCM, Britten reçoit la bourse Arthur Sullivan et projette d'étudier à Vienne avec

³⁵ Journal du 28 juillet 1936, in John EVANS, *op. cit.*, p. 365.

³⁶ 'Back to Britain with Britten', in Paul KILDEA, *Britten on Music*, *op. cit.*, p. 171.

³⁷ Selon Michael Kennedy RVW aurait aussi déclaré : « Je ne sais pas si j'aime ça, mais c'est ce que je voulais dire », in Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, *op. cit.*, p.246.

³⁸ James DAY, *Vaughan Williams*, *op. cit.*, p. 18.

³⁹ Les autres étant Bach, Beethoven et Brahms. Voir Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, p. 12.

⁴⁰ Anthony PAYNE, *Frank Bridge—radical and conservative*, London: Thames Publishing, 1999.

⁴¹ Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, *op. cit.*, pp. 128-129. Christopher DROMEY, 'Benjamin Britten's "Pierrot" Ensembles', in Matthew RILEY (ed.), *British Music and Modernism, 1895-1960*, Farnham: Ashgate Publishing, 2010.

Berg, auquel il voue une fervente admiration. À sa grande colère, toujours sensible 20 ans après, la direction du RCM refuse, arguant de la mauvaise influence, musicale mais aussi morale, de Berg sur Britten⁴². Il se rend à Vienne à l'automne 1934 et y rencontre un ami très proche du compositeur viennois, Erwin Stein (1885-1958), qui travaille pour les éditeurs de Berg. Élève de Schoenberg, chef d'orchestre et écrivain, Stein devient pour Britten une deuxième figure paternelle après la mort de Bridge en 1941, confirmant son attirance pour les familles européennes, les Mayer qui l'accueillent aux États-Unis puis les Stein à Londres après 1942⁴³. Ses goûts cosmopolites qui s'opposent au provincialisme du RCM, entraînent en partie son départ pour l'Amérique à la recherche d'un nouveau public.

Les dangers du nationalisme en musique

Britten apprécie particulièrement la limpidité de la direction d'orchestre de Bridge, sa grande connaissance des classiques et son absence de dogmatisme qui lui permet d'avoir des échanges au cours desquels il peut exprimer sa pensée en toute liberté⁴⁴, notamment au sujet de leur pacifisme commun. Grâce à Bridge, Britten s'ouvre à d'autres compositeurs que Beethoven et Brahms, modèles de perfection selon la doxa du RCM et l'opinion générale, dont il se détourne complètement, brûlant ce qu'il a adoré⁴⁵. En 1940, sa chronique « *An English Composer sees America* »⁴⁶ sur les choix des compositeurs anglais pour lutter contre l'influence germanique en musique oppose les professionnels qui, comme Elgar ou Bridge (en attendant de recruter Purcell comme exemple d'éclectisme fécond pour la musique anglaise⁴⁷) ont su s'inspirer de la tradition classique continentale et donner à leur discours un accent anglais caractéristique, et les amateurs qui, s'enfermant dans la pratique du folksong, ont refusé les leçons que l'Europe pouvait leur donner, au risque de propager un nationalisme dont les relents méphitiques se font sentir outre-Atlantique, à son grand dégoût⁴⁸.

Les séjours de ses amis Auden et Isherwood à Berlin, leurs connaissances dans les milieux artistiques allemands de gauche, et ses propres voyages à Florence et à Vienne en 1934, puis à Barcelone en avril 1936 ouvrent les yeux de Britten sur les ravages de la peste brune. La dénonciation des fascismes hitlériens, mussoliniens ou franquistes fait partie du message encodé dans *Our Hunting Fathers*, parabole sur la terrible année 1936 où commencent plusieurs chasses à l'homme, où en mars l'Allemagne nazie occupe la Rhénanie, en mai l'Italie du Duce envahit l' Abyssinie et en juillet éclate la guerre civile espagnole. Pour Donald Mitchell, *Rats away!* désigne la vermine fasciste qui attaque alors l'Europe et *Dance of Death (Hawking*

⁴² Pas moins de trois articles dans *Britten on Music, op. cit.*, pp. 171, 224 et 252.

⁴³ Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, p. 38-39 et 'Letter 53', p. 356 pour l'importance d'Erwin Stein dans la vie de Britten. Pour les Mayer, voir 'Letter 219', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 724.

⁴⁴ John EVANS, *op. cit.*, p. 413.

⁴⁵ Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

for the Partridge) associe dans la liste des faucons l'Allemand et le Juif⁴⁹. Le séjour américain de Britten lui permet de mesurer le repli sur soi des américains qui s'incarne dans les politiques d'immigration restrictives comme le *National Origins Act* de 1924 et le système des quotas, dont Britten et Pears craignent plusieurs fois d'être les victimes, qu'impose l'opinion publique à Roosevelt malgré la persécution des juifs en Europe et ses efforts pour les accueillir. Ses lettres à ses amis britanniques s'étendent sur le chauvinisme des américains, la politique d'isolationnisme prônée par Joseph Kennedy, le Comité Dies sur les activités anti-américaines, annonciateur de la chasse aux sorcières du maccarthisme⁵⁰, mais aussi sur l'esprit de clocher de sa critique musicale. À la création de sa *Sinfonia da Requiem* en mai 1941, elle lui reproche d'être anglais et de ne pas être américain⁵¹. Les compositeurs américains s'efforcent eux aussi de trouver un idiome musical spécifiquement national. Gershwin, avec son *Porgy and Bess* de 1935 brûle d'écrire le grand opéra américain comme d'autres rêvent de son grand roman. Dans les années trente, Aaron Copland (1900-1990), ami de Britten, rejette la « musique sérieuse », la musique savante étudiée auprès de Nadia Boulanger⁵², comme un art étranger, émanant d'une culture européenne élitiste, et simplifie son langage musical pour atteindre ce qu'il appelle « *imposed simplicity* » une simplicité voulue, et revendique le titre whitmanien de « musicien de Brooklyn »⁵³. Après la première de *Paul Bunyan*⁵⁴ ce même mois, le compositeur Virgil Thomson, tout-puissant oracle du *New York Herald Tribune*, lui aussi élève de Boulanger, accuse Britten de produire cette musique qui passe pour moderne mais sans danger à la BBC⁵⁵. Thomson, lui-même auteur d'un opéra « américain », *Four Saints in Three Acts*, sur un livret de Gertrude Stein⁵⁶, s'engage en 1942 dans une série de portraits musicaux de grands Américains. Il voit d'un mauvais œil l'opérette parabole d'Auden et Britten qui, suprême audace des deux Anglais, s'empare de la figure mythique du bûcheron géant, défricheur des forêts primitives et artisan de la civilisation, pour définir ce qu'est un Américain et mettre ses citoyens en garde contre les errements de sa démocratie.

⁴⁹ Pour le contenu politique de l'œuvre, voir Donald MITCHELL, *Britten & Auden in the Thirties*, Woodbridge: The Boydell Press, 2000, pp. 43-49.

⁵⁰ 'Letter 253', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 793.

⁵¹ 'Letter 312', *ibid.*, p. 919.

⁵² Nadia Boulanger (1887-1979), compositeur français, professeur et chef d'orchestre. Professeur au Conservatoire puis à l'Ecole Normale de Musique, elle dirige dès 1920 le Conservatoire Américain de Fontainebleau. Féru de musique Renaissance et Baroque, elle forme de nombreux contemporains de Copland, dont Virgil Thompson, Elliott Carter, Walter Piston et Mark Blitzstein.

⁵³ Howard POLLACK, *Aaron Copland, the Life & Work of an Uncommon Man*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 303. Pour l'influence de Copland sur Britten voir Gilles COUDERC, « Faisons un opéra ! Les opéras pour enfants de Benjamin Britten », *Ranam*, n°39, 2006, *Culture savante, culture populaire*, Strasbourg : Université Marc Bloch, pp. 162-165.

⁵⁴ Opérette chorale en un Prologue et deux actes de Britten sur un livret d'Auden.

⁵⁵ 'Letter 312', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 921.

⁵⁶ Créée à Hartford en février 1934. Anthony TOMMASINI, *Virgil Thompson, Composer on the Aisle*, New York: Norton, 1998, pp. 349-350.

RVW et le folksong

Les attaques de l'école du folksong par Britten dans « *England and the Folk-Art Problem* »⁵⁷ rendent compte de la manière dont le public américain perçoit la musique anglaise : « *too much organ voluntary in Lincoln cathedral, too much Coronation in Westminster Abbey, too much lark-ascending, too much clod-hopping on the fucking village green* », s'il faut en croire le méchant portrait qu'en aurait dressé le chef d'orchestre et compositeur Leonard Bernstein⁵⁸. Britten vise Parry et les amateurs du RCM et s'adresse implicitement à RVW qui publie en 1934 *National Music*, titre qui fait écho au *Music and Nationalism, A Study of English Opera* (1911) de Cecil Forsyth⁵⁹, le texte de ses conférences données de 1932 à Bryn Mawr College sur les musiques nationales et la nécessité pour tout compositeur anglais de s'abreuver à la source du *folksong* pour atteindre à l'universalité, thème qu'il élabore dès 1904 et qui reflète son parcours personnel. Issu d'un milieu de grands bourgeois libéraux qui encouragent les arts, RVW subit leur attitude conservatrice vis-à-vis de la musique et doit conjuguer des études d'histoire à Cambridge avec celles du RCM où règnent les successeurs de George Grove, Parry et Stanford. Le statut du musicien est toujours incertain dans ce pays qui depuis deux siècles importe massivement des musiciens étrangers d'envergure comme Haendel, Jean Chrétien Bach ou Mendelssohn, pour qui le musicien est socialement déclassé, à moins qu'il ne soit universitaire ou organiste, d'où son diplôme d'histoire et son doctorat *es* musique à Cambridge⁶⁰ et sa brève carrière de maître de chapelle en 1895-97. Malgré la révélation de Wagner, de Bizet et de Verdi, et la découverte de Purcell en 1895, dont il prépare une édition critique des *Welcome Odes* entre 1905 et 1910, RVW, issu d'une famille aux goûts musicaux conservateurs, formé au non moins conservateur RCM, et lui-même inféodé à Leipzig⁶¹, peine à trouver un idiome personnel. La collecte sur le terrain des folksongs d'Angleterre à partir de 1903 le persuade qu'il y a là un riche patrimoine indigène à exploiter, dont la modalité offre de nouvelles possibilités mélodiques et harmoniques lui permettant d'échapper aux harmonies classiques de Brahms comme au chromatisme wagnérien. Mais cette découverte seule, qui, déclare-t-il, le libère des influences étrangères⁶², ne suffit pas à former son style. En 1904, il prépare une édition critique de *The English Hymnal* et découvre le patrimoine musical de l'église anglicane et l'hymnodie Tudor qui partage avec les folksongs l'utilisation de la modalité. Thomas Tallis lui inspire sa splendide *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* de 1910 où il adapte le modèle de la fantaisie élisabéthaine dans un effort de renouvellement des formes. En

⁵⁷ Paul KILDEA, *op. cit.*, pp. 31-35.

⁵⁸ Meirion HUGHES & Robert STRALING, *The English Musical Renaissance 1840-1940, Constructing a National Music*, Manchester: Manchester UP, 2001, p. 208.

⁵⁹ Cecil FORSYTH, *Music and Nationalism, A Study of English Opera*, London: Macmillan, 1911.

⁶⁰ Depuis le Moyen Age, tout candidat au titre de Bachelor of Music doit étudier une autre matière. James DAY, *Vaughan Williams, op. cit.*, p.15.

⁶¹ Pour son voyage de noces avec Adeline Fisher en 1897, RVW se rend à Berlin avec l'intention d'étudier avec Max Bruch, que Stanford, tout teutonisé qu'il soit, trouve cependant trop conservateur. Voir James DAY, *Vaughan Williams, ibid.*, p. 21.

⁶² Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music and Other Essays*, Oxford: Clarendon, 1987, p.41.

1908, trois mois passés à Paris auprès de Ravel libèrent son imagination harmonique et orchestrale d'une manière durable et puissante⁶³.

RVW ne dit jamais expressément qu'une école anglaise de musique doit être fondée sur le folksong. Mais en sa qualité d'historien, ami du grand helléniste Gilbert Murray et de l'historien G. M. Trevelyan, il estime qu'il est de son devoir, comme celui de Cecil Sharp (1859-1924), qui insuffle alors une énergie nouvelle à la *Folk Song Society* fondée en 1898, de les faire connaître au public, alors qu'ils sont près de disparaître du fait du développement anarchique des villes et de l'industrialisation. En 1879, Carl Engel, le musicologue allemand qui en 1866 surnomme l'Angleterre « *das Land ohne Musik*⁶⁴ », expression qui, plus que de mettre en doute l'existence d'une tradition musicale nationale, fustige le philistinisme musical du pays, s'étonne de l'absence d'un recueil rassemblant ce qu'il appelle « *national songs* », à l'instar des nombreux recueils allemands de *Volkslieder* et relève le manque d'intérêt des musiciens savants et du public pour celle-ci⁶⁵, d'où le travail de Cecil Sharp et le prosélytisme de RVW. Il maintient que toute école nationale de musique doit être créée sur les bases des matières premières que sont ces folksongs⁶⁶. Lui-même et son ami Holst publient des recueils de folksongs à l'intention des écoles, comme la série des *Novello's School Song Books* de Holst (1908), écrivent des œuvres symphoniques ou des opéras utilisant ces folksongs ou bien façonnent des mélodies qui y ressemblent, que RVW appelle « *synthetic folk-song* ». Il est très conscient de l'impasse de telles pratiques et s'il se félicite que ces mélodies se soient inscrites dans le patrimoine génétique des Britanniques⁶⁷, comme la Bible et Shakespeare, il est inquiet des dérives négatives de son évangile de musique nationale et du nationalisme étroit qui se manifeste en Grande-Bretagne et aux États-Unis, sans parler de l'Allemagne hitlérienne. C'est au nom de tous les musiciens anglais et avec d'innombrables précautions qu'il accepte le Prix Shakespeare que lui décerne l'université d'Hambourg en 1937⁶⁸. Il constitue peut-être de la part de l'Allemagne nazie une tentative de récupération d'un musicien *echt* anglo-saxon, au pedigree impeccable, alors qu'elle cherche et trouve des soutiens en Angleterre⁶⁹, mais aussi une reconnaissance certaine pour celui qui en 1912 exprime son désarroi devant la difficulté d'être compositeur et musicien en Angleterre et d'être un musicien anglais dans un essai intitulé « *Who wants the English composer?* »⁷⁰

⁶³ Michael KENNEDY, *Foreword to the Second Edition*, in Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music*, p. vii.

⁶⁴ L'expression du musicologue allemand installé à Londres, dans son *Introduction to the Study of National Music* publiée à Londres en 1866, est reprise par Oskar Adolf Hermann Schmitz comme titre de son livre « *Das Land ohne Musik* » de 1904.

⁶⁵ Michael KENNEDY, *The Works of Ralph Vaughan Williams*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁶ Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music*, p. 41.

⁶⁷ *Ibid.*, p.46-47. Voir la *Norfolk Rhapsody N°1* de 1906 ou l'opéra *Sir John in Love* de 1929 pour RVW et la *Somerset Rhapsody*, op. 21N°2/H87 de Holst (1907) et son opéra *At the Boar's Head* de 1924.

⁶⁸ Ursula VAUGHAN WILLIAMS, *RWV, a Biography of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: Clarendon, 1964, pp. 216-218

⁶⁹ Comme les sœurs Unity et Diana Mitford, épouse d'Oswald Mosley, chef de la *British Union of Fascists*.

⁷⁰ *R.C. M. Magazine*, Vol. IX, n°1, 1912.

I am gradually realising that I am English

À Londres, Britten chante les madrigaux de la première Renaissance dans le chœur d'Arnold Forster et des harmonisations de folksongs avec sa sœur Barbara au siège de la *English Folk Song and Dance Society*⁷¹. Il les considère comme de petits bijoux, quoique impropres en eux-mêmes à des compositions d'envergure et préfère nettement les arrangements de l'australien-américain Percy Grainger (1882-1961) à ceux de RVW⁷². Lorsqu'il pourfend l'école du folksong, il y a bien longtemps que le dogme n'a plus force de loi, que le langage musical de ses propagandistes a évolué, et que, même si son ethos imprègne durablement les musiciens indigènes, la musique continentale souffle le vent du modernisme sur le pays⁷³. « *England and the Folk-Art Problem* », publié dans le magazine new-yorkais *Modern Music*, rend compte de la persistance du modèle et affirme ses goûts cosmopolites. Pour sa défense, comme exemples de compositeurs éclectiques aux accents typiquement anglais, il recrute Elgar, ce fils de boutiquier catholique qui doit gagner sa vie avec sa musique, et Delius, dont la vie aventureuse se passe si peu en Angleterre. Ces deux *outsiders*, on le note, l'un autodidacte et l'autre élève du Conservatoire de Leipzig, ne bénéficient jamais des leçons des *gentlemen* du RCM. Pour Britten le débat est vain : quelle que soit la technique d'un compositeur ou les influences qu'il subit, sa nationalité se révèle dans sa musique, de même que ses idiosyncrasies⁷⁴.

La date de publication de cet article, janvier/février 1941, nous semble significative. Le départ de Britten et Pears pour les États-Unis, à la suite d'Auden et d'Isherwood, suscite des remous dans la presse britannique qui voit d'un très mauvais œil la fuite de ces intellectuels de gauche⁷⁵, et la polémique, dont Britten est très conscient, enfle après la création *in absentia* de son *Violin Concerto* à Londres en avril 1941. Britten se sent poussé à justifier sa position de musicien certes éclectique, mais surtout anglais. En effet, au contact de la société américaine et loin de son Suffolk natal, il découvre ses racines, et le besoin en tant qu'artiste d'un contact très étroit avec elles, comme il l'écrit en avril 1940 : « *You see—I'm gradually realising that I'm English—and as a composer I suppose I feel I want more definite roots than other people.* »⁷⁶ Le désir de retour vers la mère-patrie en juillet 1941 est réveillé par un article de son ami E. M. Forster sur le poète du Suffolk George Crabbe, qui s'ouvre par la formule « *To talk of Crabbe is to talk of England* », alors qu'il est en calaminé avec Pears chez le duo pianistique Ethel Bartlett-Rae Robertson, à Escondido au nom symbolique, dans cette Californie qui

⁷¹ *The English Madrigal Choir*, fondé en 1929 par cet ancien élève (1896-1964) de RVW. Voir Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume One*, p. 179.

⁷² *Ibid.*, p. 347. Il lui dédie une de ses dernières œuvres, *A Time There Was, Suite on English Folk-tunes*, op. 90 (1974).

⁷³ Benjamin BRITTEN, 'England and the Folk-Art Problem', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁵ 'Letter 292', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, pp. 869-873. Voir aussi Humphrey CARPENTER, *Benjamin Britten, A Biography*, London: Faber, 1992, pp. 151-152.

⁷⁶ 'Letter 253', à son beau-frère, 4 avril 1940, in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 794.

représente pour lui l'épitomé des défauts de l'Amérique⁷⁷. L'article de Forster entraîne le double désir de rentrer en Angleterre et de composer un opéra, le futur *Peter Grimes*. Britten s'efforce alors de terminer la *Scottish Ballad*, op. 26, œuvre alimentaire sur des mélodies écossaises pour deux pianos écrite pour ses hôtes d'Escondido⁷⁸. Puis, de retour à Long Island chez les Mayer en octobre 1941 en attendant de trouver un bateau pour rentrer au pays, il harmonise des folksongs anglais et réalise des airs profanes de Purcell⁷⁹ pour allonger les programmes des récitals de Peter Pears⁸⁰, alors qu'il traverse une longue période sans inspiration dont le sort la commande de Koussevitzky pour *Peter Grimes*⁸¹. Le retour vers le pays natal et à l'inspiration se fait en quelque sorte par le retour par ce qui représente son essence musicale. Les grandes œuvres terminées aux États-Unis comprennent notamment *Les Illuminations*, op. 18 sur des poèmes de Rimbaud et les *Seven Sonnets of Michelangelo*, op. 22, symboles de son éclectisme. Comme ses *Quatre Chansons françaises* pour soprano et orchestre de 1928, elles manifestent sa quête d'une liberté et, comme le note Peter Pears⁸², sa volonté d'échapper à une tradition de musique vocale élégiaque ou pastorale cultivée en Angleterre et au RCM qui illustre abondamment le Shropshire de A. E. Housman⁸³ ou les contemporains de Shakespeare. Mais les œuvres auxquelles Britten travaille pendant la traversée en mars 1942 indiquent un recentrage sur la tradition séculaire et la langue anglaise auquel la guerre n'est pas étrangère. Il ébauche le scénario de *Peter Grimes* et termine son *Hymn to St Cecilia* sur un poème d'Auden, en réponse aux *Odes à Ste Cécile* de Purcell et en accord avec la tradition spécifiquement anglaise de célébrer la patronne des musiciens⁸⁴. Il compose aussi le pendant à son *A Boy is Born* de 1934, *A Ceremony of Carols*, qui s'inscrit dans la lignée illustrée par des œuvres comme la *Fantasia on Christmas Carols* de RVW, le célèbre Noël *In the Bleak Midwinter* de Holst ou encore le *Dies Natalis* (1939) de Gerald Finzi (1901-1956), toutes consacrées aux promesses de renouveau de Noël, fête de l'enfance auréolée

⁷⁷ *Escondido*, lieu caché, mais le refuge se révèle une prison. Voir 'Letter 338', in *ibid.*, p. 977.

⁷⁸ 'Letter 335' et 'Letter 973', in *ibid.*, pp. 971 et 973.

⁷⁹ C'est à dire procéder à la notation complète ou à l'exécution instrumentale d'une basse chiffrée ou non, écrire les accords qui soutiennent une mélodie, ce qui requiert une connaissance des conventions d'écriture, des règles d'harmonie et des styles propres à différentes époques.

⁸⁰ 'Letter 343', in *ibid.*, p. 983. Chacun d'eux est dédié à un ami américain. Le recueil, *Folk-song Arrangements Volume I (British Isles)* est publié en 1943. Britten en publie 7 volumes entre 1943 et 1976 et une de ses dernières œuvres, *A Time There Was* (1975) est une suite sur des folksongs anglais. RVW était vengé.

⁸¹ 'Letter 366', in *ibid.*, p. 1017.

⁸² Peter PEARS 'The Vocal Music', in Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op. cit.*, p. 65.

⁸³ La publication des poèmes de Housman (1859-1936) *A Shropshire Lad*, (1896), évocation nostalgique d'un monde rural sur lequel plane l'ombre de la mort, entraînent une dizaine de mises en musique du cycle dont celle de RVW, *On Wenlock Edge* (1909) ou celle de John Ireland, *The Land of Lost Content* (1920-21).

⁸⁴ Fondée en 1682 par *The Musical Society* réunissant des musiciens autour de l'éditeur John Playford.

du verbe de Dickens⁸⁵. La démarche de Britten présente ici des ressemblances avec l'évolution artistique de son ami le peintre John Piper, décorateur de nombre de ses opéras. Ouvert comme Britten aux avant-gardes européennes, Piper abandonne l'abstraction dès 1936 et effectue un repli marqué vers l'art romantique anglais, représenté par William Blake, Samuel Palmer et les grands paysagistes, dans son essai *British Romantic Artists*, qui paraît en 1942⁸⁶.

I feel a curiously local composer with strong roots in the English language and folksong

L'autoportrait que Britten peint en octobre 1963, l'année de ses cinquante ans, alors qu'on le félicite de ne pas être un compositeur « consciemment national » et de continuer une tradition qui va de Mozart à Mahler en passant par Schubert, auxquels on l'associe depuis les années cinquante⁸⁷, constitue à la fois un bilan réel et un catalogue de son œuvre à ce jour, dans ses références à un ancrage profond dans un terroir, à la langue anglaise, au folksong et à Dowland et Purcell :

*I am not aware of being in a particular tradition. In fact I feel a curiously local composer with strong roots in the English language and folksong, but the tradition of Dunstable, Wilby [sic] Dowland, Purcell and so on, has been too broken in the last two hundred years for one to be said to belong to it*⁸⁸

Harewood et Mitchell, dans le symposium de 1952 consacré à l'œuvre de Britten, qui paraît quelques mois avant la première de *Gloriana*, opéra qu'il conçoit à l'occasion du couronnement de la jeune Elizabeth II, s'attachent à définir « *the Englishry* » l'anglicité du compositeur⁸⁹. Né à Lowestoft, Suffolk, Britten reste toute sa vie « *a local boy* ». Le terme répond au « *consciously national* » clairement péjoratif de son interlocuteur, mais dessine aussi son statut de compositeur à la marge, qui se retire dans le Suffolk, y fait venir les grands interprètes de son temps pour son festival d'Aldeburgh et effectue de plus en plus de tournées en Europe, notamment après l'échec critique de *Gloriana*. Tentative malheureuse d'associer l'opéra en anglais et les musiciens à une conception moderne de la monarchie constitutionnelle, comme l'indique une lettre ouverte au *Times*⁹⁰ d'avril 1952 que

⁸⁵ Selon Paul Kildea, Britten aurait songé à tirer un opéra du *Christmas Carol* de Dickens à partir duquel RVW écrit un ballet, *On Christmas Night, A Masque* (1926). Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 248.

⁸⁶ Sophie AYMÈS « *John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors* », in Gilles COUDERC (dir.), *Opéra et identité nationale dans le monde anglophone*, *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV n°2, 2006, <http://lisa.revues.org/2254>, consulté le 8 juillet 2011.

⁸⁷ Voir le chapitre de Donald MITCHELL 'The Musical Atmosphere' et celui de Hans KELLER 'The Musical Character', in Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op. cit.*

⁸⁸ Paul KILDEA, *Britten on Music*, p. 245.

⁸⁹ L'expression est de Mitchell. Voir les chapitres 'The Man' et 'The Musical Atmosphere', in Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op. cit.*

⁹⁰ Lettre au *Times* du 6 avril 1952 où, un collectif d'artistes et d'écrivains, choqués par la forte présence militaire aux funérailles de Georges VI et avec à l'esprit les artistes, les savants et

signe Britten, l'opéra à sa création choque par son portrait des amours d'une reine hermaphrodite, vieillie, capricieuse et vindicative avec son jeune favori, Essex. Après les années de guerre et de privations, le pays attend sans doute une œuvre comme *Merrie England*, l'opéra-comique en 2 actes d'Edward German de 1902, composé pendant la seconde guerre des Boers, qui romance sans souci pour l'Histoire les amours de Raleigh et de Bessie Throckmorton, de la reine et d'Essex dans le style des *Savoy Operas* de Gilbert et Sullivan. Sa veine sentimentale et son patriotisme font la joie des milliers d'amateurs qui s'apprêtent à le monter pour l'année du couronnement⁹¹. L'intention de Britten est d'écrire « une œuvre sérieuse » qui ne se résume pas à « des danses folkloriques et des cabrioles sur la place du village⁹² », allusion perfide aux folkloristes de la musique anglaise. Avec cet échec Britten et Plomer paient leurs audaces dignes de la génération des « *Angry Young Men* » et *Gloriana* attend la reprise à Sadler's Wells en octobre 1966 pour trouver le succès escompté⁹³.

Englobant New York puis Londres dans la même détestation, Britten compose *Peter Grimes* dans le Vieux Moulin de Snape acheté en 1937, s'installe définitivement à Aldeburgh, le village de Crabbe et Peter Grimes dès 1947, y fonde son festival de musique en 1948, et crée nombre de ses œuvres dans les églises du Suffolk, comté qui sert de cadre à trois de ses opéras, *Peter Grimes*, *Albert Herring* et *The Little Sweep*. Neuf de ses opéras, de *Peter Grimes* à *Owen Wingrave*, se passent en Angleterre⁹⁴. Le Gisors du *Rosier de Mme Husson* de Maupassant est transposé en Suffolk dans un Loxford imaginaire pour des raisons de vraisemblance dans *Albert Herring* et en 1964 le Noh japonais *Sumidagawa* vu à Tokyo est rapatrié dans les Fens sous le nom de *Curlew River*, titre de la première de ses Paraboles pour l'église, où il renouvelle son langage musical en incorporant les leçons de son voyage en Extrême-Orient de 1956. Si, en parodiant John Grierson, l'inventeur du documentaire à message social pour qui Britten travaille au GPO Film Unit au sortir du RCM, l'opéra est la chaire depuis laquelle le compositeur et ses librettistes entendent faire passer leurs questionnements de la société contemporaine, il est important de l'implanter dans un cadre familial de tous, et leurs opéras s'inscrivent tous dans un microcosme géographique, historique et social indigène : « *And in my small experience I have learned that if one concentrates on the local, the particular,*

les artisans du siècle d'Elizabeth I, souhaite être associé au nouvel âge élisabéthain comme aux cérémonies du couronnement, les Windsor n'étant pas connus pour leur soutien des arts. Voir Letter 733 de Britten au poète et romancier William Plomer (1903-1973), futur librettiste de *Gloriana*, in Philip REED, Mervyn COOKE & Donald MITCHELL (eds.), *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Four, 1952-1957*, Woodbridge : The Boydell Press/The Britten Pears Foundation, 2008, pp. 57-58, et le dessin de David Low en écho à cette lettre, p. 20.

⁹¹ *Merrie England*, créé au Savoy Theatre avec grand succès, détient le record de représentations des opérettes anglaises par des amateurs : en octobre 1952, Lord Caverley en suggère l'exécution pour les fêtes du couronnement. Philip REED, Mervyn COOKE & Donald MITCHELL, *LFL, Volume Four*, p. 86.

⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁹³ C'est le seul des opéras de Britten qui n'est jamais enregistré de son vivant, le premier enregistrement datant de 1993. Il fait à présent l'objet de 2 DVD.

⁹⁴ Son opéra *Billy Budd* de 1951 d'après le récit de Melville se passe sur un vaisseau anglais.

if one writes for particular singers, instrumentalists, local occasions, the works can have an actuality, a realistic quality, which may make the result useful to the outside world. »⁹⁵ Les petites villes, leurs potentats locaux et leurs petits bourgeois dans *Peter Grimes* et *Albert Herring*, ou les demeures seigneuriales de *The Little Sweep* ou *The Turn of the Screw*, sont facilement identifiables par l'anglais moyen, et tout spectateur européen, effectuant la transposition nécessaire, peut les reconnaître aisément. En 1960, l'adaptation du *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, seul projet shakespearien de Britten abouti⁹⁶, recentre l'action dans le bois mystérieux où règne Oberon et révèle la part d'ombre d'une des comédies les plus populaires du barde national.

Cet ancrage régional ou indigène se manifeste par l'appel à la tradition musicale pré-haendelienne comme source d'inspiration. En 1948, à la recherche d'un spectacle qui puisse assurer l'indépendance financière de *The English Opera Group*, la compagnie qu'il fonde en 1946, Britten effectue une nouvelle réalisation et orchestration du *Beggar's Opera* de John Gay (1728), *ballad opera* composé sur des mélodies populaires du temps⁹⁷. Manifeste de l'opéra anglais contre l'opéra italien de Haendel, il obtient toujours la faveur du public depuis sa création. En 1950 il compose *Lachrymae, Reflections on a song of John Dowland*, op. 48, suite de variations pour alto et piano destiné à l'altiste William Primrose. Fondée sur « *If my complaints could passions move* » elle incorpore la plus célèbre des chansons de Dowland « *Flow my tears* » dans une bouleversante évocation du compositeur élisabéthain de renommée européenne. En 1963 il compose des variations sur « *Come heavy sleep* » dans le *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, pour le guitariste Julian Bream. *Gloriana*, avec lequel il ambitionne de donner à son pays un opéra aussi représentatif qu'*Aida* de Verdi pour l'Italie ou que *Boris Godounov* pour les Russes, revisite l'histoire d'Elizabeth et Essex et rend délibérément hommage à la musique de leur temps à l'acte II. Il s'ouvre avec le masque du Temps et de la Concorde, divertissement scénique mêlant théâtre, chant et danse qui trouve son apogée sous Jacques I^{er}⁹⁸. La suite de danses de cour de la scène 3 est inspirée par la passion de la reine pour Terpsichore comme des *consorts* de Dowland, auteur de *The Earl of Essex Galliard*, qui témoignent des connaissances de Britten en musique ancienne⁹⁹. Pour ces danses Britten profite des conseils d'Imogen Holst, fille du compositeur¹⁰⁰, sa collaboratrice de 1952 à 1962. Très attachée comme son père à la redécouverte des folksongs et de la musique ancienne anglaise et spécialiste de

⁹⁵ Benjamin BRITTEN, 'On Writing English Opera', in Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁶ Dans les années 1960 Britten songe à adapter *King Lear*.

⁹⁷ La plupart publiées par l'éditeur John Playford dans son *English Dancing Master* de 1651. Voir James DAY, 'Englishness' in *Music from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*, London: Thames Publishing, 1999. p. 84.

⁹⁸ *Job*, le ballet de RVW de 1930, s'intitule *A Masque for Dancing* en hommage à cette forme.

⁹⁹ Britten possède une grande collection de pièces élisabéthaines pour le clavier. Voir Christopher GROGAN, (ed.), *Imogen Holst, A Life in Music*, Aldeburgh Studies in Music 7, Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pp. 148-149.

¹⁰⁰ Compositeur et chef d'orchestre, très active au sein de la *English Folk Song and Dance Society*, farouchement attachée à la cause du folksong et à l'enseignement de la musique, elle contribue à la réévaluation de l'œuvre de son père par Britten. Voir *Imogen Holst, op. cit.*, pp. 159-161.

danses anciennes, elle lui prête le manuel de Thoinot Arbeau¹⁰¹ qui indique l'ordre de ces danses, lui en montre les pas et le persuade d'inclure dans le ballet un petit danseur de morisque, figure à la mode dans les cercles aristocratiques élisabéthains. Décrites comme « renaissance des vieilles formes » par le *Birmingham Post*¹⁰² elles lui valent des accusations de pastiche alors que Britten interprète à sa manière les instructions très précises du *Arts Council* pour que le royaume et ses artistes fêtent dignement le couronnement d'Elizabeth II¹⁰³.

L'influence de Purcell sur Britten, avec qui, pour Hans Keller, il entretient « *a superego identification* », est immense¹⁰⁴. La renaissance de Purcell en Angleterre découle de la volonté d'en faire l'équivalent anglais de Bach et de donner au Baroque anglais son musicien national¹⁰⁵. Elle est marquée par la fondation de la Purcell Society en 1876, par l'édition du *Fairy Queen* par Stanford en 1892, par la première représentation moderne de *Dido and Aeneas* au RCM en 1895, avec RVW et Holst dans les chœurs, par un long article que lui consacre Parry dans son *Oxford History of Music* de 1902 et l'édition critique de ses *Welcome Odes* par RVW entre 1905 et 1910. Cecil Forsyth désigne Purcell comme le compositeur national dans *Music and Nationalism* cité plus haut et c'est Purcell que Britten invoque dans sa défense de l'anglais comme langue éminemment propre au chant et dans sa volonté de recréer l'opéra anglais moribond : « *One of my chief aims is to try and restore to the musical setting of the English language a brilliance, freedom and vitality that have been curiously rare since the death of Purcell.* »¹⁰⁶ C'est encore lui que Britten évoque comme modèle d'éclectisme dans son style, de clarté et de transparence dans un bel article qui salue le 250^e anniversaire de sa mort en 1945¹⁰⁷. Contentons nous ici de citer les grandes étapes qui expriment explicitement l'amour de Britten pour ce Père Éternel, le compositeur se méfiant des éventuelles interprétations de « nationalisme musical » de ce travail¹⁰⁸ : la réalisation de *Dido and Aeneas* (1951), la transcription de la *Chaconne en Sol mineur*, Z730 (1955), l'adaptation de *The Fairy Queen* (1967), la réalisation des *Harmonia Sacra* et de *l'Orpheus Britannicus*, la musique vocale sacrée et profane de Purcell¹⁰⁹, et les rutilantes variations et fugue sur un thème de Purcell de *The Young Person's Guide to the Orchestra*, op. 34 de 1946. Comme le note Mitchell¹¹⁰, Britten lui emprunte une rhétorique musicale,

¹⁰¹ *Orchésographie et tracte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des danses* de 1588.

¹⁰² Philip REED, Mervyn COOKE & Donald MITCHELL, *LFL, Volume Four*, pp. 152-166.

¹⁰³ Voir Paul KILDEA, *Selling Britten, Music and the Market Place*, Oxford: Oxford UP, 2002, p. 132. Britten propose alors à 5 de ses collègues la composition d'une œuvre commune, *Variations on an Elizabethan Theme (Selling's Round)*, dont la sienne « *Quick and Gay* » cite sa *Gloriana*.

¹⁰⁴ Dans le chapitre 'The Musical Character', in Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op.cit.*, p. 320.

¹⁰⁵ *The English Musical Renaissance 1840-1940*, p.36.

¹⁰⁶ Introduction au Sadlers's Wells Opera Guide, *Peter Grimes*, London: John Lane The Bodley Head, 1945, pp. 7-8, citée dans Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁸ 'On Realising the Continuo in Purcell's Songs', in *ibid.*, p. 166.

¹⁰⁹ Pour une liste complète des arrangements et des éditions de Purcell voir *Benjamin Britten : A Catalogue of Published Works*, Aldeburgh : BPL, 1999, pp. 173-184.

¹¹⁰ Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op. cit.*, p. 39.

ostinatos, basses contraintes et notamment l'usage de la passacaille, qui fait partie du patrimoine du XVII^e siècle européen, qui marque aussi bien ses opéras, – et il y a peu d'opéras de Britten sans passacaille – comme sa musique instrumentale ou vocale. Le *Quatuor à cordes* n°2 en Ut de 1945, la cantate *Rejoice the Lamb* pour chœur et orgue, op. 30 de 1943 ou *The Holy Sonnets of John Donne* pour ténor et piano, op. 35 de 1945 sont marqués de gestes purcelliens. Dans son *Midsummer Night's Dream* de 1960, le rôle de Tytiana est d'une vocalité toute purcellienne et l'air d'Obéron « *I know a bank* » est un hommage au « *Sweeter than roses* » de Purcell. Confié au contre-ténor Alfred Deller (1912-1979), l'un des premiers de notre époque et fondateur de l'ensemble de musique baroque de The Deller Consort, le rôle rappelle Purcell lui-même qui chante parfois cette partie dans ses œuvres¹¹¹.

Comme Purcell, Britten compose pour le théâtre et pour l'église, – une production dont l'abondance peut surprendre chez un compositeur contemporain –, pour le concert et pour la chambre, pour les instruments ou pour la voix. Pour Peter Pears l'influence de Purcell est sensible dans la variété des réponses musicales de Britten aux mots dans la mise en musique d'un texte¹¹². Cette variété s'exprime dans des œuvres vocales inspirées d'anthologies de poésie anglaise réunissant des poèmes de provenances diverses sur un même thème, comme *Our Hunting Fathers*, la *Sérénade pour cor, cordes et ténor*, op. 31 de 1943 ou son pendant, le *Nocturne pour ténor, cordes et 7 instruments obligato*, op. 60 de 1958, sans oublier la *Spring Symphony*, op. 44 de 1949, où il retrouve la tradition de la poésie pastorale anglaise. Britten combine aussi des cycles consacrés à un seul poète comme Christopher Smart pour *Rejoice the Lamb*, *The Holy Sonnets of John Donne*, ou *Winter Words*, op. 52 (1953) sur des poèmes de Thomas Hardy ou bien les poèmes de guerre de Wilfred Owen enchâssés dans la liturgie de la Messe des morts pour le *War Requiem*.

Britten et la tradition chorale anglaise

L'autoportrait de 1963 semble renoncer à l'éclectisme affiché de ses jeunes années, ses leçons sans doute assimilées, de même qu'il tire un trait sur la Renaissance de la musique anglaise. Pour Mitchell, *Our Hunting Fathers*, *Les Illuminations*, et la *Sérénade* sont des descendants d'une tradition dont Mahler est la source avec les cycles de ses lieder symphoniques, comme les *Kindertotenlieder*¹¹³. Pourtant ces anthologies poétiques et symphoniques s'inscrivent dans la lignée des cycles symphoniques et de la « poétique du fragment » pratiqués par ses devanciers indigènes comme Elgar dans ses *Sea Pictures* pour contralto et orchestre écrites pour le festival de Norwich de 1899, Stanford dans ses *Songs of the Sea* et ses *Songs of the Fleet* pour bariton, chœur et orchestre sur des poèmes de Henry Newbolt, écrits

¹¹¹ En 1692 Purcell lui-même chante une partie de l'air du contre-ténor « *Tis nature's voice* » à la création de sa deuxième ode à Ste Cécile *Hail! Bright Cecilia*, Z328. Voir Maureen DUFFY, *Henry Purcell*, Londres : Fourth Estate, 1994, p. 208.

¹¹² Donald MITCHELL & Hans KELLER, *op. cit.*, p. 64.

¹¹³ Le *Nocturne* de Britten est d'ailleurs dédié à Alma Mahler, rencontrée à New York en 1941. Selon Mitchell et Reed les *Michelangelo Sonnets* auraient été créés chez les Mayer en présence d'Alma et de son mari l'écrivain Franz Werfel. Voir Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 1095.

pour le festival de Leeds de 1904 et 1910, RVW dans sa *Sea Symphony* de 1910 pour soprano, bariton, chœur et orchestre sur de poèmes de Walt Whitman, ses *Tudor Portraits* et son *Dona Nobis Pacem* pour soprano, bariton, chœur et orchestre de 1936, Gustav Holst dans sa *First Choral Symphony* de 1925 sur des poèmes de Keats et Arthur Bliss dans *Pastoral* de 1928 ou dans ses *Morning Heroes* de 1930¹¹⁴, ou alors que Mahler est pratiquement inconnu en Angleterre. Ces cycles symphoniques font concurrence aux oratorios que commandent les sociétés chorales anglaises aux compositeurs afin de satisfaire l'affection du public pour ce chant choral dont la pratique intensive conduit à une réévaluation de la place de la musique dans la société britannique et à l'éclosion des nouveaux talents de la Renaissance de la musique anglaise à la fin du XIX^e siècle.

Britten connaît cette tradition qui fait vivre maint compositeur britannique. Sa mère est Secrétaire de la Lowestoft Choral Society et ses premières œuvres chorales sont destinées à ces amateurs. Il la revisite à sa façon. Sa *Spring Symphony* de 1949 que lui commande Serge Koussevitzky constitue une des œuvres majeures des années d'après guerre dans un genre où, faute de moyens et de temps, dédié d'abord à l'opéra¹¹⁵, il ne s'est pas encore illustré, la symphonie chorale et l'oratorio. Écrite pour soprano, alto, ténor, chœur mixte, chœur de garçons, grand orchestre et corne de vache, ses quatre mouvements rassemblent des poèmes sur le thème du printemps et du renouveau après l'hiver. Elle répond à la fois au *Sacre du Printemps* de Stravinsky, à la *Sea Symphony* de RVW dans sa découpe et son principe anthologique¹¹⁶ et chahute le tableau d'une Angleterre Tudor nimbée de la tradition pastorale comme le font les *Tudor Portraits* de RVW, notamment par les sifflets du chœur de garçons dans la première partie et l'inclusion d'un poème d'Auden « *Out on the lawn I lie in bed* » évoquant les violences commises contre la Pologne dans la deuxième partie. Son long final célèbre un Premier Mai libertaire dans son appel à l'hédonisme et entraîne l'ensemble de l'effectif sur un rythme de valse que ponctuent les rudes interventions de la corne de vache. Elle culmine dans sa péroraison par un geste revendicatif avec la citation par les garçons de *Sumer is icumen in*, premier thème de canon noté de la littérature musicale anglaise, plus crié que chanté. Il semble légitime d'y lire une parabole sur l'espoir fragile que fait naître la paix et la fondation de l'État Providence et le sentiment d'une renaissance musicale que Britten ressent dès 1943¹¹⁷. La musique, sous l'égide du CEMA nouvellement créé, avec lui-même et Pears comme concertistes, participe à l'effort de guerre et au maintien du moral des populations civiles. Elle semble bénéficier

¹¹⁴ Il entend l'œuvre à la radio le 25 mars 1931.

¹¹⁵ Entre 1945 et 1949 Britten compose *The Rape of Lucretia* (1946), *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946), *Albert Herring* (1947), la cantate *Saint Nicolas* (1948) et re-orchestre *The Beggar's Opera*.

¹¹⁶ Dans les années soixante Britten songe à une *Sea Symphony* comme pendant à sa *Spring Symphony*. Voir Benjamin BRITTEN, 'Lettre 980', in Philip REED & Mervyn COOKE (eds.), *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*, Woodbridge: The Boydell Press in association with The Britten-Pears Foundation, 2010, p. 226.

¹¹⁷ 'It is encouraging that you too sense that "something" in the air which heralds a renaissance'. 'Letter 436', octobre 1943, à Imogen Holst, in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 1162.

d'une nouvelle écoute et trouver enfin une légitimité que pérennise la fondation de *The Arts Council of Great Britain* et la transformation de Covent Garden en théâtre national dans le but de faire jouer des opéras anglais en anglais par des artistes anglais¹¹⁸.

La naissance du *War Requiem* procède aussi d'une commande dans un genre auquel Britten pense maintes fois auparavant. Élève au RCM en 1931 il envisage une « *Christmas Suite* » que son journal appelle aussi symphonie chorale¹¹⁹. En 1941 son ami Auden lui suggère un « *Christmas Oratorio* » sur un livret de son cru, que Britten abandonne en 1944, dépassé par l'ampleur du texte. En 1955 il envisage un oratorio en 2 parties pour York Minster, *St Peter*, sur un livret de Ronald Duncan, avec lequel il a déjà projeté en 1948 un oratorio *Mea Culpa* à la mémoire des victimes d'Hiroshima et de Ghandi. En 1957 le chef de chœur du festival de Leeds lui commande une *Grande Messe* pour le centenaire du festival mais reçoit le *Nocturne* de 1958, alors que les autorités du festival des arts de Coventry engagent les négociations pour un oratorio qui doit être créé à l'occasion de l'inauguration de leur nouvelle cathédrale. Symbole de la réconciliation et du renouveau du pays après les destructions de la guerre, ce festival constitue en quelque sorte le prolongement du *Festival of Britain* pour lequel est créé son *Billy Budd* en 1951. L'oratorio devient le *War Requiem*, pour soprano, ténor, bariton, chœur mixte, chœur de garçons, orchestre de chambre et grand orchestre, où la liturgie de la Messe des morts sert de cadre narratif aux poèmes de guerre parfois blasphématoires de Wilfrid Owen, dans une dramaturgie plus proche de l'opéra que de l'oratorio qui donne à Britten l'occasion de dénoncer la guerre froide et la menace nucléaire. L'œuvre répond ainsi à *For the Fallen* d'Elgar de 1917 comme au *Morning Heroes* de Bliss, qui saluent la mémoire des combattants de 1914, et fait écho au cri d'alarme de RVW dans sa *IVe Symphonie* et dans *Dona Nobis Pacem*.

Ce qui frappe dans tous ces projets c'est la survivance, dans l'esprit de Britten et de son public, du modèle « oratorio anglais », d'où dérive la symphonie chorale, comme forme musicale canonique après-guerre, comme si le modèle inventé par Haendel, sanctifié par Mendelssohn et largement imité au XX^e siècle avait gardé la force évocatrice d'une nation unie dans la même foi, et comme si Britten, pour être un grand compositeur anglais, devait écrire des œuvres qui soient comparables à celles ses devanciers, Elgar¹²⁰, Delius, RVW, Holst et Walton. Britten le cosmopolite, l'objecteur de conscience en temps de guerre et l'homosexuel dans un contexte post-wildien, pense-t-il enfin gagner ainsi sa « *Battle of Britten*¹²¹ » après avoir restauré l'opéra anglais, moribond selon lui depuis Purcell, et après avoir

¹¹⁸ Britten refuse le poste de directeur musical de Covent Garden qui lui offre son premier directeur David Webster.

¹¹⁹ *Thy King's Birthday* publié en 1994 sous le titre *Christ's Nativity*. Voir John EVANS, *op. cit.*, p. 161, note 9.

¹²⁰ Malgré ses réserves vis à vis d'Elgar, Britten dirige *For the Fallen*, troisième volet de *The Spirit of England*, op. 80 en 1969 et son célèbre *Dream of Gerontius*, qu'il enregistre pour Decca en 1971, sa manière de se les approprier.

¹²¹ Le jeu de mot Britten/Britain est du au critique Ernest Newman. Voir 'Letter 326', in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, p. 957.

revisité la tradition chorale séculaire, devenir le compositeur britannique officiel à l'instar de son aîné RVW, qui s'éteint en 1958?

The genius may be a rebel against tradition but at the same time he is a child of it¹²²

L'image de Britten succédant à RVW sur l'estrade du festival de Norwich est donc fidèle et trompeuse à la fois. Quoi qu'en dise Britten, à qui RVW pense peut-être en décrivant ces compositeurs qui, récusant le folksong, ont vendu leur droit d'aînesse¹²³, leurs vies et leurs carrières présentent bien des points communs. Tous deux souffrent des préjugés attachés à la profession de musicien et de compositeur, carrières peu respectables : Britten dans les années trente indiquant ses projets de devenir compositeur se voit répondre « Quoi d'autre ? »¹²⁴. Tous deux se rebellent contre les pratiques musicales et la doxa émanant du RCM, révolte que RVW partage avec son ami Holst¹²⁵. Grâce aux efforts de sa fille Imogen, qui conduisent Britten à une meilleure appréciation du langage très personnel de Holst, c'est un des rares compositeurs de la Renaissance des années 1880-1920 que Britten admette dans son panthéon et au programme de ses concerts à Aldeburgh. RVW comme Britten participent, chacun à son époque et à leur manière, à une renaissance de la musique anglaise, d'une manière plus visible pour nous en ce qui concerne Britten, vu le soutien étatique accordé aux arts en Grande Bretagne après 1945¹²⁶, et le succès de ses opéras ou de son *War Requiem* sur le Continent, au concert, au disque comme à la télévision¹²⁷. À *Hugh the Drover*, le premier opéra de RVW sur un sujet anglais et un livret anglais terminé en 1914 et créé confidentiellement au RCM en 1924, qui évoque le renouveau de l'inspiration de RVW et sa renaissance comme compositeur anglais, répond le *Peter Grimes* de Britten, choisi pour la réouverture du théâtre de Sadler's Wells à la date symbolique du 5 juin 1945. Son succès international vaut à Britten la couverture de *Time Magazine* en 1948 à l'occasion de sa création au Met new-yorkais. La vitalité des créations opératiques de Britten à la fin des années quarante poussent Eric Walter White à écrire son premier livre consacré à la renaissance du genre, *The Rise of English Opera*¹²⁸, qui paraît en 1951, préfacé par Britten, l'année de la création de son *Billy Budd* à Covent Garden pour le *Festival of Britain*. Ce renouveau de l'opéra anglais autour de Britten est certain:

¹²² Aphorisme de Gilbert Murray cité par RVW dans *National Music, op. cit.*, p. 42.

¹²³ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁴ Paul KILDEA, *op. cit.*, p. 232.

¹²⁵ La correspondance entre RVW et Gustav Holst, éditée en 1959 par Ursula Vaughan Williams et Imogen Holst, est publiée sous le titre *Heirs & Rebels*.

¹²⁶ *The English Opera Group* fondé par Britten bénéficie des largesses de *The Arts Council* avec qui Britten évoque l'avenir de l'opéra anglais dans Paul KILDEA, *ibid.*, pp. 86-101.

¹²⁷ La *Sérénade*, l'opéra *The Turn of the Screw* et le *War Requiem* sont enregistrés très peu de temps après leur création. Une version de *Billy Budd* et *The Turn of the Screw* est filmé en direct et diffusé par Associated-Rediffusion en 1959, *Billy Budd* est filmé et diffusé par la BBC en 1966, son *Beggar's Opéra* en octobre 1963, *Peter Grimes* en 1969, et *Owen Wingrave*, conçu pour la télévision, en 1971. Voir l'étude passionnante de Paul Kildea *Selling Britten* citée plus haut.

¹²⁸ Voir son introduction dans *A History of English Opera*, London: Faber, 1983, p. 17 et *The Rise of English Opera*, London: John Lehman, 1951.

selon White, plus de 150 opéras écrits par des compositeurs anglais sont créés entre 1945 et 1975, en dépit des prédictions de la mort du genre, décrit comme démodé, rétrograde et réactionnaire. Et RVW d'applaudir au projet de Britten d'associer un opéra au couronnement de la reine en 1953.

RVW comme Britten s'irritent des comportements de consommateurs d'un certain public, notamment américain, pour qui la musique n'est qu'une marchandise. Tous deux croient à la mission rédemptrice de l'art. RVW, le libéral, compte les Wedgwood et les Darwin dans sa parentèle, pour qui les changements dans la société comme dans les arts doivent amener l'alliance de la beauté et de la démocratie, comme le préconise Matthew Arnold dans *Culture and Anarchy* (1869). Britten, perpétuellement « jeune homme en colère », est initié par Auden à l'art parabolique qui doit distraire et édifier au sortir du RCM, leçon que renforce le passage au GPO Film Unit dirigé par le talentueux John Grierson, et continue de croire à sa mission d'artiste responsable même si l'histoire lui donne tort. RVW croit à la nécessité spirituelle de la musique, expression d'une communauté unie par la langue, l'environnement, l'histoire, des idéaux et un passé communs, et donc à la nécessité du folksong¹²⁹. Britten considère que la musique doit créer du lien social et doit être au service du public. La conclusion de son article *England and the Folk-Art Problem* de 1941 trace d'une manière prophétique le chemin qui sera le sien, loin du nationalisme tribal, l'école du folksong, et des systèmes intellectuels coupés du monde, le sérialisme. Ce principe est mis en pratique, lorsque, empruntant le trait à Bach comme à son ami Tippett, il cite dans ses œuvres chorales des hymnes auxquelles peut se joindre la foule des spectateurs, comme « *All people that on earth do dwell* » et « *God moves in mysterious ways* », dans *Saint Nicolas* et « *Eternal Father, strong to save* » et « *The spacious firmament on high* » d'Addison dans *Noye's Fludde* de 1958, à une époque où la pratique religieuse rythme encore la vie de ses contemporains. Il leur apprend aussi leur partie pour les interludes vocaux de *The Little Sweep*, op. 45 de 1949, chantés par le public. De même que RVW, l'agnostique fasciné par la Bible de Jacques Ier, ou Holst le socialiste, attachés à cette pratique communautaire, composent pour l'église, Britten, qui ne croit pas à la divinité du Christ mais à son exemple¹³⁰, croit fermement à l'alliance de l'église et des artistes¹³¹. Il entretient des liens privilégiés avec le révérend Walter Hussey (1909-1985) chanoine de St Matthew's à Northampton, un des plus remarquables protecteurs des arts que compte l'Eglise anglicane¹³². Puisant dans l'héritage religieux du pays Britten revitalise le patrimoine savoureux des *Miracle Plays* médiévaux où s'exprime un sentiment libre de la religiosité victorienne dans son *Canticle II, Abraham and Isaac*, op. 51 de 1952 ou dans *Noye's Fludde*. En composant de nombreuses œuvres pour les enfants, chanteurs ou instrumentistes, comme *Saint Nicolas*, *The Little Sweep* ou *Noye's Fludde*, Britten poursuit l'effort programmé dans *Education Act* de 1870, qui institue l'enseignement de la musique dans les écoles primaires pour qui Gustav Holst compose ses *School Songs*, et par la

¹²⁹ Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music*, p. 68-69.

¹³⁰ Voir sa déclaration au tribunal qui statue sur son objection de conscience, in Donald MITCHELL & Philip REED, *LFL, Volume Two*, pp. 1046-1047.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 1141-1142.

¹³² Il commande des œuvres à Henry Moore et Graham Sutherland et plus tard, doyen du chapitre de Chichester, ses *Chichester Psalms* à Leonard Bernstein.

refondation des maîtrises des cathédrales pendant le siècle précédent. Sa *Missa Brevis*, op. 63, de 1959 répond à la plus grandiose *Messe en Sol mineur* (1922) de RVW. Ce dernier, faisant une synthèse entre l'hymnodie Tudor et le folksong, écrit une musique que chacun s'accorde à dire anglaise, tellement anglaise qu'elle devient synonyme d'un provincialisme et d'un pastoralisme qui lui colle rapidement à la peau. Britten, synthétisant les leçons du XVII^e siècle, des avant-gardes européennes de son siècle et celles de l'Extrême Orient, donne une nouvelle identité à la musique anglaise. Son travail inlassable de compositeur, de chef d'orchestre et d'interprète, d'organisateur de festival et de chef d'entreprise, de propagandiste de la musique des autres et de la sienne est enfin reconnu six mois avant sa mort. Il est anobli sous le nom de Lord Britten, la plus haute récompense jamais accordée à un musicien dans ce pays, qu'il accepte au nom de tous, ses devanciers comme ses contemporains.

Bibliographie

- AYMÈS, Sophie, « *John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors* », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. IV n°2, 2006, consulté le 8 juillet 2011. URL : <http://lisa.revues.org/2254>.
- BANKS, P. (ed.) *Britten's Gloriana, Essays and Sources*. Aldeburgh Series in Music 1. Woodbridge: The Boydell Press, 1993.
- CARPENTER, Humphrey. *Benjamin Britten, A Biography*. London: Faber, 1992.
- COUDERC Gilles, « 'Faisons un opéra !' » *Les opéras pour enfants de Benjamin Britten* », in *Culture savante, culture populaire, Ramam*, n°39, 2006, pp. 162-165.
- DAY, James. *Vaughan Williams*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- . *'Englishness' in Music from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*. London: Thames Publishing, 1999.
- DUFFY, Maureen. *Henry Purcell*. London: Fourth Estate, 1994.
- EVANS, John (ed.). *Journeying Boy, the Diaries of the Young Benjamin Britten, 1928-1938*. London: Faber, 2009.
- FORSYTH, Cecil. *Music and Nationalism, A Study of English Opera*. London: Macmillan, 1911.
- GROGAN, Christopher (ed.). *Imogen Holst, A Life in Music*. Aldeburgh Studies in Music 7. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- KENNEDY, Michael. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 2002.
- . *Britten*. London: Dent, 1981.
- KILDEA, Paul. *Selling Britten, Music and the Market Place*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- . (ed.) *Britten on Music*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- HUGHES, M. & STRALING, R. *The English Musical Renaissance 1840-1940, Constructing a National Music*. Manchester: Manchester UP, 2001.
- MITCHELL, Donald. *Britten & Auden in the Thirties*. Woodbridge: The Boydell Press, 2000.
- MITCHELL, D. & KELLER, H. (eds). *Benjamin Britten, a Commentary on his works from a group of specialists*. London: Rockcliff, 1952.

- MITCHELL, D. & REED, P. (eds). *Letters from a Life, Selected Diaries and Letters of Benjamin Britten, Volume One, 1923-39*. London: Faber, 1991.
- . *Letters from a Life, Selected Diaries and Letters of Benjamin Britten, Volume Two, 1939-1945*. London: Faber, 1991.
- PAYNE Anthony, *Frank Bridge—radical and conservative*. London: Thames Publishing, 1999.
- POLLACK Howard, *Aaron Copland, the Life & Work of an Uncommon Man*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- REED, P., COOKE, M. & MITCHELL, D. (eds). *The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Four, 1952-1957*. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation, 2008.
- REED, P. & COOKE, M. (eds.) *The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*. Woodbridge: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation, 2010.
- RILEY, Matthew, (ed.). *British Music and Modernism, 1895-1960*. Farnham: Ashgate Publishing, 2010.
- TOMMASINI Anthony, *Virgil Thompson, Composer on the Aisle*. New York: Norton, 1998.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ursula. *RWV, a Biography of Ralph Vaughan Williams*. Oxford: Clarendon, 1964.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music and Other Essays*. Oxford: Clarendon, 1987.
- WHITE, E.W. *The Rise of English Opera*. London: John Lehman, 1951.
- . *A History of English Opera*. London: Faber, 1983.

Alan Bush's Lifelong Commitment to Marxism, or his Contribution to the 'Rebirth' of English Opera through *Wat Tyler* (1950) and *Men of Blackmoor* (1956)

Jean-Philippe HEBERLÉ
IDEA, Université de Lorraine

Although born into a wealthy family with conservative political views, Alan Bush had socialist and Marxist ideas he expressed through his essays and his music. Regarding the latter, those ideas were conveyed most of all through his four full-length operas. This article will focus on Alan Bush's Marxist ideas through the study of his first two operas: *Wat Tyler* (1950) and *Men of Blackmoor* (1956). Not only was Alan Bush (1900-1995) politically active through associations or parties defending the working class cause (e.g.: *The Communist Party of Great Britain* or *The London Labour Choral Union*), but the English composer wrote operas whose themes emphasise the struggle of workers or individuals yearning for a better life. Although awarded a prize in the Art's Council's Festival of Britain opera competition in 1951, *Wat Tyler* was not premiered in the United Kingdom. The first performance took place on 6th September 1953 in Leipzig, then part of the German Democratic Republic. The first British production was at Sadler's Well's Theatre in 1974. Following the Leipzig success of *Wat Tyler*, *Men of Blackmoor* was also premiered in the GDR, on 18th November 1956 in Weimar, even if the music, like *Wat Tyler*, was originally set to an English libretto penned by Nancy Bush, the composer's wife. No professional staging of the opera was ever secured in Britain. Both *Wat Tyler* and *Men of Blackmoor* are based upon real English historical events and testify to Alan Bush's active contribution to the 'Renaissance' of English music and opera during the second half of the twentieth century. Before dealing with the socialist content and 'Englishness' of these two operas, I will briefly ponder on Alan Bush's political path and on his conviction that music can be an apt vehicle to lead to the transformation of capitalism into communism.

Alan Bush's Road to Communism

Bush's music and operas reflect his political commitment and conviction. He had been politically involved in socialism as soon as his mid-twenties when he joined the socialist wing of the Labour Party—The Independent Labour Party—in 1924. In 1929, he became a member of the Labour Party when the ILP broke affiliation with the former under the influence of Trotskyism. During his studies in Berlin in the

1930s he had adopted a Marxist world-outlook for various reasons as explained in his 1980 essay ‘In my Eighth Decade’:

*My studies and my experiences in Berlin in the early 30s, the world economic crisis, the failure of social democracy in the Weimar republic to prevent the seizure of power by German fascism, the high culture and heroism of the communist workers of Germany [brought] me from the mechanical materialism of my boyhood to marxism, the world-outlook I adopted in 1934.*¹

As a result of his mid-1930s conversion to Marxism, he joined the Communist party in 1935 and remained an unrepentant Marxist for his whole life. In 1980, at a time when the social and political shortcomings of most communist countries had long been revealed, he was still overjoyed at the achievements of the USSR and Cuba:

*The October Revolution of 1917, the firm establishment first of the U.S.S.R. and then of a group of socialist states in Eastern Europe, all growing steadily richer and more powerful, the continued survival of socialist Cuba despite the grave obstacles put in its way by the United States and the beginnings of socialism in several African states, all these marvels achieved in less than the eight decades of my lifetime so far! This is indeed a matter for rejoicing.*²

As Michael Oliver put it in a CD review published in *Gramophone* (April 1995), his lifelong Marxist commitment together with his musical conservatism may explain why Alan Bush is a continued neglected composer in spite of his sound musicianship:

*I don't want to sound ungrateful, but it will be a shame and a disgrace if the year passes without a recording of at least one of Bush's major orchestral works, preferably one of the operas and a representative selection of his choral music. His conservative style and his anything but conservative political views (a lifelong and unrepentant Marxist, all of his four operas had their premieres in the unlamented so-called German Democratic Republic) are the reasons usually put forward for this continued neglect. The only argument needed to rebut them is that he is a very good composer indeed, better by far than some who have in recent years been recorded much more extensively. [...] In a way, Bush's political radicalism and his musical conservatism are linked.*³

Alan Bush's Marxist views were not only circumscribed to body politics, it was also part and parcel of the way he apprehended the creation and development of

¹ Alan BUSH, ‘In My Eighth Decade’, in Alan Bush, *In My Eighth Decade and Other Essays*, London: Kahn & Averill, 1980, p. 20.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Michael OLIVER, *April 1995 Gramophone Review of Music By Alan Bush*, <http://www.musicweb-international.com/Redcliffe/rr008.htm>, accessed on 10 June 2011.

music in society. Indeed, he wrote in his essay 'Marxism and Music', first published in 1937:

Of all the arts music is the one which seems farthest removed from the influence of social and economic conditions. Its abstract character appears to lend weight to the supposition that its development has proceeded independently from the rest of man's historical progress. Yet it can be shown incontrovertibly that various main periods of music coincide with well-marked social and economic changes. The coincidence is often very close. Detailed variations in the form taken by some one particular development in different countries can be attributed to an earlier or later rise to power of a new social class in those countries and to no other cause.⁴

In other words, Bush considered that there is a close link between art and society and, most of all that music is subject to social and economic factors. When these factors change, the style of the music created changes as well. To a certain extent, he applies the Marxist concepts of infrastructure and superstructure to the relation between music and society. Since music is the product of the organisation of society, it means that music is apposite to account for the state of society at a specific time. In less Marxist terms, it simply means that music can be a mirror of society.

Music and the Transformation of Society

If music can be a mirror of society, it can also be apt to change the way it is organised. As a Marxist, Alan Bush thought that his art could contribute to transforming the organisation of society as he put it in 1980, again in 'In my Eighth Decade':

For me, as a musician and as a man, marxism is a guide to action. It challenges me to express through musical art the feelings of men and women all in their struggles to create a condition of social organisation in which science and art will be the possession of all and in which they will themselves be no longer exploiters nor objects of exploitation. Among those of my compositions in which this challenge has been most clearly taken up are my four full-length operas, one of them a prize-winner in the Arts Council Opera Competition of 1951. It has been my inestimable good fortune to see them all produced in seven different opera houses of the German Democratic Republic as well as one in a London opera house and another one in two opera houses of the U.S.S.R.⁵

It is in his four full-length operas that Alan Bush strongly expressed his Marxist convictions. All of them examine class struggle through the stories of common people (be it peasants, miners, or workers; be it individually or collectively) who

⁴ Alan BUSH, 'Marxism and Music', *in op. cit.*, p. 26.

⁵ Alan BUSH, 'In My Eighth Decade', *in op. cit.*, pp. 20-21.

rebel or have rebelled against their living and working conditions. What is all the more interesting is that, historically speaking, Bush developed the themes and subjects of his four operas in a nearly perfect chronological order. His first opera (*Wat Tyler*) tells the story of the peasants and of their leader (Wat Tyler) taking part in the Peasant's Revolt of 1381, also known as the fourteenth-century Poll Tax Riots (here Bush tackles the questions of serfdom). In the second (*Men of Blackmoor*), Alan Bush turned to the story of the miners of Northumberland and Durham between 1800 and 1835 (here Bush deals with the questions of capitalism in the mining industry during the Industrial Revolution). His third opera (*The Sugar Reaper*, 1966) is about the struggle of the people of Guyana against the oppression of the British colonial regime in the 1950s (here the themes of imperialism and colonialism are envisaged). Contrary to Bush's last opera, the librettos of these three operas are by Nancy Bush. Finally, his fourth and last opera (*Joe Hill - The Man Who Never Died*, 1970) is based on a play by the American playwright Barrie Stavis: *The Man Who Never Died*. The libretto of *Joe Hill - The Man Who Never Died* is by Barry Stavis himself, after his play. The subject of the play is the true story of a Swedish emigrant who had become a working-class hero in America after being apparently wrongly accused of taking part in a robbery. He was then tried and executed in 1915.

After this brief overview of the Marxist aspects of Alan Bush's four operas, I would like to examine more precisely how Alan Bush conveyed his Marxist convictions in his first two operas.

Wat Tyler and English Proto-communism in the Middle Ages

In *Wat Tyler* the themes of oppression and class struggle clearly appear in the words of the opening prologue:

PROLOGUE

The edge of a forest in Kent, end of May 1381. A group of PEASANTS enter. They walk slowly across the stage and disappear. The HERDSMAN sits over a fire.

PEASANTS

<i>Dark at daybreak I drag my oxen</i>	1
<i>Over the frozen fields, fast yoked to the plough.</i>	
<i>For fear of my lord I dare not linger,</i>	
<i>However cruel the cold of winter.</i>	
<i>Long must I labour on my lord's lands;</i>	5
<i>For him the seasonable days,</i>	
<i>For me the rain and summer storms</i>	
<i>That drench and rot my mouldering crops.</i>	
<i>Little is left for my own acre,</i>	

Yet from my own land I must live. 10
Weary my work is, weary and woeful,
For I am bound, I am not free.⁶

The words of this passage clearly emphasise the hard working conditions of the peasants. They work hard (line 1 and line 11), in fear of their lord (line 3), all day (line 5) and as soon as day break (line 1), no matter how hard the weather conditions (lines 2, 4 and 7) that can damage their crops (line 8) will be. Finally the prologue ends on a clear and strong indictment of serfdom : 'For I am bound, I am not free' (line 12). The class struggle is also suggested by the opposition/antinomy to be found lines 6 and 7: 'For him the seasonable days, /For me the rain and summer storms'. The main themes of the story are then to found at the very beginning of the libretto.

Further in the opera, Act 1, scene 3, there is a religious call to equality and rebellion through the speech of John Ball, an English Lollard priest and another real leader with Wat Tyler (1341-1381) in the peasants uprising of 1381:

JOHN BALL

[...]

(He stands with bowed head, crosses himself and murmurs
'In Nomine Domini, Filii et Spiriti Sancti Amen.')

In the beginning men were God's creatures. 1
Then were we all created equal.
Only perverse man's tyranny
Hath since created serf and lord.

Oh, my good friends, in this our England 5
It goes not well, nor ever will,
Till all be held in common here,
Till high and low be levelled out,
Lords no more masters than ourselves.⁷

[...]

(Act 1, scene 3)

This speech is based on a famous discourse, known as 'Cast off the Yoke of Bondage' delivered by John Ball during the Peasants' rebellion, but is yet different from Ball's. The quotation of some extracts from John Ball's original speech will lead us to grasp what Nancy Bush's rewriting of Ball's original text entails:

From the beginning all men by nature were created alike, and our
bondage or servitude came in by the unjust oppression of naughty
men. For if God would have had any bondsmen from the beginning, he
would have appointed who would have had any bond and who free.

⁶ Nancy BUSH, *Wat Tyler* [Libretto], London: Joseph Williams, 1956, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

*And therefore I exhort you to consider that now the time is come, appointed to us by God, in which ye may, if ye will, cast off the yoke of bondage, and recover liberty.*⁸

The religious dimension of both texts with the references to Genesis, at least stylistically (In the beginning—Nancy Bush— and From the beginning—John Ball—for instance), is quite striking. Bush and his wife were probably not interested in the religious aspect of Ball's text but it may have been for them an apt means to foreground the idea that the way society is organised today is not the only way it can be organised. On the contrary, the moral aspect of 'Cast off the Yoke of Bondage' ('the unjust oppression of naughty men') is erased from Nancy Bush's lines. What is also salient in the rewriting of the first two lines of her fake real John Ball's speech is that the ideas expressed are the same as in the latter ('In the beginning men were God's creatures/ Then were we all created equal'—Nancy Bush—and "From the beginning all men by nature were created alike"—John Ball). The reason for such a change may be accounted for by the necessity to write words to be set to music, even if, for example, Benjamin Britten's own setting to music of the original text of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* testifies to the possibility of keeping the same words for the transposition of a play into opera. In fact, the difference between Nancy Bush's and John Ball's words may rather indicate to the listener (or reader) that her text is not John Ball's or goes beyond an obvious reference to his writings. Indeed, some words are not to be found in John Ball's text. As an illustration of this, I will quote line 11 ('Till high and low be levelled out'). The verb 'level' makes us think of a group of English social and political reformers in the seventeenth century called the True Levellers (or the Diggers). Their leader was Gerrard Winstanley (1609-1676), and one of his most famous texts reminds us of John Ball's speech of 1381:

*In the beginning of time, the great creator Reason made the earth to be a common treasury, to preserve beasts, birds, fishes and man, the lord that was to govern this creation; for man had domination given to him, over the beasts, birds and fishes; but not one word was spoken in the beginning, that one branch of mankind should rule over another.*⁹

The words are different but the ideas and the religious references are similar. This is hardly surprising as Winstanley was an English Protestant religious dissenter and reformer. Thus Nancy Bush's text is intertextual and produces some kind of ventriloquism. It indeed appears to be dialogical in the Bakhtinian sense of the word in that it is resonant with the proto-communist voices of John Ball and Gerrard Winstanley. Yet, this speech, like the whole opera, did not aim at being realistic.

⁸ John BALL Speech—'Cast off the Yoke of Bondage', <http://www.famous-speeches-and-speech-topics.info/famous-short-speeches/john-ball-speech-cast-off-the-yoke-of-bondage.htm>, accessed on 10 June 2011.

⁹ Gerrard WINSTANLEY, *The True Levellers' Standard Advanced: Or, The State of Community Opened, and Presented to the Sons of Men* (1649), in Alain MORVAN, Jean-François GOURNAY and Franck LESSAY, *Histoire des idées dans les îles britanniques*, Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 98.

Alan and Nancy Bush did not write a documentary. They produced a work of art, a true opera including nonetheless social and political comments. Writing an opera implies to alter real events to respect the rule of unity as is recalled by Nancy Bush in her preface to *Wat Tyler*:

Historical material tends to be episodic, and therefore some changes of detail were necessary in order to produce a more compact action: for example, the collection of the Poll Tax which first kindled the Rising took place at Brentwood, Essex, not in Maidstone, as appears in the libretto; the march of the peasants to Canterbury is omitted; there were in fact two meetings between Richard II and Wat Tyler, at Mile End and Smithfield, but these have been combined into one at Smithfield, where on June 15th Tyler met his death; finally, the tearing up of the charters of freedom by the King at the end of the Rising took place at Waltham, Essex, and not before Westminster Abbey, as represented. But apart from these changes, every effort has been made to keep closely to the known facts.¹⁰

According to Alan Bush, working with his wife as a librettist also led him to fulfil his task as an opera composer and solve the artistic problems of the genre as he wrote in 'Problems of opera', first published in 1952:

The composition of an opera presents serious artistic problems. The many diverse factors make unity hard to achieve.¹¹ [...] But there is a further problem of a different kind. The stage action can easily work against the special characteristics of musical structure.¹² [...]

*The various problems were uppermost in my mind while I was working on my opera *Wat Tyler*. It was my unique good fortune to find my own wife a librettist with whom many basic difficulties could be faced. In her libretto explanation and narrative are reduced to a minimum, occupying less than ten minutes in a whole of more than two and a half hours. In order to reconcile and satisfy the rival claims of musical requirement and realistic development of the story, there are a number of set pieces in the shapes of solo songs, but these only occur where, in the actual circumstances of the time, the persons concerned might in reality have broken into song or found themselves plunged in meditation.¹³*

With *Wat Tyler*, Alan Bush wrote a real opera and respected the rules of the genre. His aim was not to write a second-rate opera. Even if he wanted to convey through the operatic medium his Marxist convictions, it was not to make artistic compromise. It was probably his way of taking an active part in the ongoing 'rebirth' of English opera in the 1950s.

¹⁰ Nancy BUSH, 'Preface' to *op. cit.*, p. 1.

¹¹ Alan BUSH, 'Problems of opera', in *op. cit.*, p. 33.

¹² *Ibid.*, p. 34

¹³ *Ibid.*, p. 35.

Men of Blackmoor: *the English Working Class during the Industrial Revolution*

His second opera *Men of Blackmoor* is also an opera following all the rules of the genre. Here, the hard working condition of the miners and the way capitalism functions are denounced. Like the story of *Wat Tyler*, it is based on real facts, the strikes of the miners of the Northumberland district in the 1830s. Following early strikes, the miners gained wages concessions, but in order to maintain their profits the owners tried to recruit miners from Wales or Cornwall. As they were ready to work for lower wages than the local miners they could endanger their jobs. In the libretto, the struggle and the determination of the strikers as well as the threat of being made redundant appear through the words of Geordie, Daniel, Jenny and Fletcher:

GEORDIE [A miner]

*They say if we hold together awhile
We'll win the little that we have asked.
And what's a hungry week or two, they say,
In a life of betterment?*¹⁴

(Act I, scene 1)

DANIEL [Another miner]

*Now's a hard time,
But a time of hope for the men of this valley.
Since we have stood together so long,
Hunger and want won't break us now.
The little we ask, that we must get,
For what we ask is just.*

JENNY [Daniel's boyfriend and Fletcher's daughter]

*Now I begin to fear your thoughts.
You have grown hard.*¹⁵

(Act I, scene 2)

FLETCHER [The Viewer = The Manager of the Colliery]

*Be silent.
(Turning to DANIEL)
As for you, I've news for you.
Too long we've waited the miners' pleasure,
With idle pit and empty keels.
But now there'll be no more of it;
You've lost the chance to work if you would.*

¹⁴ Nancy BUSH, *Men of Blackmoor* [Libretto], London: Joseph Williams, 1959, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

*Others can fill the place you left.
Today you shall see it.*¹⁶

(Act I, scene 2)

As the story is set in early nineteenth-century England, there is also a strong indictment of child labour in the collieries. We should remember that child labour in the English mines only became partly restricted in the 1840s when Lord Ashley, an advocate of child labour reform, set up the Children’s Employment Commission. The Mines Act of 1842 prohibited the employment of all females and boys less than ten years of age from working underground in mines.¹⁷ Bush’s denunciation of child labour appears Act III, scene 2:

YOUNG LEADMINER

Who may you be?

SARAH

*One from the village. Don’t be afraid,
I mean you no harm.*

LEADMINER

*I thought you a spirit,
Starting so sudden out of dark.*

SARAH

Poor lad, you are sighing for sleep.

LEADMINER

*I thought you a spirit,
Starting so sudden out of the dark.*

SARAH

Poor lad, you are sighing for sleep.

LEADMINER

*Never you tell that I was drowsy,
Or they’ll dock my wage for me.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ ‘In 1840, Lord Ashley, who had been concerned over the previous decade about children’s working hours and conditions and had sponsored a “10 hours” bill in 1833 to reduce their working hours, persuaded Parliament to set up a Royal Commission of Inquiry into Children’s Employment. The Commission produced two reports. The horrific First Report on Children in Mines, published in May 1842, led to the 1842 Coal Mines Act prohibiting the employment underground of all female labour and of boys under 10 years old. The Second Report, published early the following year (though dated 1842) covered Trades and Manufactures,’ <http://www.origins.net/BritishOrigins/gallery-employment/ChildrensEmployment.aspx>, accessed on 10 June 2011.

SARAH

You need not fear. It's nothing to me.

LEADMINER

I mind the 'gin.

It turns the wheel by day, by night.

Now it is set; I'll mend the fire.

(He leaves his place and stokes furnace)¹⁸

(Act III, scene 2)

Alan Bush and his wife then touched on the hard working conditions of the workers in *Men of Blackmoor* and those of the peasants in *Wat Tyler* to show their spectators that, by rebelling against them, they had already paved the way for a better future, even if, ironically enough, the heroes of these operas are 'losers' since Wat Tyler is killed and the strikers are eventually defeated.

Ironically enough, again, Bush and his wife also expressed their ideas through an opera, that is to say a genre which is sociologically more appreciated by the middle-class than by the working class, even if the ideas and themes developed throughout Bush's operas are also aimed at people from the middle-class in order to make them probably think over class relations, inequalities and injustice. Yet, musically speaking, his operas may appeal to the largest possible audience. The musical language of the operas is tonal and is justly considered as post-romantic. Alan Bush is sometimes compared to Ralph Vaughan Williams for two main reasons. On the one hand, for the post-romantic style of his music and, on the other, for his use of traditional elements from folk songs in his compositions¹⁹. Folk songs give a national character to the music of his operas (American folk songs in *Joe Hill - The Man Who Never Died*; Caribbean music in *The Sugar Reapers*) but, to some extent, they also partake of his criticism of the atonal music of avant-garde composers. Alan Bush disliked their music as is expressed vehemently in his essay 'The Composer Speaks' (1971):

Dislike by the public for the works produced by the twentieth-century Viennese School has been widespread, except perhaps for Alban Berg's violin Concerto and his opera Wozzeck, both of which alternate between serial and tonal styles. The doughty champion of the School, Theodor Adorno, in his Philosophie der neuen Musik of 1948, tried to make a case for assessing the works of the Viennese School as the only music adequate to the artistic climate of the mid-twentieth century. But even he describes Schönberg's mature works as

¹⁸ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁹ For a detailed analysis on the importance of folk songs during the second Renaissance of English music and their integration into Ralph Vaughan Williams's first opera see Jean-Philippe HEBERLÉ, *Hugh the Drover* by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera', in Floriane REVIRON (ed.), *Englishness Revisited*, Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009, pp. 68-78.

'Werke des grossartigen Misslingens', that is, 'works of magnificent failure'.²⁰

Listening to the music of *Men of Blackmoor*, it is obvious that the pastoral music of Act 1, scene 2 played by the strings and the woodwinds have nothing to do with the music of the avant-garde. The score of Act I, scene one seems to be a model of post-romantic and Wagnerian music with the horns opening the opera and creating an awry atmosphere. The sharp contrast between the horns and the tuneful and lyrical strings reinforces the duality between the hard working conditions of the workers (symbolised by the opening horns) and the peaceful and happy life they pine for (symbolised by the lyrical strings). An example of Alan Bush's use and taste for folk songs appears Act 3 where he quotes the melody of a Northumberland folk song he discovered in Newcastle city hall library. The integration of folk songs elements into the score is justified dramatically speaking but it also contributes to reinforcing the popular character of his music. Thus everything in the music is there to lure the audience and comply with the Marxist-Leninist dogma of socialist realism. This dogma was set by Stalin, Zhdanov and the communist authorities of the Eastern Bloc. It was mainly characterised by an emphasis on formalism and musical conservatism (rejection of atonality and of the so-called 'decadent' musical language of the composers of the second Vienna School: Arnold Schönberg, Alban Berg and Anton Webern) to reflect, flatter and indulge with the taste of the people or common man²¹.

Conclusion

To conclude, Alan Bush expresses his Marxist and communist views through his operas as illustrated by this study of *Wat Tyler* and *Men of Blackmoor*. Such views appear in the themes he touched on in the two operas, but also in the style of his operatic music which respects the Marxist-Leninist call to socialist realism. There is no difference between Alan Bush, the man and the citizen, and Alan Bush, the composer and the artist. His art voices his deepest lifelong political convictions. His political views should not be taken into account to appreciate or not to appreciate his music. Musically speaking, Alan Bush appears to be a populist composer not a modernist one. Although a neglected composer, his musical conservatism, a sin denounced by the diehard modernists, should be discarded to evaluate his merits as a composer. The study of his music should be the only way to acknowledge his role as one of the great twentieth-century English composers. His taste for folk music and his choice of English subjects are absolutely in keeping with the practice of most major English composers of the second Renaissance of English music. Although his operas were rarely or never performed in England and had too little radio airplay on the BBC, they are nonetheless part of a larger output which contributed to the

²⁰ Alan BUSH, 'The Composer Speaks', http://www.alanbushtrust.org.uk/writing/article_abush7.asp?room=Writing, accessed on 10 June 2011.

²¹ See most particularly Andrei Aleksandrovich ZHDANOV's Soviet conception of art in Andrei Aleksandrovich ZHDANOV, *On Literature, Music and Philosophy*, London: Lawrence & Wishart, 1950.

‘rebirth’ of English opera from the mid-1940s, especially if one considers that *Peter Grimes* (1945) by Benjamin Britten was the opera which is supposed to have initiated this rebirth.

Bibliography

Primary sources

- BUSH, Alan. *In My Eighth Decade and Other Essays*. London: Kahn & Averill, 1980.
- BUSH, Nancy. *Alan Bush: Music, Politics and Life*. London: Thames Publishing, 2000.
- . *Wat Tyler*. Opera in two acts, with a prologue. Libretto. London: Joseph Williams, 1956.
- . *Men of Blackmoor*. Opera in three acts. Libretto. London: Joseph Williams, 1959.

Secondary sources

- COLE, Hugo. ‘Alan Bush’, vol. 1, pp. 655-656, in Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1992.
- . ‘*The Sugar Reapers*’, vol. 4, p. 595, in Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1992.
- . ‘*Wat Tyler*’, vol. 4, pp. 1111-1112, in Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. 4 vols. London: Macmillan, 1992.
- COLIN, Mason and Hugo COLE. ‘Alan Bush’, vol. 3, pp. 502-503, in Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vols. London: Macmillan, 1980.
- DAY, James. ‘*Englishness*’ in *Music: from Elizabethan Times to Elgar, Tippett and Britten*. London: Thames Publishing, 1999.
- GODDARD, Scott. ‘Alan Bush: Propagandist and Artist’, *The Listener*, vol. 71, 23 April 1964, p. 97.
- HEBERLÉ, Jean-Philippe. ‘*Hugh the Drover* by Ralph Vaughan Williams; Or, how to Give Back Its Englishness to English Opera’, pp.68-78, in Floriane REVIRON (ed.). *Englishness Revisited*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars P, 2009.
- OTTAWAY, Hugh. ‘Alan Bush’s *Wat Tyler*’, *Musical Times*, vol. 97, no. 1366, December 1956, pp. 633-636.
- ZHDANOV, Andrei Aleksandrovich. *On Literature, Music and Philosophy*. London: Lawrence & Wishart, 1950.

Website

Alan Bush Music Trust Website (Alan Bush's official website which contains plenty of useful information about the composer, his music and his writings):
<http://www.alanbushtrust.org.uk/>

‘Roll over, Handel’: Paul McCartney’s Ecce Cor Meum and the English Oratorio Tradition

Pierre DUBOIS

GRAAT, Université François Rabelais, Tours

In 2007, a full scale oratorio for soprano, mixed choirs, and symphony orchestra composed by former Beatle Sir Paul McCartney was voted Classical Album of the Year in the Classical Brit Awards. The work, entitled *Ecce Cor Meum* (that is, ‘Behold My Heart’), was not McCartney’s first attempt at composing in the ‘classical,’ or ‘serious’ manner (we shall use the term ‘classical’ here in its broad, general sense, in contrast to ‘popular,’ and not as referring to the classical style of Mozart or Haydn as defined for instance by Charles Rosen¹). He had previously composed three other works: the *Liverpool Oratorio* (1991), *Standing Stone* (1997) and *Working Classical* (1999). However, *Ecce Cor Meum* was more ambitious than these. Written over a long period of time (8 years), its composition was interrupted by the illness of McCartney’s wife Linda and completed after her subsequent death. It is imbued with spiritual and emotional overtones which betray the composer’s genuine sadness and quest for healing through art.

It would be easy to dismiss the work offhandedly as the production of a ‘pop’ artist unqualified for serious composition in such a genre. The work is, indeed, of unequal and—by the standards of learned music writing—average quality. Conversely, some might argue that McCartney is a true genius with a great melodic gift, as evinced by his amazing career as one of the greatest and most successful song writers alive, and that his oratorio taps into his apparently easy and natural ability to craft pleasing tunes. Leaving aside such outbursts of subjective appreciation, it seems relevant to ponder on the very nature of McCartney’s endeavour and to try to account for it. Why would a pop-singer embark on such a venture? How well- or ill-equipped can he be thought to have been for the task? What particular resonance can such a work have on today’s British classical music scene? What can explain the success the work has met with? Above all, why did McCartney choose such a format—that of the oratorio—for this work? What does this choice reveal about the importance of the genre in British musical culture? We intend to address some of these issues in this paper. We shall suggest that the success of the work had to do less with its intrinsic musical qualities—pleasant though it may be—than with its inscription within an ideological framework originally moulded by the Handelian oratorio and its importance in terms of British national identity and that McCartney’s decision to compose such a work can be read

¹ Charles ROSEN, *The Classical Style*, London: Faber & Faber, 1971.

as an attempt to acquire a kind of social and artistic distinction as a ‘serious’ composer that is ripe with ideological undertones.

Commission and Performance

Ecce Cor Meum was commissioned by Anthony Smith, president (1998-2005) of Magdalen College, Oxford. As the CD’s liner notes make clear, Anthony Smith hoped that the work would be ‘a choral piece which could be sung by young people the world over—something equivalent to Handel’s *Messiah*.’² The daunting reference made to Handel’s most popular oratorio indicates that Paul McCartney was explicitly aligned with the great eighteenth-century German-born composer and that the intention was that the wide gap between ‘classical’ and popular music should be as much as erased.

Originally, the opening performance of *Ecce Cor Meum* was to coincide with the dedication of a new concert hall at Magdalen College. Unfortunately, due to the illness of McCartney’s wife, the work was not ready on time. Linda McCartney died of cancer in April 1998 and McCartney stopped working on the composition of the piece for a couple of years. It was later resumed and a first version was performed in the Chapel of Magdalen College and the Sheldonian in Oxford in 2001, then a revised version was premiered at the Royal Albert Hall on 3 November 2006. The one-hour long work in 5 movements (‘Spiritus,’ ‘Gratia,’ ‘Interlude,’ ‘Musica’ and ‘Ecce Cor Meum’) was performed by the Academy of St. Martin-in-the-Fields conducted by Gavin Greenaway with soloist Kate Royal (soprano) and a DVD of the concert was made (EMI DVD 5099950073399), while a CD of the work (EMI CD 094637042328)—recorded at the famous Abbey Road studios in London and, for the organ part, the Tower of London—was subsequently issued by EMI Classics. The work was also given a performance at New York’s Carnegie Hall on 16 November 2006, with Kate Royal, the Concert Chorale of New York and the American Boychoir, and the Orchestra of St. Luke’s, conducted by Gavin Greenaway. The CD’s liner notes and DVD, showing some of the rehearsals and interviews of McCartney, provide interesting information on the composer’s intention, the rationale of the work and the composition process.

As Steve Hickens remarks about the footage of the premiere, ‘At the beginning of the film, before the performance begins, the composer enters the Royal Albert Hall and is greeted like, well, a rock star.’³ A ‘serious’ or ‘classical’ composer though he may have wanted to appear to be or eventually to become, McCartney exists in the public eye first and foremost as a ‘pop’ icon and one of the problematic issues in his attempt is the inevitable conflict between the two musical worlds that, by his moving from the one to the other, he seems to have wanted to bring closer together. In an interview back in 1968, here is what Paul McCartney explained about classical music:

² Paul MCCARTNEY, *Ecce Cor Meum* CD liner notes, London: EMI Classics, 2006, s.p.

³ Steve HICKENS, <http://www.sequenza21.com/cdreviews/2008/07/dvd-paul-mccartney-ecce-cor-meum/>, accessed on 8 March 2011.

I was always frightened of classical music and I never wanted to listen to it, because it was Beethoven and Tchaikovsky, and big words like that, Schoenberg... I always used to think of it, that's very clever, all that stuff—but it isn't, and it's just exactly what's going on in pop at the moment. Pop music is the classical music of now.⁴

Not only did he then perceive classical music as something intimidating and awesome, a frightening world dominated and made inaccessible by the figures of great composers, but he also attempted to redeem or upgrade pop music by defining it as ‘the classical music of now.’ The difficulty or ‘cleverness’—as he put it—of classical music was made light of so as to assert that, after all, all music is ‘equal’ (even though some works may be a little more so than others!) based upon the same principles, and that, simply, pop music had now acquired a status equivalent to that of the serious classical compositions of the past. Slightly arrogant though it may appear to have been, this statement probably revealed that classical music was then perceived as being out of touch with the taste, needs and demands of a whole generation, while the extraordinary fame of a few pop artists, their daring antics, and their often ‘revolutionary’ stance aligned them with the great classical musicians of yesterday as imagined through a romantic representation. In any case, McCartney’s position at the time was certainly not one of reverence towards orchestral composition in a classical idiom but, on the contrary, one of dismissal.

If one now turns to the premiere of *Ecce Cor Meum* at the Royal Albert Hall, one discovers a very different man indeed. Just before the concert, McCartney is heard declaring: ‘This is the first real performance—it is the Albert Hall, after all, a historical place.’⁵ He says he is also particularly glad that the recording of the organ should have taken place in the chapel of the Tower of London, another historic place. Sir Paul now refers not to the present, but to history. The move from the world of pop to that of the classical oratorio seems to have been accompanied by a desire to be part of a tradition rather than to create a new, modern one. In a span of about 30 years, McCartney has consciously evolved from a rejection, to an embracing of tradition and its symbols. His work was deliberately ‘written in the style of sacred English choral music, a tradition dating back 500 years.’⁶ In order to do so, while at the same time retaining his status as a pop star, a free, independent spirit and a non-academic musician, McCartney had to operate at several compositional, but also ideological levels.

Composition and Reception

First, the method of composition requires some attention. As he clearly and candidly explains himself, McCartney cannot *write* music. Though melodies and harmonies do come to him easily, as his many songs testify, he has not mastered the craft of

⁴ Paul MCCARTNEY, 1968 interview, <http://www.youtube.com/watch?v=CtnXnWpC9GE>, accessed on 7 March 2011.

⁵ Paul MCCARTNEY, *Ecce Cor Meum* EMI DVD 5099950073399, <http://www.youtube.com/watch?v=XxLEfufW0r4>, accessed 7 March 2011.

⁶ 14, NPR.org, <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6506936&ps=rs>, accessed 7 March 2011.

transcribing them in a written form. As is the case with many popular artists, his music entirely depends on its vocal and instrumental performance, unmediated through any written score. Previously, for the composition of his first oratorio, he had resorted to the assistance of a competent professional musician who could transcribe his ideas, as he explained in an interview in 1990: 'I need to work with someone who's very good... I'm basically doing most of the writing and he's actually doing the notation.'⁷ Interestingly, McCartney used the term 'writing' when writing the music was precisely what he did not do—but this is the verb many popular musicians use when talking about their albums, especially when they also write their lyrics. He probably felt, albeit unconsciously, that the term carried greater weight, conferring more respectability to his own input in terms of invention or creation: classical music thus appears to be defined—in the collective perception people have of it—as primarily *written* music (partly erroneous though such a conception may be, since improvisation has always played a great part in the fabric of classical music, in particular in the Baroque period, as evidenced in Handel's organ concertos, for instance⁸). It is the classical composer's ability to formalize and, as it were, 'freeze' his music once and for all, that contributes to both its permanence and his respectability, the latter being precisely what McCartney was hankering for in his attempts at composing 'serious' music.

For *Ecce Cor Meum*, McCartney resorted to modern technology instead of an amanuensis: he used a computer linked to a synthesizer with a MIDI keyboard which enabled him to play the music, then hear what it sounded like and finally produce the score automatically thanks to the computer program. He explains:

Apart from some piano lessons when I was a child, I've never had a lesson in composition or notation—and if you haven't had the lessons you have to figure everything out for yourself. But then, if you haven't been taught anything and have a happy accident you're more likely to recognise it. Sometimes you can have a happy accident in writing music and people say 'Well, you mustn't double the third.'⁹ And when people told me that I said 'Are you kidding? Get out of my way, I'm going to double them all!' Being told what not to do made me want to do it more.¹⁰

Characteristically, then, McCartney asserts here his freedom and originality, turning his technical handicap into an advantage: the only criterion of assessment of the quality of his music that he goes by is his own gut feeling. Classical rules of composition are dismissed as being beside the point and the invisible hand of his better judgment is deemed sufficient to validate his invention. Convinced that the people at Magdalen who had commissioned the work 'wanted something different

⁷ Paul MCCARTNEY, 1990 interview in Ames, http://www.youtube.com/watch?v=r8aDWybd_m8.

⁸ See DUBOIS, 'The Socio-Cultural Semiotics of Handel's Organ Concertos', *BIOS Journal*, 2010 n° 34, pp.68-81.

⁹ Paul McCartney probably refers to the doubling of the fifths, not the thirds—a slip that confirms his ignorance of the classical rules of music.

¹⁰ Paul MCCARTNEY, *Ecce Cor Meum* CD liner notes, *op.cit.*.

otherwise they wouldn't be asking [him]',¹¹ McCartney wants both to have his cake and eat it—to be both a serious composer and a dilettante, and to compose a classical oratorio while retaining the privilege of remaining unchained by the rules of classical composition. The track is a narrow, difficult one, which may account for some of the shortcomings of the piece. At the same time, however, it may conversely remind one of the way his illustrious model—Handel—was praised in the eighteenth century precisely for his ability not to abide by the rules but to transgress them through his inventive genius. For Handel's first biographer, John Mainwaring, for instance, musical genius—as opposed to simple talent—was defined by the musician's ability to free himself from the rules of composition:

*And a foreigner, who would make a figure in the profession, ought to observe [these characteristics] with the greatest exactness, because they are such as cannot be marked, or written, or even described. So little are they to be learnt by rule, that they are not unfrequently direct violations of rule. I am at a loss what to call them, unless they are certain beauties and delicacies in sentiment and expression, which are only to be caught from long habit, and attentive observation.*¹²

For Mainwaring, the 'violation of rules' was part and parcel of what constituted the musical sublime. Contrary to other artists, what made Handel remarkable was not his strict adherence to the 'established rules and principles' upon which music is founded, rules that are 'derived from experience and observation,' for such 'a clear comprehension of those rules, and the ability to apply them, are called knowledge.' What marked Handel out was his ability to

*depart from the common rules, and please us the more by such deviations. These must of course be considered as bold strokes, or daring flights of fancy. Such passages are not founded on rules, but are themselves the foundation of new rules.*¹³

Whether McCartney's 'daring flights of fancy' may prove the foundation of new rules is of course debatable. What is however striking is the—probably unconscious and fortuitous—similarity with Handel's past reputation in McCartney's attempt at claiming his right as an artist to transgress the accepted laws of music and invent his own individual path, in the name of his independence and unquestioned sense of what is right.

It is noticeable however that, even though he asserts his rights to such creative freedom, McCartney carefully avoids sounding arrogant about his composition. He candidly admits, for instance, that his using a computer had a direct impact on the way he was to compose his oratorio. The third and central movement of *Ecce Cor Meum* is an instrumental piece, entitled 'Interlude (Lament)', with a solo oboe part. The reason for the choice of the oboe appears to be directly linked to the fact that McCartney was using a synthesizer while composing. He explains:

¹¹ *Ibid.*.

¹² John MAINWARING, *Memoirs of the Life of the Late G.F. Handel*, London, 1760, p. 43.

¹³ *Ibid.*, pp. 160-3.

*I was composing at a synthesizer, where you find yourself using what you like. It may be that on a synthesizer a solo violin is a terrible sound, so you avoid using it, whereas a real solo violin is a beautiful sound, but you can't stand the scratchiness in the meanwhile. The oboe had a beautiful sound on the synthesizer, so I found myself using the oboe a lot more than I might have done otherwise.*¹⁴

Music is barely an *imagined* thing for McCartney, but rather a *realised* one. He needs to hear the actual sounds of instruments and the notes performed to have direct access to the music and hear whether it sounds as he wants it to. The composition process is therefore entirely dependent on performance, even if at a later stage the computer enables a reworking of the orchestral accompaniment texture or the introduction of elements of polyphony, inner parts in the harmony, etc. In any case, whatever complexity the score may contain does not seem to have been conceived initially but rather gradually attained thanks to the equipment at the composer's disposal.

Critical response to the work was mitigated. Whereas Pedro Blas Gonzalez thought that 'The final result is a complex, serious piece that serves as a testament to [McCartney's] ability to compose moving, beautiful music,'¹⁵ Steve Hickens drily underlined the technical limitations of the work:

*The melodies in McCartney's hour-long *Ecce Cor Meum* ... are not nearly as memorable as those in his best songs. It seems as though he had a preconceived notion about what "classical" melodies should sound like and how they should be shaped. He wrote accordingly, and the result is somewhat forced and artificial.*

*As to the other niceties of 'classical' composition, McCartney falls back on the standard tools of the inexperienced composer's pedals, sequences, and ostinatos. In this way his melodies are given the means to play out into a lengthy composition. The harmony, rhythm, and orchestration of the piece are pretty standard late 20th-century neo-tonal, with a hint of English pastoralism.*¹⁶

Even more savagely, R. J. Carter demolished the work in the following terms:

When I first began listening to Paul McCartney's latest release, I had four immediate thoughts, in the following order:

- 1. Whose funeral are we attending?*
- 2. I'd better get some more coffee.*
- 3. Why am I giving an oral report to my high school Latin class in just my underpants? Didn't I graduate, like, twenty years ago?*

¹⁴ Paul MCCARTNEY, *Ecce Cor Meum* CD liner notes, *op.cit.*.

¹⁵ Pedro Blas GONZALES, 'McCartney and *Ecce Cor Meum*,' *Blue Coupe magazine*, 18 April 2007, <http://bluecoupe.blogspot.com/2007/04/mccartney-and-ecce-cor-meum.html>, accessed 18 March 2011.

¹⁶ Steve HICKENS, *op. cit.*.

4. *Wow, where did the time go?*

Ecce Cor Meum, Latin for ‘Behold My Heart’, is a special kind of release. It’s the kind of release that says, ‘I’m so bloody rich I can indulge my whim to put out albums of any kind just because I no longer care if they make money.’ There’s not really any other plausible explanation for this orchestral set of dirges, requiems and pastoral passages, punctuated with mostly unintelligible lyrics chanted, canted, and reverently intoned. ...

In the final track, you can actually come to understand a bit of the lyrics, as the female soprano warbles out, ‘Here in my music I show my heart.’ That’s funny. I would have thought that, if anywhere in his music we’d seen Paul McCartney’s heart, it would have been in ‘Silly Love Songs’, not in this somber faux-Mozartian drama.

If this is the new state of Macca’s heart, Heather must have really made a bloody mess of it. She may have dethroned Yoko Ono as the female to have wreaked the most havoc on The Beatles.¹⁷

Though somewhat less scathingly, other writers also underlined the disappointing result of McCartney’s attempt at dabbling in serious symphonic and choral music and the rather mediocre quality of his own lines ‘about truth, about love, about honesty, about kindness’.¹⁸ On the occasion of the New York Premiere of the work, the *New York Times* commented:

In ‘Messiah’ land, however, he finds himself occupying alien territory. The bigness of the McCartney sensibility lies in its smallness. Increasing the weight it carries does not make it deeper in quality. Rather it sinks both music and message into a kind of viscous sentimentality.

Using a vocabulary of singing strings, pounding timpani, brass flourishes and virtuoso outbursts from the organ, the Paul McCartney we value translates poorly. The native wistfulness becomes portentous, the irony oratorical and overly sweet, the brevity of song form stretched beyond its bounds into tedium.¹⁹

Evan Sawdey followed suit:

Yet during all of this (and in-between releasing his pop albums), the main criticism still remains a stinging one: he’s Paul McCartney—King of the Pop Song, not the Orchestra Pit.

... Unfortunately, such lofty ambitions—despite well-phrased and quite-glowing liner notes by Peter Quantrill—fall short in the long run. Though McCartney is very much not a classical composer, this may be the closest he gets to sounding like one. Opening number ‘Spiritus’, in its lengthy 12 minutes, somehow manages to imitate just

¹⁷ R. J. CARTER, *Music Review*, October 24, 2006, <http://www.the-trades.com/article.php?id=4912>, accessed 7 March 2011.

¹⁸ Paul MCCARTNEY, *Ecce Cor Meum* EMI DVD, *op. cit.*, accessed 7 March 2011.

¹⁹ *The New York Times*, 16 November 2006.

about every style in classical music, right down to a creeping oboe that sounds like it wandered away from Peter & the Wolf. When it comes to the far-better realized 'Musica', not only are we treated to the lovely voice of soprano Kate Royal, but we get a section that actually ties together melodically. Unfortunately, there are multiple moments where McCartney sounds less like he's composing a classical work as he is a film score (and one to some lightweight romantic-drama, at that).

... Ecce Cor Meum's largest fault is staggeringly large: a sheer lack of focus. Messiah and Mozart's Requiem are staples to this day largely because of the focus—very direct tellings of the story of Jesus, or sheer cathartic mourning. Ambitious in scale and scope McCartney is not. He was never a truly astounding lyricist, and here delivers movement after movement of generic 'We Are the World'-styled sentiments.

Ecce Cor Meum remains an enjoyable experience, regardless. It shows McCartney maturing as a composer, but still not crossing that line from "good" to "great" (or universally accepted like Messiah, for that matter).²⁰

And Michael Church concurred:

Then, after a snatch of Stravinskyan woodwind and a blast on the organ, we were in full polyphony; the orchestration was deft. Bach, Dvorak, Bruckner, Vaughan Williams, John Rutter - as the kaleidoscope turned, echoes came from all sides: it was immaculately performed, but a bit like being in an art gallery full of fakes. So where was it going?... Occasionally this had the artless simplicity of vintage Beatledom but for the most part it was sententious: lines like 'Without truth false shades nothing else remains' would have been better unheard. Once or twice a melody surfaced, before being swallowed up in the easy-listening soup.²¹

The work, in other words—and understandably so—failed to deliver what it promised. But then a question remains: how can one explain the fact it was acclaimed as it was, given a Classical Brit Award, and performed in such prestigious places as the Royal Albert Hall and Carnegie Hall? Is McCartney's name the only explanation for the apparent success of such a flawed composition? Or is there perhaps a deeper, sociological and ideological reason for it?

²⁰ Evan SAWDEY, 8 November 2006, *PopMatters*, <http://www.popmatters.com/pm/review/paul-mccartney-ecce-cor-meum>, accessed 7 March 2011.

²¹ Michael CHURCH, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/ecce-cor-meum-royal-albert-hall-london-422915.html>, accessed 7 March 2011.

The Oratorio Ideology and the ‘Promsification’ of Classical Music

As we have already mentioned, the original idea of the commission was for McCartney to create a work that would be ‘something equivalent to Handel’s *Messiah*.’ It is therefore the inscription of *Ecce Cor Meum* within the tradition of the English oratorio originally founded by George Frederick Handel that must be investigated. As is well-known, the Handelian oratorio was born out of a very specific cultural context which should be quickly summed up. It was originally conceived as an alternative to Italian opera—supported by the aristocracy—that had become the object of intense criticism on social, political and ideological grounds. ‘Genteel’ people were hankering for a new musical and theatrical genre that would reconcile devotion with entertainment. The oratorio was thus envisaged as a way to ‘moralize’ the British stage.²² Formally speaking, it deftly blended elements derived from the purely English tradition of the Anglican verse Anthem—which implied extensive use of a choir—with the operatic *aria da capo*, so that Handel called his oratorios ‘sacred dramas.’ Moreover, the organ concertos performed by Handel himself between the parts of the oratorio added elements of virtuosity and theatricality, while summoning up images of the church through a process of association of ideas.²³ Gradually in the course of the eighteenth century, and especially after the great Handel Commemoration that took place at Westminster Abbey and the Pantheon in 1784 and the following years, Handel’s oratorios became synonymous with British national identity, patriotism and civic pride,²⁴ as evinced by the construction of massive organs in the town halls of large cities across the country, intended in particular to accompany the huge choral forces assembled on given occasions to sing sections from the said works. In the eighteenth century, the Handelian and post-Handelian English oratorio was fundamentally Christian in outlook. Later emulated by a host of English composers in the nineteenth and twentieth centuries, including Elgar, Walton, Tippett and Britten, to name but a few, the genre created by Handel was replete with extra-musical meaning that seemed particularly appropriate to enable the coming together of the British people in the quasi-hymnal celebration of national feelings.

In many respects, McCartney’s oratorio is closely embedded in the Handelian oratorio tradition. Like its avowed model, it is written for the combined forces of orchestra, choir and solo vocal parts (even if the latter is reduced here to its bare essentials, i.e. one soprano). It is in a way quite revealing that soprano Kate Royal who premiered and recorded the work should also be well-known for her

²² See Ruth SMITH, *Handel’s Oratorios and Eighteenth-century Thought*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995, 17.

²³ See Pierre DUBOIS, *op. cit.*

²⁴ See Charles BURNEY, *An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon in Commemoration of Handel*, London, 1785; William WEBER, ‘The 1784 Handel Commemoration as Political Ritual,’ *Journal of British Studies* No. 28, January 1989, 43-69; Thomas MCGEARY, ‘Music, Meaning, and Politics: The 1784 Handel Commemoration Reconsidered,’ in *Göttinger Händel-Beiträge* Vol. 9, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002; DUBOIS, « Art et nation: la commémoration de Haendel en 1784 ou l’institution d’un rituel patriotique », in « Art et Nation en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle », ed. Suzy Halimi, *Revue française de civilisation britannique*, vol. xiii, n° 4, 2006, 45-58.

performances of Handel, as if a link was intentionally made between her work as a soloist in the baroque and classical repertoire and her participation in McCartney's piece so as to underscore the respectability and acceptability of the latter. There are two choirs, a mixed adult one and a boys' choir (for the recording the boys of Magdalen College, Oxford, and King's College, Cambridge, were used) and this too ties in well with tradition. The distinctive 'English' colour of the boys' voices is unmistakable. Quite significantly, McCartney also included a solo organ part, which he insisted be recorded on a proper pipe organ (that of the Chapel of St. Peter ad Vincula at the Tower of London played by Colm Carey). This organ, built by the Canadian firm Orgues Létourneau in 1999 in a historic case built in 1699 by 'Father' Bernard Schmidt (2 manuals and pedals, 36 stops) seems also, ironically, to link past and present, but of course neither the sounds of the organ nor the writing of the piece have anything to do with Handel's own use of the instrument in his concertos. The meaty organ chords and sonorities have more to do with the English romantic tradition than with the Baroque idiom. What the inclusion of that solo organ part reveals however is how much the instrument has historically become associated with the English oratorio genre, so that its inclusion by McCartney seems to have been almost inevitable, as a recognisable signature or means of generic identification. The tradition has thus undoubtedly been digested and assimilated by McCartney, albeit more or less unconsciously.

Beyond such nods in the direction of the Handelian oratorio, what is really most striking in McCartney's endeavour is its overall gesture and the contradiction it implies. One cannot help having the impression that *Ecce Cor Meum* exists mainly in terms of the intention that prompted it—the decision to commission a famous pop musician to write a 'serious' oratorio for no other reason than some apparent similarity between the fame enjoyed by Handel in his own time and that enjoyed by McCartney in ours. It is as though he *had* to write an oratorio and place himself within a tradition going back to Handel, Haydn, Mendelssohn, Elgar, *et al.* in order fully to attain the status of 'English Musician' for posterity which his work as the author of popular songs could not grant him.²⁵ That—one may aver—was not McCartney's own doing. However, what is puzzling is that, as he moved from one musical world to the other, the edge seems to have been taken off his own composition skills and he was as a result led into very conservative musical grounds.

Ecce Cor Meum is remarkable indeed for its extremely conventional style. It consists in a kind of *collage* of various past musical idioms (as stressed by Michael Church, see quotation above). Yet whereas the visual and musical *collages* in the Beatles' *Sergeant Peppers' Lonely Hearts-Club Band* were innovative and provocative in 1967, at one with the current trends in the visual arts spearheaded by 'pop' artists such as Richard Hamilton, Allen Jones, or Peter Phillips, the admixture of styles in the oratorio seems barely intentional and, the various musical influences being all those of past composers as they are, there seems to be nothing notionally or intentionally original or provocative in the use made of them, unless the composer aimed at musical all-inclusiveness. As for the libretto—also a *collage* of Latin and

²⁵ Of course, Haydn and Mendelssohn were not English but it should be remembered that their great oratorios, such as *The Creation* or *Elijah*, were greatly influenced by Handel's own oratorios and the composers' discovery and experience of oratorio performances in England.

English—it remains rather vague and mawkish, awash as it is with the expression of sentimental and pseudo-philosophical generalities.

Spiritus, help us
Spiritus, help us to learn
Teach us to care
Show us how to share our love
 ...
Take away love and we are ruined
Take love away and we are lost
 ...
Life aboard this fast revolver still remains a magic mystery
Loud reports of anger fill the pages of our history
 ...
Whether we are strong or are weak
Whether we are foolish or we are wise
We all seek the treasures hidden within love
We all seek the pleasures of love
Etc.

Interestingly, the oratorio is not ‘sacred’, though it is a ‘spiritual confession’, as McCartney explains:

*Religious conjures up pictures of us and them—my god’s better than yours. And religion, the way I was taught it, had a lot of uncomfortable things in it, wrath and punishment and original sin, that I’m not very happy with. So I didn’t want to say God instead of Allah. Your god’s probably as good as mine. But I’m very comfortable with the idea of it being viewed spiritually.*²⁶

Whereas the Handelian oratorio was originally conceived essentially as a sacred drama, based upon the scriptures and intended to be—in the words of Winton Dean²⁷—a ‘supplement to the liturgy,’ McCartney’s work belongs in a totally different age, in which traditional religious beliefs have long since been eroded and multiculturalism has modified British society—even prompting Prince Charles to declare in an interview that, were he to become King, he would wish to become ‘the defender of Faith’ as opposed to simply the ‘defender of *the* Faith’.²⁸ McCartney’s work intends to be all-inclusive, both musically and ideologically. It is, in other words, aimed at a potentially large audience and intends to be far less socially exclusive than classical oratorios were wont to be. The very fact that the composer himself should come from the world of pop music signals that he conceives a classical work as one accessible to all kinds of people, whatever their religious beliefs or musical knowledge may be. In this respect, the work is perfectly at one

²⁶ Paul MCCARTNEY *Ecce Cor Meum* CD liner notes, *op.cit.*.

²⁷ Winton DEAN, *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques*, London, Oxford U.P., 1959.

²⁸ *The Telegraph*, 13 Nov 2008,

<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/theroyalfamily/3454271/Prince-Charles-to-be-known-as-Defender-of-Faith.html>, accessed 18 March 2011.

with the fundamental rationale of the Proms, staged at the Royal Albert Hall in London where *Ecce Cor Meum* was actually performed. Traditionally, the Proms welcome people from a broader section of the population than those who usually attend classical music concerts—the ‘Prommers,’ i.e. people promenading, instead of sitting, during the concert, paying for cheaper tickets. Traditionally too, the last night of the Proms includes British patriotic compositions such as Edward Elgar’s *Pomp and Circumstance*, Thomas Augustine Arne’s *Rule Britannia*, Charles Hubert Hastings Parry’s *Jerusalem* or Sir Henry Wood’s *Fantasia on British Sea Songs*, etc.

We may suggest, then, that McCartney’s success with *Ecce Cor Meum* can be accounted for mainly in terms of what we dare to call a tendency to the ‘Promsification’ of classical music in today’s British cultural context. As several studies have made clear, while both the standards of musical education²⁹ and public attendance at classical music concerts have generally been going down over the last decades, the Proms are the largest music festival in the world today with constantly rising attendance figures, due mainly to ‘reasonable price, informality and assurance of quality’.³⁰ In the context of conventional high-brow classical venues, the criteria of musical quality are determined by the cultural standards of taste of an educated elite that manifest what Pierre Bourdieu called their ‘social distinction’³¹ through their ready espousal of complex form, demanding listening and radical exposure to ‘high art’. Not so with the Proms, which tend to ‘give the audience what they like’ without taking risks in terms of the possible reception of the works programmed. Though the Proms do not attract radically new socio-economic groups, they are basically a successful *popular* event for the middle-classes.

McCartney’s *Ecce Cor Meum* seems to be the perfect illustration and embodiment of the easy sentimentality that may appeal to Proms listeners. Its success—in the form of the Classical Brits Award—is directly hinged on the ideology of national pride and patriotism that constitutes one of the Proms’ crucial aspects. McCartney himself stands as a symbol of British success and, even if the libretto does not contain elements of jingoism, the oratorio format of the work is redolent of the great celebrations of civic and patriotic pride historically associated with the Handelian oratorio and its nineteenth-century off-springs. Musically speaking, the work is pleasant, with nice, lyrical melodies and appealing orchestration, without any off-putting ‘asperities’. Moreover, it was conceived in the way pop music is generally produced—primarily as a studio concept (with over-dubbing and inserted recorded parts) intended for mass production in the form of CD and DVD and subsequently performed live. Finally, it requires huge orchestral

²⁹ See for instance Nigel REYNOLD, ‘Two in Three Pupils Fail to Name One classical Composer,’ *The Telegraph*, 1 September 2002.

³⁰ Bonita M. KOLB, ‘Classical Music Concerts Can Be Fun: The success of the BBC Proms,’ *International Journal of Arts Management*, n° V114, 2005.

<http://srv2.lycoming.edu/~kolb/SucessoofBBCProms1998.pdf>; see also ‘Record-breaking season for BBC Proms,’ 13 September 2010, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-237759974.html>, accessed 19 March 2011.

³¹ Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, *passim*.

and vocal powers such as are usually used at the Proms. Demanding, it is not. Nor is it innovative, and there remains for us to see why.

Generic Conservatism

As we hope to have made clear by now, *Ecce Cor Meum* is an admixture of past and present elements as it occupies a kind of intermediate position between past references and a present sociological and cultural context. It both looks backwards to Handel’s oratorios and the British oratorio tradition, and attempts to be a work for today, intended for present-time audiences and meant to be performed, sold and purchased as a modern-day commodity, like any other pop mass-made product. It seems to have the ambition to provide a kind of renewal for a well-established genre, both nodding at tradition while asserting the composer’s new, modern stance as someone as it were disencumbered from the weight and constraints of high-brow classical rules and mores. McCartney is known as someone who contributed—as one of the Beatles—to one of the most radical changes on the musical scene in the second-half of the twentieth century. As an emblem of the ‘Swinging Sixties’ alongside such artists as Bob Dylan or the Rolling Stones, he has come to personify audacity, innovation and rebellion against the accepted cultural codes. But does this apply to his oratorio?

We have already stressed the fact that McCartney’s writing in the oratorio was rather conservative, a collage of past styles and mannerisms. Further, we would like to suggest that three main causes can be put forward for the surprising lack of boldness in his ‘classical’ writing. One obvious reason is McCartney’s (avowed) technical limitations: composing and writing in a new, original style requires a complete mastery of all the tricks and intricacies of the art. Innovation requires utter freedom and there is an inescapable link between one’s formal ease and creative freedom. It is not by being oblivious of the rules of composition, but on the contrary by being thoroughly aware of them that one may, dialectically and paradoxically, free oneself from them.

The second reason for the conventional blandness of McCartney’s oratorio, we aver, has to do with his manifest desire to attain some sort of respectability by merging into an existing tradition. It is rather surprising that he should not have attempted to use some of the musical tools at his disposal as a pop musician. For instance, the orchestral format he chose is absolutely conventional (the same could apply to other parameters of the music, of course, such as vocal intonation, rhythm, etc.). Yet what prevented him from using, say electric guitars, synthesizers, the Hammond organ, or drums, which are constantly used in the sound world of pop music and the blend of which with the symphonic orchestra might have been a way to chart out new musical territories? The idea is not as incongruous as it may sound: in the twentieth century, classical composers such as Maurice Ravel, Ralph Vaughan Williams, Olivier Messiaen, and sundry others among composers of even more experimental music, introduced new instruments—such as the saxophone (heretofore only used in jazz or wind bands) or the Ondes Martenot, to great or special effect. By restricting himself to the conventional orchestra and denying himself the freedom of using what he knows best, McCartney showed his intention to remain strictly within the confines of some vague idea of what classical music is

supposed to be like. Strangely, the Beatles were much bolder when, conversely, they used the sounds of classical music in some of their pop songs, thus broadening perspectives in a way that *Ecce Cor Meum* fails to do.

The third and last reason we would like to suggest is that the genre of the oratorio itself worked against McCartney's formal invention. Because of its historical weight and ideological meaning, which we have analysed above, the oratorio is not amenable to a certain degree of innovation. In art—we are conduced to understanding—the generic format spawns its own constraints and regulations. Because the oratorio carries its own conservative ideological agenda along with it—because it is historically and culturally defined by, and immersed in a complex crux of religion, national identity, and the values of the establishment, it cannot easily welcome sweeping changes. Not surprisingly, most of the attempts by pop artists to write so-called 'rock operas' have proved equally disappointing from the musical point of view. There is a certain imperviousness of genres, in other words. As a genre, the oratorio created by Handel has undoubtedly retained its ability to chime in well with, and to encapsulate some of the values held dear by the national character. However, by choosing such a format for his long 'serious' work, McCartney was almost inevitably bound to end up composing a middle-of-the-road, hackneyed and conservative piece, sadly testifying to the former Beatle being as it were hijacked by mainstream British society in his quest for respectability.

Conclusion

Why, one may ask, devote so many words to a composition like Paul McCartney's *Ecce Cor Meum* if it turns out to be such a mediocre, disappointing piece of work? Why not simply write it off and damn it off into oblivion, while acknowledging that, had it not been bundled together by a celebrity, it would never have been the object of so much attention, or even, for that matter, performed, recorded and given an award? Yet surely our aim in this paper has not been to criticize McCartney's oratorio as a musical critic might have done. The work does have a certain number of merits—some nice melodies, a pleasant orchestration, and it evinces a sweet kind of melancholy, meditative mood, very much in the English pastoral tradition—and no doubt the audience at the Royal Albert Hall genuinely enjoyed the experience. So the perspective we chose was intended to be analytical rather than judgmental. What McCartney's piece reveals is two combined, yet contradictory factors: on the one hand, it testifies to the resilience of the oratorio genre in Britain today; despite the fact that it originated in a totally different social, historical and cultural context, the oratorio has lived on and become a kind of fixture in the British musical landscape because it is pregnant with staple values in terms of national identity. Yet, on the other hand, it appears that the rehashing of these ideological elements—as mediated through conventional aesthetic tropes—more or less prevents the genre from expressing any forward-looking ethos. We have suggested that McCartney's choice of the oratorio format almost inevitably condemned him to resort to a conservative mode of expression which only a composer with far greater technical means at his disposal might have been in a position to overcome or transcend. It is a sad and telling example of the process whereby the dominant ideological machinery manages to swallow, transform and assimilate artists known and hailed yesterday for their creative originality. It is at

one with the phenomenon of ‘Promsification’ of classical music, such as we have described it, which begs the question of the link between mass attendance and musical appreciation. The new British middle-class ‘Renaissance’ of music, which has both spawned the well-attended Proms and been the fertile ground upon which McCartney’s success with his composition was nurtured, may be after all rather a matter of surface than substance, with no real impact upon the actual increase of the general public’s exposure to demanding classical music, which thus remains the preserve of a limited educated, high-brow elite³².

³² I am indebted to Sophie Greiner’s unpublished (Master 1) study ‘Exposure to Classical Music in Today’s Great Britain,’ Paris IV-Sorbonne, 2008. I would also like to thank my friends Brian Robins and Graham Roberts for kindly re-reading the first draft of this article.

Ezra Pound and Antheil: Modernist Music and Avant-garde Identity in England

Yolanda MORATÓ
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

The London cradle

Before George Antheil, born Georg Johann Carl Antheil (1900-1959) in Trenton, New Jersey, took Paris by storm with his horns and bells, he was already developing a free-composing technique which, to a large extent, may tie in with the literary Modernism that was flourishing in England. Although Antheil had studied in New York under Ernest Bloch's guidance, he started his true career in 1922, when he went to Europe—first to London, then to Berlin and finally to Paris, where he settled in 1923. Antheil recalled in his polemical autobiography, *Bad Boy of Music* (1945), that his trip to Europe was a matter of sheer chance. While he was reading the American musical trade papers in middle February 1922 he came across the name of a well-known impresario, Martin H. Hanson, who 'was going to Europe in late May'.¹ By matching this information with the piece of news where Leo Ornstein announced he was leaving Hanson's management, Antheil realized Hanson was on a trip to Europe to find a pianist who could act as a replacement of his former client. Excited about this prospect, Antheil went back to his parents' house in Trenton, where he rehearsed sixteen to twenty hours a day. However exaggerated his memoirs may be, he must certainly have practiced hard enough, for he soon gained Hanson's attention. 'Whenever one of my hands became swollen or bloody—he wrote—I merely placed it into one of the handy bowls of water' (BBM 14) he had set on two low tables at each side of his piano chair.

Not long after, in June 1926, sixteen synchronized player pianos caused uproar in the auditorium of the Paris Théâtre des Champs Élysées where Antheil performed his *Ballet mécanique*. A year later, on April 10, 1927, it was performed again in New York at Carnegie Hall, with its percussion, airplane propellers and electric doorbells. Antheil spent ten years in the French capital before going back to the United States. It was the most productive period of his musical career, the time when

¹ George ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1945, p. 14. Quotations from Antheil's autobiography will be referenced in the text in brackets with the initials *BBM*, followed by the page number.

he met the most relevant figures of the European avant-garde, and, without a doubt, the decade he was to be remembered for long afterwards. Still, while it is a fact that many of the most remarkable writers and artists from the United States landed in Paris in the first quarter of the twentieth century in search of a better future, it should not be forgotten that London was a decisive stage in the flourishing of Modernism in the Arts. From James Joyce to Ezra Pound, during the war many alliances with patrons, editors and publishers emerged in London cafés like Café Royal and the restaurant The Eiffel Tower; and in high society parties, given by hostesses such as Lady Rothermere, Lady Cunard and Lady Ottoline Morrell, whose sponsorships helped to develop many editorial and artistic projects during the war years.

There is a lack of consensus when establishing the musician's background, apart from the well-known biographical facts of his life and his work in Paris. For composer Aaron Copland, '*a great deal of nonsense has been written about George Antheil*'. Copland defined the coexistence of three Antheils, as it were; the one '*concocted by the musical journals*', '*the Antheil of the high-brow, literary magazines*', and, finally, '*Mr. George Antheil's Antheil who, strangely enough, is hardly less a figment of the imagination*'.² Whether the influence of high-brow literary magazines was truly effective or not is difficult to state, but Modernist techniques are present, or at least adapted, in his work. In a letter that Antheil sent Pound in May 1925, the musician had openly admitted to the American poet: '*My four-hour opera is very much influenced by yours. Same technique*'.³ On March 31, that same year, from Rapallo, Pound had written a twenty-five page letter to Henry Allen Moe of the Guggenheim Foundation asking him for financial help for four artists: Wyndham Lewis, T. S. Eliot, George Antheil, and Marianne Moore.⁴ Considering the work of these authors in poetry, prose or musical composition, it seems logical to posit that they were working along the same lines or, at least, that they shared a view of modern aesthetics.

The brief period between George Antheil's beginnings as a musician in the United States and his successful establishment in the French capital is worth a deeper analysis since, even if only for a year or two, American poet Ezra Pound thought Antheil represented the missing piece in his concept of Modernism—multicultural in its origins, though geographically attached to England thanks to artists born in America. Pound was aware of an English Musical Renaissance; however, he had noticed that music was somehow detached from other forms of Art. Contrary to fellow European radical movements (i.e. Futurism), London groups such as avant-garde Vorticism did not include among their artistic experiments the musical developments taking place on the island. In this regard, Music did not receive the same attention as Literature, Painting or Sculpture. In his work *Antheil and the Treatise on Harmony*, published in Three Mountains Press,⁵ Pound claimed that

² Quoted in Richard KOSTELANETZ, *Aaron Copland: a Reader: Selected Writings 1923-1972*, New York: Routledge, 2004, p. 194.

³ Quoted in Ira B. NADEL, *Ezra Pound in Context*, Cambridge: Cambridge UP, 2010, p. 311.

⁴ Noel STOCK, 'Ezra Pound and the Sense of Responsibility', *Modern Age* vol. 5, n° 2, Spring 1961, p. 174.

⁵ Three Mountain Press was one of Paris Modernist publishing houses, founded in 1921 by American journalist William Bird. English poet Nancy Cunard bought the manual printer and

*There had, and has, been extremely little critical examination of music; I mean detailed examination of melodic line, structure, etc; comparable to Landor's examination of Catullus; or questioning as to whether a given work contains rhetoric, padding, undue repetition, etc.*⁶

Despite Pound's complaints, lack of analysis did not mean lack of interest in music. The capital offered concerts and plays every night, and Stravinsky's ballets performed in its theatres were very much appreciated by a modern public. In *Bad Boy of Music*, Antheil recalls his manager telling him: 'I'll take you to London and arrange one concert at Wigmore Hall. If it is successful, you'll go to Berlin to polish up your Beethoven with Schnabel. If it isn't, you'll come back to America and forget it' (BBM 15). As Juan Manuel Viana has recently recalled in *El Modernismo Musical en Inglaterra*⁷, the first years of the twentieth century were the cradle of new musical era in Britain. London's Wigmore Hall opened in 1901, the London Symphony Orchestra was created in 1904 and, attesting of the development of recording, the magazine *The Gramophone* was launched in 1923. That same year Ezra Pound had already published his first book of essays on Antheil. Previously, from 1917 to 1920, he had worked as a music reviewer for the London publication *The New Age*; writing under the pseudonym William Atheling he wrote a collection of the eccentric music reviews.⁸ Nadel has argued that Pound's notion of atonality and its connection with Literature was 'in sympathy with the aesthetic of vers libre.'⁹ while from the point of view of one of the specialists on Stravinsky, Richard Taruskin, there was a natural way by which Pound developed his interest in musical compositions.¹⁰ Through the study of poetic versification in thirteenth-, fourteenth- and fifteenth-century poets (namely Guillaume Le Vinier, Dante, Cavalcanti and Villon) Pound reached an understanding of rhythmical patterns. Fisher pinpoints that

his musical settings of the poetry of François Villon (1431-?) provided him a laboratory in which to experiment with rhythm. While setting Villon, he discovered the melodic cell and specific uses for the interval

its accessories from Bird in 1927. Thanks to this acquisition, Cunard founded The Hours Press, which published the first work by Samuel Beckett.

⁶ Ezra POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony*, Paris: Three Mountains Press, 1924, p. 38. Quotations from Pound's *Antheil* will be referenced in the text in brackets with the initial A, followed by the page number.

⁷ Juan Manuel VIANA, *El modernismo musical en Inglaterra*, catalogue of the exhibition *Wyndham Lewis (1882-1957)*, February 2010, Madrid: Fundación Juan March, 2010.

⁸ Curiously enough, Ezra Pound got his pseudonym from William the Atheling (c.1102-20), heir to the thrones of England and Normandy who died in the wreck of the White Ship. He was considered the hope of reconciliation between the French and the English.

⁹ Ira B. NADEL, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge UP, 2001, p. 240.

¹⁰ Richard TARUSKIN, *The Danger of Music: and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley: University of California Press, 2009, pp. 181-183.

*of the octave. These discoveries became the structural building blocks for his opera Cavalcanti.*¹¹

For Brad Bucknell, Pound's 'musical-literary theorizations begin as early as the collection of essays called *I gather the limbs of Osiris, 1911-12, and form an important dimension of his thinking during the imagist and vorticist phases of his career and beyond.*'¹² Pound had arrived in London in 1908, and already in 1913 he had taken a step further with his famous haiku-like composition 'In a Station of the Metro', printed for the first time in the April issue of *Poetry* and then again in August in *New Freewoman*. The special arrangement of his two lines and their punctuation has been described as 'identical with the aural suggestion produced by a musical score':

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd :

*Petals on a wet, black bough.*¹³

In the case of George Antheil, his first concert in London must have been successful, for he then went, as promised by his manager, to Berlin and later on to Paris, where he settled. Recollections of his performance in London are rather vague and mostly based on anecdotes. In his autobiography, Antheil recalls an elderly lady who was seating in the front row at this first concert, with 'an enormous ear trumpet in her ear', and who would smile whenever he played Chopin and a Mozart sonata. However, when he 'played some Schönberg and some pieces of my own' (BBM 10), she started shaking the ear trumpet, putting it back to her ear and looking sour, until she finally left Wigmore Hall. Margaret Anderson, who had met Antheil in Bernardsville, New Jersey, also narrated the composer's experience in London in her autobiography, *My Thirty Years' War* (1930), changing some names and events while doing so and creating, therefore, another version of the same episode. The co-editor of *The Little Review* thought 'Antheil was ready for Europe before any of us' and remembered how

*He advertised for a promoter and found one in Philadelphia—Mrs. Edward Bok. He decided to become a virtuoso within three months. He did. [...] George went directly to London where he gave a concert before a discriminating audience, including Harold Bauer, but he was too frightened to do his best. He then went in to central Europe where he began to create sensations.*¹⁴

¹¹ Margaret FISHER, *Ezra Pound's radio operas: the BBC experiments, 1931-1933*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2002, p. 23.

¹² Brad BUCKNELL, 'The Mother of Us All. Modernism, Literature and Music', in Astradur EYSTEINSSON and Vivian LISKA, *Modernism*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 518.

¹³ Quoted in Jean-Michel RABATÉ, *1913. The Cradle of Modernism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 64.

¹⁴ Margaret ANDERSON, *My Thirty Years' War*, New York, Covici, Friede, 1930, p. 238.

As in many autobiographies, subjective elements tend to be problematic. On the one hand, it is almost impossible to discern whether Antheil did his best in his London concert or if he was truly frightened as Anderson confidently stated. An important aspect of her recollections has to do with the displacement of Antheil's sources of inspiration towards the East since, consciously or unconsciously, it acknowledges a Central European identity within the core of Modernism and avant-garde developed by Americans in Europe. At a deeper level, Antheil's new musical patterns differed from those explored at the time by composers such as Russolo or Stravinsky, who embodied the avant-garde aesthetics of their respective countries. As Margaret Fisher remarked, in Antheil's compositions there were '*irregular meters that were considerably more elaborate than Stravinsky's benchmarks of the period—Le sacre du printemps (1913) and L'histoire du soldat (1918)*'.¹⁵ Rabaté has explained that the main difference with his precursors from the pre-war years was based on

*[T]he urge to free themselves from the preordained rules of classical harmony, and to reject the cult of vertical and horizontal polyphonic integration that had obtained at least since Bach. To do so, they had either to look for earlier models, as Debussy did at one point, to opt for radical primitivism, as Stravinsky seemed to be doing, or to uproot systematically the whole musical language of tonality.*¹⁶

Antheil seemed to have decided on this last option, if we take into account his fight against tonality and harmony. When reflecting upon the significance of his metres, and both on his independent style and on the impact national aesthetics could have on music, the musician recalled in his memoirs:

So in those first early days in Europe I discovered that I was manufacturing a highly volatile product. What might charm New York or London might just as easily explode in Berlin or evaporate in Paris. All great European cities had critics in them who believed in something utterly different from their neighbours, and who had also trained their separate publics to believe in what they believed. If, therefore, a man's highly personal music succeeded in one country, that fact might well prejudice another country because, frankly, the other country's critics knew that the former's were 'all wet,' and wrote accordingly. (BBM 56)

This lack of belonging to one definite place, school or trend—'*the most adulterated vicious nonsense*', according to Antheil (BBM 54)—offered Pound the possibility of marketing George Antheil as he had previously done with Wyndham Lewis, James Joyce or Henri Gaudier-Brzeska. By 1923, Lewis had fallen out with Pound, Joyce had found financial help thanks to Sylvia Beach's venture to print *Ulysses*,¹⁷ and Pound had already written a book about the French sculptor, *Gaudier-*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Jean-Michel RABATÉ, 1913. *The Cradle of Modernism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 24.

¹⁷ In fact, one of the five remaining original copies of James Joyce's *Ulysses* typescript

Brzeska: A Memoir (1916). Pound was in Paris to defend his protégé during the performance of *Ballet mécanique*: 'Vous êtes tous des imbéciles!', Pound cried.¹⁸ Certainly Antheil came in perfect timing to form an integral picture of Modernism.

A Vorticist identity?

Vorticism was an avant-garde movement, born and developed in England between 1913 and 1914, whose main forms of expression were Literature (i.e. essays, plays, poems and novellas), Painting and Sculpture. Because of the date in which the first number of its magazine *Blast* was published (June 1914) and given its strong debt to Cubism, many have related the movement to Futurism. In fact, F. T. Marinetti's tours around Europe promoting his bombastic experiments have been considered as the origin of Vorticism. On the other hand, the First World War has also played a very important part in the definition of the English movement. Wyndham Lewis, painter and writer, and its main leader, T. E. Hulme, a philosopher, and Gaudier-Brzeska, who had established himself in London some years before, went to France with the army. Both Gaudier-Brzeska and Hulme were killed in France in the Great War.

In London, Ezra Pound, who officially gave the name to Vorticism and acted as a sort of agent for many writers and artists, was trying very hard to give some new impulse to the movement, which had been disintegrating little by little since the outbreak of the war. However, among his group of rebellious artists, Pound was missing a musician to match the effort. As Hugh Kenner remembered in his influential *The Pound Era* (1973), the American poet had 'worked at music, an extension of his 1917 work on Arnaut, and welcomed George Antheil as a Vorticist composer come late ('The Vorticist Manifestos of 1913-14 left a blank space for music... There wasn't any vorticist music available')'.¹⁹ Antheil represented, thus, that missing piece, the necessary figure to complete the whole picture of the avant-garde movement he had labelled and promoted. And like Wyndham Lewis, a self-proclaimed 'Enemy', Antheil had adopted the quarrelsome spirit of those who had previously met in The Rebel Art Centre. As can be read in the title of his autobiography, twenty years after meeting Pound, Antheil considered himself the 'bad boy of music'. That meeting between Pound and Antheil took place shortly after he had arrived in Paris, on June 13, 'to attend the premiere of Igor Stravinsky's *Les Noces*':

With his Romanian belle amie Boski Marcus, he took rooms above Sylvia Beach's landmark Left Bank bookshop, Shakespeare and Company. Short and slight, with clipped blond bangs that made him look even younger than his twenty-three years, Antheil met avant-garde composer Erik Satie and 'that Mephistophelian red-bearded

Schemata belonged to George Antheil. See R. A. GEKOSKI, p. 25, <http://www.gekoski.com/cats/cat30.pdf>, accessed on 20 December 2011.

¹⁸ James LANGTON, «Hand out the earplugs, cue the propellers», *London Daily Telegraph*, 19/11/1999, <http://www.antheil.org/LondonTelegraph.html>, accessed on 20 December 2011.

¹⁹ Hugh KENNER, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1973, p. 389.

gent, Ezra Pound,' at a tea honoring Anderson and the actress Georgette Leblanc.

*Ezra began to take Antheil to Olga's flat to practice. Olga suggested Pound's initial interest in her was her mother's piano—for Ezra, she insisted, work came first. Antheil soon set to composing a violin sonata for Olga, determined to make the music, he wrote Ezra, 'as wildly strange as she looked, tailored to her special appearance and technique. It is wild, the fiddle of the Tziganes . . . totally new to written music . . . barbaric, but I think Olga will like it . . . it gives her more to do and show off with than the other sonatas.'*²⁰

Pound's keen interest on new rhythms, not necessarily dictated by the poetic canon though implicitly contained in major works he was to adopt and adapt, developed more and more throughout these years. If we turn to the structure of Pound's treaty on Antheil, which is divided into three sections, we can observe that the central chapter gives the collection its title. The fact that this chapter appropriately begins with the word *retrospect* in brackets reveals its author's plan to encompass a whole theory under the analysis of one author. By incorporating Music into the Vorticist programme, Pound was completing the much sought-after discipline that he needed to encompass an all-inclusive theory under one single avant-garde movement:

there was in contemporary music, at that date, nothing corresponding to the work of Wyndham Lewis, Pablo Picasso or Gaudier-Brzeska. Strawinsky [sic] arrived as a comfort, but one could not say definitely that his composition was the new music; he had a refreshing robustness; he was a relief from Debussy; but this might have been merely the heritage of polish [sic] folk music manifest in the work of an instinctive genius. (A 37)

As in the case of Painting, where Lewis had advocated for a surface, static art to encapsulate Pound's concept of vortex as the point of highest energy, the American poet advocated for a similar conception in Music. 'The early students of harmony were so accustomed to thinking of music as something with a strong lateral or horizontal motion—Pound observes in Antheil—that they never imagined any one, any one [sic] could be stupid enough to think of it as static' (A 11). That static nature of Music was silence. Nevertheless, there were some points of disagreement. As advanced, given the context and date of the development of Vorticism, the English movement was soon assimilated to Italian Futurism. The second form of disagreement had to do with the architectonic element in Vorticism.

For almost a century, many theorists have equalled the essence of Vorticism to that of Futurism without realizing that, however similar at first sight, their principles were essentially opposed. Where Futurists looked for movement, Vorticists found a standstill. If Futurists such as Pratella and Russolo were aiming at 'absolute polyphony' and 'noisisim,' respectively, Vorticists were thinking of static levels in

²⁰ Anne CONOVER, *Olga Rudge and Ezra Pound: 'What Thou Lovest Well...'*, New Haven: Yale UP, 2001.

their artwork, which were closer to those explored by Cubism. And, in fact, while Russolo advocated the concept of noise as an exclusive feature of modernity (in his view, silence dated back to antiquity), Pound was in search of metres developed precisely by the masters of that remote past. Therefore, it is evident that, by rejecting modern music, Lewis was trying to avoid, as much as possible, being taken as a Futurist. Or in Pound's words, he '*was part of the general vorticist stand against the accelerated impressionism of our active and meritorious friend Marinetti*' (A 38). The possibility of getting closer to Futurist experiments through music made Lewis reluctant to embrace any composer for his group.²¹

Lewis did enjoy Antheil's innovations, though he accused Pound of replicating the same situation he had experienced ten years before. In *Time and Western Man* (1927), Lewis warned his readers against Pound's interventions at any point:

The Blast situation, on a meaner scale, repeats itself. Pound is there with a few gentle provençal airs, full of a delicate scholarship and 'sense of the Past,' the organizer of a musical disturbance. The real business is done by a young musician, Antheil, of a fiery accomplishment and infectious faith in the great future of jazz. (As I don't know the first word in musical composition I can say nothing about Antheil's work except that from what he has played to me I have got considerable pleasure.) Not only a typical Pound-situation is thus set up, but (as I see it) a typical 'revolutionary' situation of the bad type.

*If Antheil is as interesting as I (quite ignorantly) believe him to be, and if he is really aiming at something new, the quality of Pound's championship, or his personal motives, would not concern us; though it is a question if his support is at any time more damaging or useful.*²²

The aesthetic and ideological division between Futurism and Vorticism was not always clear; in fact, the debate continues to our days. But, at least in theory, each of them ran in different directions. The emphasis on terminology was an asset for Pound, who remarked that

it is a very good sign that Antheil is annoyed with the term 'architecture' when this term is applied to music. The sensitive nonmusician had been content with this term; the sensitive manipulator of verbal rhythm has been content with the phrase

²¹ For Matthew RILEY, '*Lewis objected to the Russian Ballet because it reflected too directly its fashionable audience. It was a "faithful mirror of the High-Bohemia... the perfect expression of the society Proust has immortalized," [...] yet in 1920 Lewis had collaborated with Walton and Sacheverell Sitwell on a ballet project for Diaghilev. Perhaps Lewis was simply being a shrew opportunist in 1920... Vaughan Williams could never accept the "sham serious really decadent and frivolous attitude of the [Russian Ballet] toward everything"*', *British Music and Modernism, 1895-1960*, Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2010, pp. 89-90.

²² Wyndham LEWIS, *Time and Western Man*, London: Chatto and Windus, 1927, p. 39.

thematic invention; Antheil has emphasized the term ‘mechanisms.’ (A 41)

By the end of 1920 Ezra Pound was closely working in London with concert pianist and vocal coach Agnes Bedford on a one-act opera, *Le Testament de Francois Villon*, a project that ran until the summer of 1921 in Paris. George Antheil would come and play his part in late 1923 recalculating ‘*the metrical divisions of the opera in “fractional notation,” the time signatures ranging from 1/8 to 25/32, to account for all possible syllabic durations and patterns of sounds in Villon’s words*’.²³ This version confirms their teamwork and is known as the 1923 Gold Score.

Although this was the beginning of fruitful cooperation between Pound and Antheil, there were soon voices against the American poet’s musical enthusiasm. In his introduction to the reprinted edition of Pound’s *Antheil and the Treatise on Harmony*, Ned Rorem remarked that ‘*Pound’s intellectual knowledge about music far surpassed his practical knowledge*’.²⁴ And, in Vincent Sherry’s analysis of Pound’s involvement in music criticism, the critic detected certain inaccuracies, and even contradictions, in the poet’s theorizations of what a sound is.²⁵ Even Antheil, in letter to Pound quoted by Sherry, questioned his excessive recurrence to Literature and the Visual Arts: ‘*In music there is nothing else, except TIME AND SOUND, and the physical and psychic CONCEPT of these vibrating the human organism. Anything else is literary*’.²⁶ The place silence occupied, in Music as in Literature, had yet to be defined.

Time, rhythm, silence

Harmony no longer occupies a central place in the conception of modern music in the twentieth century. As Brad Bucknell has pinpointed when analyzing Pound’s idea of music, ‘*harmony is no longer to be guided by rules for the simultaneous occurrence of pitches, rules which are based upon tonal relationships established by position within a scale, but rather by temporality as such*’.²⁷ Comentale and Gasiorek detected how attention to conventional musical notions such as harmony and melody shifted to more and more important elements like rhythm and the intervals between notes. In fact, in the early months of 1913 Wittgenstein had carried out experiments searching for ‘*the role of rhythm in musical appreciation in*

²³ Margaret FISHER, *Ego Scriptor Cantilenae: The Music of Ezra Pound audio CD liner notes*, Berkeley, CA: Bay Records, 2001.

²⁴ Ned ROREM, ‘Introduction’, p. 3, in Ezra POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony*, New York: Da Capo Press, 1969.

²⁵ Vincent SHERRY, *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism*, New York and Oxford: Oxford UP, 1993, p. 182.

²⁶ This fragment belongs to an undated (1923-24?) and unpublished letter from George Antheil to Ezra Pound, in Beinecke Library at Yale University, quoted in Vincent SHERRY, *op. cit.*.

²⁷ Brad Bucknell, *op. cit.*

*a laboratory at Cambridge.*²⁸ Authors from different fields, from Philosophy to Poetry, attempted to deconstruct musical patterns in order to reach more profound levels of understanding and theorization.

As guided by a sort of literary formalist trance, Pound had bought various musical instruments during this period in order to bring his theories of music deconstruction to practice. From Arnold Dolmetsch he had purchased his own clavichord. In fact, for R. Murray Schafer, Dolmetsch is Pound's seminal influence in music, and perhaps even stronger than Antheil's.²⁹ However, Pound never acquired what he probably most needed: a formal education in Music. Since his days as a music critic, he resorted to an unorthodox vocabulary that puzzled readers. He wrote on a Frank Bridge composition as '*a sort of pee-wee-pee-wee sound, with a hang and drag in it*' and defined César Franck as a musician who '*believed that if you could keep up some sort of bim-bim-bim-ation long enough you would end by exciting the auditor.*'³⁰ It is thus reasonable to expect certain mistrust about his book on Antheil.

Despite all odds, George Antheil and Ezra Pound, two masters in dealing with *horror vacui* in their compositions, had managed to control the most important element in a rhythmical pattern: silence. Their emphasis on time signatures, barring and fractional notations led them to conclude there was an implicit, inherent element to Music that needed more attention. And although Pound's work has received several forms of criticism, it cannot be denied that he was among the first to formulate a theory of silence.³¹ *Antheil* by Ezra Pound opens with a very significant quotation:

The element most grossly omitted from treatises on harmony up to the present is the element of TIME. The question of the time-interval that must elapse between one sound and another if the two sounds are to produce a pleasing consonance or an interesting relation, has been avoided. (A 9)

This transition, which Pound called TIME, encompasses silence as a crucial element. For Leon Botstein, Pound '*with Antheil's help, created patterns of speech of extreme complexity that defied conventional musical notation.*'³² Partly due to asymmetry in rhythm, as Pound had practiced in his poetry, but also to the silent intervals that were used to achieve this, harmony had come to an end. If poetry could be divided into three elements according to the play of image (*phanopoeia*), music (*melopoeia*), and meaning (*logopoeia*), silence was definitely an essential

²⁸ Quoted in Edward P. COMENTALE and Andrzej GASIOREK (eds.), *T. E. Hulme and the Question of Modernism*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006, p. 42.

²⁹ R. Murray SCHAFER, *Ezra Pound and Music*, New York: New Directions, 2008.

³⁰ Quoted from Humphrey CARPENTER, *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*, London and Boston: Faber and Faber, 1988, p. 314-5.

³¹ John Cage would bring this theory to the extreme in his piece '3'44'', which was performed for the BBC.

³² Leon BOTSTEIN, 'James Joyce', *American Symphony Orchestra*, http://www.americansymphony.org/program_notes/james-joyce, accessed on 20 December, 2011].

aspect in *melopoeia*. Therefore, in considering the role of harmony, Pound stated, one should not only take into consideration the duration of the notes, but also the time-intervals between them. Proud of his findings, Pound shared his theory with four people (Antheil was among them), and he included their answers in his treaty:

- 1.—Antheil: *had known for some time that the duration of the notes and the duration of the time-intervals between them made a difference to the way the harmony sounded.*
- 2.—A violinist: *had not thought of the matter but tried various combinations of notes and found that my statement applied.*
- 3.—Author of a work on Einstein: *approved the treatise; thought it ought to be longer; doubted whether the statement was true for all possible combinations of notes.*
[...]
- 4.—*Then there was the gent who found the treatise interesting but who (as who should prefer to study the circulation of the blood from corpses exclusively) preferred to study his harmony 'separate,' i. e. static. (A 22-23)*

If in 1923 Stuckenschmidt summarized the style of Antheil's Berlin piano pieces as '*a most lively polyrhythmical homophony*',³³ some decades later specialists have noted significant discoveries in his music, among them, the success of the incorporation of '*lengthy silences as compositional material within a movement of a piece of music. The effect is hypnotic: here are driving, rapid, mechanically precise rhythms and throbbing assaults on every key of the instrument, frighteningly juxtaposed with sonic vacuums.*'³⁴ Antheil's sonatas are composed of these planned assaults, which were designed to function within sound and soundless time segments.

Some decades later, in 1953, Hollywood actress Hedy Lamarr, Antheil's widow, and KPFA's Charles Amirkhania discovered a set of three player piano rolls of *Ballet mécanique* in its original longer version (the 1953 revised version lasts about 15 minutes in performance). Antheil's notations were used by the Pleyela Company to recreate his 1924 version but were also applied to technology.³⁵ Talking about how to improve radio control for torpedoes, Lamarr and Antheil created 'frequency hopping', a strategy to disguise messages sent at split-second intervals between frequencies, which in turn are synchronised between the transmitter and the receptor. This invention did not receive full credit until some decades later, but it is a good illustration of how Antheil's silence patterns could be put to good use.³⁶

³³ H. STUCKENSCHMIDT, 'Umschau: Ausblick in die Musik', *Das Kunstblatt*, Vol. VII, 1923, p. 221.

³⁴ *KPFK Folio* (Radio station), April 72, 1960, pp. 13-14.

³⁵ A similar case could be quoted in Painting. During the First World War, Vorticist painter Edward Wadsworth, who had been educated in Munich as an engineer during 1906 and 1907, worked in the Camouflage Section of the British Army. His designs were then used as patterns for battleships and his supervision of over two thousand boats was very successful in avoiding boats being intercepted.

³⁶ Hans-Joachim BRAUN, 'Advanced Weaponry of the Stars', *American Heritage*, vol. 12, n° 4, Spring 1997, <http://www.americanheritage.com>, accessed on 20 June, 2011.

Though Antheil's experiments with music were finally applied to defend his own nation, the American musician never felt his compositions were attached to a particular country. While in *National Music and Other Essays*³⁷ (1934), Ralph Vaughan Williams had declared that the art of Music was the result of the expression of the soul of a nation, for Antheil, Music had neither borders nor nations:

every time I was to cross a border, my music, like my money, would change value. In one country it would be highly inflated. In another highly deflated. Still in each place it would still be the same piece, the same notes, the same sound. But this would not be my predicament alone. It would be the predicament of all composers whose music crossed nationalist boundaries. (BBM 56)

It was precisely Antheil's free spirit—going from one country to another, absorbing influences to turn them into his own—which likely led Pound to think he could make, retrospectively, a Vorticist figure out of him. After all, and leaving apart his own experiments, George Antheil's performances had clear British references. His 3-act opera *Volpone* was his tribute to playwright Ben Jonson, and the setting for *Two Odes* had been based on the composition by poet John Keats. But, as his autobiography confirms, Antheil was ready to forget certain names when necessary, to leave behind the countries where he had been warmly welcomed and praised, to move from one interest into another. His intellectual curiosity was limitless, his musical identity very unlikely to be bound to a single project. Antheil, the musician with an international identity who had toured the western world, was in fact an American artist who adapted to Anglo-American avant-garde when it was fashionable and returned to American musical trends later on when the historical avant-garde was over. His collaboration with the film industry, for instance, was reflected in his 'Third String Quartet' in its slow movement. In other pieces, such as the 'Allegretto', he encompassed folk reminiscences while he based his 'Allegro giocoso' on mechanistic rhythms opening with certain folk airs. Like Ezra Pound's other protégé, Wyndham Lewis, Antheil rejected his belonging to the historical avant-garde when it was reaching its end, went back to the United States in search of a new public and pretended his friendship with Ezra Pound had been a trick of destiny. However, Pound's *Cantos*, letters and books expose the cradle of what had developed in London during pre-war and war years, the essence of the 'Make it New' motto, the protagonists of a future that, in Lewis's words, never materialised.³⁸

Bibliography

ANDERSON, Margaret C. *My Thirty Years' War*. New York: Covici, Friede, 1930.
 ANTHEIL, George. *Bad Boy of Music*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Doran, 1945.

³⁷ Ralph VAUGHAN WILLIAMS, *National Music and Other Essays*. Oxford: Oxford UP, 1987.

³⁸ Wyndham LEWIS in his first autobiography, *Blasting and Bombardiering*, London: Eyre and Spottiswoode, 1937, p. 258.

- BOTSTEIN, Leon. 'James Joyce', *American Symphony Orchestra*, 2011, accessed on 20 December, 2011. URL : http://www.americansymphony.org/program_notes/james-joyce.
- BRAUN, Hans-Joachim. 'Advanced Weaponry of the Stars'. *American Heritage*, vol. 12, n° 4, Spring 1997, pp. 10-17.
- BUCKNELL, Brad. 'The Mother of Us All. Modernism, Literature and Music', pp. 513-529 in Astradur EYSTEINSSON and Vivian LISKA (eds.), *Modernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.
- CARPENTER, Humphrey. *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. London and Boston: Faber and Faber, 1988.
- CONOVER, Anne. *Olga Rudge and Ezra Pound: 'What Thou Lovest Well...'*. New Haven: Yale UP, 2001.
- COMENTALE, Edward P. and Andrzej GASIOREK, (eds). *T. E. Hulme and the Question of Modernism*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- FISHER, Margaret. *Ezra Pound's Radio Operas: The BBC Experiments, 1931-1933*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002
- . *Ego Scriptor Cantilenae: The Music of Ezra Pound audio CD liner notes*. Berkeley, CA: Bay Records, 2001.
- FORD, Hugh. *Four Lives in Paris*. Berkeley, CA: North Point Press, 1991.
- GEKOSKI, R. A. *Rare Books and Manuscripts. Catalogue 30*, <http://www.gekoski.com/cats/cat30.pdf>, p. 25, accessed on 20 December, 2011.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1973.
- KPFK Folio* (Radio station). April 1972, 1960, pp. 13-14.
- KOSTELANETZ, Richard. *Aaron Copland: a Reader: Selected Writings 1923-1972*. New York: Routledge, 2004. 368 p.
- LEWIS, Wyndham. *Time and Western Man*. London: Chatto and Windus, 1927.
- . *Blasting and Bombardiering*. London: Eyre and Spottiswoode, 1937.
- NADEL, Ira B. *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- . *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- OJA, Carol J. 'Women Patrons and Crusaders for Modernist Music: New York in the 1920s', pp. 237-254 in Ralph P. LOCKE and Cyrilla BARR (eds.). *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*. Berkeley, California: University of California Press, 1997.
- POUND, Ezra. *Antheil and the Treatise on Harmony*. Paris: Three Mountains Press, 1924.
- . 'George Antheil'. *The Criterion* vol. 2, n° 7, April 1924, pp. 321-331.
- RABATÉ, Jean-Michel. *1913. The Cradle of Modernism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- RILEY, Matthew. *British Music and Modernism, 1895-1960*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2010.
- ROREM, Ned. 'Introduction' in Ezra POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony*. New York: Da Capo Press, 1969.
- SCHAFER, R. Murray. *Ezra Pound and Music*. New York: New Directions, 2008.
- SHERRY, Vincent. *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism*. New York and Oxford: Oxford UP, 1993.
- STOCK, Noel. 'Ezra Pound and the Sense of Responsibility'. *Modern Age*, vol. 5, n° 2, Spring 1961, pp. 173-178.

- STUCKENSCHMIDT, H. 'Umschau: Ausblick in die Musik'. *Das Kunstblatt*, vol. 7, 1923, p. 221.
- TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music: and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music and Other Essays*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- VIANA, Juan Manuel. *El Modernismo Musical en Inglaterra*. Madrid: Fundación Juan March, 2010.

Philippe Jaccottet à l'écoute des « Lessons » de Purcell

Marik FROIDEFOND
CERCC, ENS de Lyon

En 1981, après un concert de James Bowman à Saint-Julien-le-Pauvre, Philippe Jaccottet écrit une suite de poèmes intitulée « À Henry Purcell ». Jaccottet y loue la « *grâce juvénile* »¹ de la musique de Purcell, emblème s'il en est de la « *musique de jadis* »² qui « *bâte d'un faix de larmes* » le « *poète tardif* » et semble lui indiquer, s'il consent à l'écouter, les voies d'un nouveau modèle poétique.

Cette œuvre atteste du nouvel intérêt porté par un certain nombre de poètes européens de la seconde moitié du XX^e siècle pour la musique dite « baroque ». L'usage fréquent du mot « suite » par ces poètes et par la critique pour désigner des ensembles de poèmes relativement indépendants les uns des autres là où la tradition romantique aurait plus volontiers parlé de « cycle » est à cet égard significatif. Ce phénomène est contemporain du grand mouvement de « conquête moderne du baroque »³ qui a traversé tous les arts après la Seconde Guerre mondiale, gagnant en particulier la France, restée longtemps réticente au *Barockbegriff* en raison de ses implications germanocentristes, mais aussi l'Angleterre, dans le prolongement de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la « Renaissance de la musique anglaise ». En faisant référence à la musique baroque, ces poètes semblent suggérer qu'il y aurait là, pour la poésie, un modèle pour repenser la forme et le lyrisme après leur mise en question radicale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Dans bien des cas, ces enjeux esthétiques se sont aussi doublés d'enjeux idéologiques et politiques, l'élection d'un père spirituel baroque participant souvent pleinement à la (re)construction de l'identité nationale mise à mal, qu'il s'agisse de revendiquer une francité, une germanité ou une anglicité, en se rêvant des doubles pour échapper à ses propres hantises. Ces faisceaux d'implications expliquent la diversité des réactualisations dont la musique dite « baroque » a été l'objet à cette époque.

¹ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell » (1981), *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris : Gallimard, 1994, p. 159.

² Philippe JACCOTTET, « Le poète tardif... » (1982), *ibid.*, p. 169.

³ Jean ROUSSET, « Mon baroque » (1994), *L'aventure baroque*, Genève : Editions Zoé, 2006, p. 25.

L'intérêt de Jaccottet pour Purcell est à cet égard à la fois exemplaire et original. Exemplaire d'abord parce qu'en faisant de Purcell l'un des « *hommes vieux* »⁴ auprès desquels il devient possible d'apprendre « *la patience* »⁵, Jaccottet rend compte de la dimension pédagogique fréquemment associée par ses contemporains à la musique baroque. Nous verrons que cette hypothèse d'interprétation permet de jeter un nouvel éclairage sur la suite « *Leçons* », que Jaccottet écrivit quelques temps avant le poème dédié à Purcell⁶, et suggère un lien entre le choix de ce titre par Jaccottet et les « *lessons* » de Purcell. À travers le portrait fantasmatique de Purcell en berger et en « *tisserand des ruisseaux surnaturels* »⁷, Jaccottet dessine l'idéal d'une poésie plus tendre, plus blanche, ayant la simplicité rustique emblématique, selon lui, du baroque et permettant de mettre à distance le romantisme et ses valeurs. Ces rêveries sont d'autant plus intéressantes qu'elles entrent en résonance avec celles dont Purcell a fait l'objet à la même époque dans le domaine musical et musicologique. Pourquoi un tel désir d'actualiser et de s'approprié celui que le XIX^e siècle avait laissé dans l'ombre ?

Cet intérêt de Jaccottet pour Purcell, perçu au même moment par beaucoup comme nouvel emblème du mythe identitaire anglais, est cependant singulier. Il contraste avec la prédilection plus habituelle de ses contemporains pour Couperin, Rameau ou Bach. En faisant de Purcell une source d'inspiration et un modèle de renouveau poétique, il s'agit pourtant moins pour Jaccottet, nous le verrons, de contribuer à la construction d'une identité nationale que de refuser précisément les stratégies identitaires nationalistes mises en œuvre par ses contemporains lorsqu'ils érigeaient Couperin en modèle de francité, ou Bach en symbole de germanité. Faire le choix de Purcell semble dès lors plutôt s'apparenter, pour Jaccottet, à une manière de sortir de l'opposition franco-germanique et des enjeux esthétiques et politiques qu'elle véhicule depuis la fin du XIX^e siècle.

Suivre les leçons de la « musique de jadis »

« *Tu es assis/ devant le métier haut dressé de cette harpe./ Même invisible, je t'ai reconnu,/ tisserand des ruisseaux surnaturels.* »⁸ La suite poétique « *À Henry Purcell* » se termine sur ces vers. Ce portrait de Purcell prolonge le tressage métaphorique déployé dans tout le poème et confirme la stature surplombante que Jaccottet octroie au compositeur qu'il compare à une « *comète/ qui reviendrait après des siècles/ du royaume des morts/ et, cette nuit, traverserait le nôtre en y semant les mêmes graines...* ». L'impératif « *Ecoute* » qui ouvre le texte (« *Ecoute : comment se peut-il/ que notre voix troublée se mêle ainsi/ aux étoiles ?* ») dit d'emblée la position de respect et d'hommage adoptée par le poète. D'un impératif à l'autre, Jaccottet explicite la leçon qu'il retient de Purcell : « *Songe à ce que serait pour ton*

⁴ Philippe JACCOTTET, « *Leçons* » (1977), *op. cit.*, p. 16.

⁵ Ibid.

⁶ La première version de cette suite date de 1966-67. Jaccottet la reprit en 1977, avec quelques corrections, en guise d'ouverture au recueil *À la lumière d'hiver*. C'est sur cette seconde version que nous travaillons ici.

⁷ Philippe JACCOTTET, « *À Henry Purcell* », *op. cit.*, p. 166.

⁸ Philippe JACCOTTET, « *À Henry Purcell* », *op. cit.*, p. 166. Toutes les citations qui suivent sont tirées de cette suite (pp. 157-166).

ouïe,/ toi qui es à l'écoute de la nuit,/ une très lente neige/ de cristal. » Cette position d'écoute, et cet idéal de sonorité cristalline et quasi silencieuse dont la musique de Purcell offrirait le modèle, méritent attention à plusieurs titres.

Remarquons d'abord que Jaccottet rejoint ici diverses rêveries déployées autour de la musique baroque à la même époque en Europe, rêveries cristallisées notamment autour Bach dont la rigueur et la prétendue abstraction ont fasciné le XX^e siècle, en particulier dans les années 1950 qui virent se multiplier les sommes arithmologiques sur Bach, élu par exemple « *virtuose du nombre* »⁹ par Boulez. Cette dénomination illustre la vertu pédagogique souvent associée aux baroques à cette époque. Les raisons pour lesquelles la musique de Bach a plus particulièrement été l'objet d'un tel fantasme sont nombreuses : titres suggestifs (*Klavierübung*), classement par tonalités, etc. Soulignons surtout le rôle important joué par les *Suites pour violoncelle seul*, longtemps perçues comme de simples « études » en raison de la première édition de ces œuvres, en 1825 chez H. A. Probst à Vienne, publiées à des fins commerciales sous le titre *Six Sonates ou Études pour le Violoncelle solo... Œuvre posthume*¹⁰. La prégnance de la thématique pédagogique dans nombre de textes poétiques du XX^e siècle organisés sous forme de suite n'est pas sans rapport. Particulièrement sensible chez Jaccottet à partir des années 1970, cette thématique pédagogique semble être le signe, pour ce poète, d'une conversion à une nouvelle esthétique doublée d'une nouvelle éthique.

Avant la suite « À Henry Purcell », l'appel à une telle conversion est déjà présent dans la suite « Leçons ». Jaccottet y engage une méditation qui part de la remise en question de l'attitude ancienne (« *autrefois,/ moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine, [...] j'ai prétendu guider mourants et morts* »¹¹) à laquelle est préférée une posture fondée sur l'écoute et l'attention à l'invisible. Bien que le nom de Purcell n'apparaisse pas dans « Leçons », le rapprochement entre cette suite de poème et la suite « À Henry Purcell » s'impose par les nombreuses images qu'elles partagent. La plus évidente est celle du tissage : à l'image des « *navettes ou anges de l'être* » qui « *réparent l'espace* » dans « Leçons » fait écho, dans le texte de 1981, le portrait de Purcell en « *tisserand des ruisseaux surnaturels* ». Ce portrait semble placer le compositeur au premier rang de ces « *hommes vieux* » dont le poète se fait l'élève dans « Leçons » (« *J'écoute des hommes vieux/ qui se sont accordés aux jours* »).

⁹ Pierre BOULEZ, « Bach : le virtuose du nombre », *Leçons de musique*, Paris : Bourgois, 2005, pp. 295-296.

¹⁰ Le caractère prétendument didactique de ce recueil s'est vu confirmé par l'édition de 1826 dans laquelle Bach était présenté par Justus Friedrich Dotzauer comme « l'auteur bien connu d'une *Violoncellschule* utilisée encore aujourd'hui, chez Breitkopf & Härtel (*Six Solos ou Études*) », mais aussi par l'impression d'une difficulté technique qui progresse de Suite en Suite, et par l'abord difficile de chacun de leurs préludes, signe selon certains qu'ils « obéissent encore à une conception musicale dans laquelle l'exercice, l'*exercitium*, est le seul terrain sur lequel se conquiert et s'acquiert le sens de la musique » (Alberto BASSO, *Jean-Sébastien Bach* (1979), Paris : Fayard, 1984, pp. 656-657). Le fait que ces œuvres aient été considérées comme des « études » jusqu'à ce que Pablo Casals décide de les jouer en concert explique la dévaluation dont elles ont été l'objet jusqu'au milieu du XX^e siècle.

¹¹ Philippe JACCOTTET, « Leçons », *op. cit.*, p. 11 (toutes les citations suivantes sont tirées de cette suite). Ces vers renvoient allusivement au recueil *L'Ignorant*, Paris : Gallimard, 1958.

Ces maîtres lui disent la caducité de l'ancien « *mètre* »¹² et lui apprennent, comme dans « À Henry Purcell », à se mettre à l'écoute du silence. Cette écoute du silence est présente dans « Leçons » à travers la mention du « *si profond silence [en nous]/ qu'une comète/ en route vers la nuit [...]/ nous l'entendrions* », image elle-même reprise dans « À Henry Purcell » par celle de la « *comète* » revenant « *après des siècles* ». Les images de la bougie et de la graine sont également présentes dans les deux suites poétiques.

Hormis cette communauté d'images, le choix du titre suggère également un lien entre cette suite « Leçons », la suite « À Henry Purcell » et les « *Lessons* » de Purcell. Dans les discours des musicologues et des musiciens du XX^e siècle, les « *Lessons* » de Purcell sont considérées comme l'équivalent de ce que les compositeurs français et germaniques appelaient « suites » à la même époque, ou plus exactement comme l'équivalent des différentes danses qui constituent les suites. L'unique publication de la musique pour clavecin et épinette de Purcell du vivant du compositeur se fit en effet dans une anthologie intitulée *The Second Part of the Musick's Hand-maid containing The Newest Lessons, Grounds, Sarabands, Minuets, and Jiggs, Set for the Virginal, Harpsichord, and Spinett*, publiée en 1689, qui rassemblait des pièces de Purcell, John Blow, Moses Snow, William Turner, Francis Forcer, etc. Après la mort de Purcell en 1695, sa veuve fit éditer en 1696 *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinett* comportant huit ensembles de pièces destinées au clavecin ou à l'épinette, suivies de quelques « *lessons* » isolées (une *March*, un *Trumpet Tune*, une *Chaconne* et une *Jigg*)¹³ : à nouveau, donc, c'est le mot de « *lessons* » qui est employé. L'agencement des ensembles de pièces dans ce recueil fait cependant apparaître une structure proche de celle qui est en train de s'imposer dans le reste de l'Europe sous le nom de « Suite »¹⁴. La connotation pédagogique que le XX^e siècle a pu percevoir dans ces « *lessons* » de Purcell a sans doute été favorisée par les éditions ultérieures du recueil de 1696 : une version augmentée de ce volume fut en effet annoncée le 22 novembre 1697 dans *The London Gazette* comme *The second edition of the Harpsichord Book with additions of Lessons and Directions for young Beginners*, tandis qu'une autre parut en 1699 avec des « *additions & Instructions for Beginners* » signalés dans le titre, qui expliquent, avant la première suite, certains signes de mesure, donnent des exemples de doigtés et présentent les *Rules of Graces*, c'est-à-dire la table d'ornements. Dans l'esprit de bien des Français du XX^e

¹² « *Notre mètre [...] n'avait plus cours :/ autant comme une lame, le briser sur le genou* », *ibid.*, p. 15.

¹³ Il s'agit semble-t-il du premier recueil imprimé de musique anglaise pour clavier consacré à un seul compositeur. Le recueil a été republié à Londres en 1918 aux éditions J. & W Chester Ltd.

¹⁴ Ces ensembles comportent un Prélude (sauf dans la suite n°7), une Allemande, une Courante (sauf dans la suite n°6), une Sarabande (suites n°2, 4, 5), un Menuet (suites n°1 et 8), un Hornpipe (suites n°6 et 7). Le peu de temps qui sépare la publication de ce recueil de la mort de Purcell laisse penser qu'il en a lui-même élaboré le plan, au moins en partie. C'est l'hypothèse proposée par Olivier Baumont dans le livret de son enregistrement (*Purcell. Suites pour clavecin. Harpsichord Suites*, par Olivier Baumont, Paris : Erato, 1995, p. 10). Soulignons aussi la mention, dans l'anthologie de 1689, d'une *Suite of Lessons* en do majeur (comportant un *Prelude*, une *Almond*, une *Corant*, une Sarabande et une *Jigg*), parmi les dix-huit pièces de Purcell.

siècle, ces « *lessons* » sont des « suites », et l'idée qu'elles auraient une certaine vertu pédagogique est latente. Ces deux aspects apparaissent en filigrane dans les rêveries déployées par Jaccottet sur Purcell et dans les conséquences poétiques qui en résultent.

L'originalité de cet intérêt de Jaccottet pour Purcell mérite cependant d'être précisé : alors que Bach, ou les compositeurs français comme Couperin, Rameau, Marin Marais, Corrette avaient été jusque là associés à la forme suite par les poètes et les compositeurs du XX^e siècle, voici mise en avant une figure anglo-saxonne. Pourquoi ce choix ? Jaccottet semble dire ici son désir de sortir de l'opposition culturelle entre la France et le monde germanique, et des enjeux identitaires qu'elle implique, enjeux réactivés avec force dans les années 1890-1900, puis dans l'entre-deux guerres, et dans les années 1950, ces trois moments coïncidant avec trois grandes phases de regain d'intérêt pour le baroque¹⁵. À partir des années 1970, les enjeux semblent avoir évolué, et aux raideurs nationalistes semble se substituer une tendance beaucoup plus œcuménique, comme le montrent par exemple les nouveaux discours des musicologues sur Couperin qui contrastent avec la récupération identitaire dont le compositeur avait pu être l'objet auparavant. La manière dont Jaccottet tourne son regard vers Purcell pourrait relever de la même tendance : en faisant de Purcell un maître auprès desquels se faire l'« *écolier* »¹⁶, le poète évite l'enjeu nationaliste auxquels les noms de Bach, de Couperin ou de Rameau ont souvent été associés dans les consciences du XX^e siècle. Jaccottet se démarque notamment de plusieurs romanciers français contemporains dont le regard empreint de nostalgie et ostensiblement tourné vers le baroque français pourrait être considéré comme le symptôme d'une « *déclinologie* » liée à la revendication crépusculaire d'une francité¹⁷.

Cet évitement ne veut cependant pas dire que Purcell n'ait été l'écran d'aucune projection fantasmagorique. De manière générale, si la référence oblique à la suite musicale baroque était dans les années 1950 une manière pour bien des poètes de témoigner d'une crise de la forme et du lyrisme en se démarquant à la fois du développement rhétorique classique, du recueil de fragments et du long poème narratif romantique, ce modèle a été réexploité dans un sens nouveau à partir des années 1970. La suite est alors apparue comme ce qui pouvait permettre de se livrer à l'exercice d'une éthique fondée sur la simplicité et la sensibilité, notions redevenant progressivement pensables après avoir été largement discréditées au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Ce retour en grâce de la simplicité et de la sensibilité passe, chez Jaccottet, par l'élection de Purcell associée au déploiement d'un imaginaire pastoral. Cet imaginaire dessine un portrait de Purcell *in fine* assez

¹⁵ À ce sujet, et pour les remarques qui suivent, je renvoie à ma thèse de doctorat : Marik FROIDEFOND, *Images de la suite baroque au XX^e siècle. Comment les poètes partagent les fantasmes des musiciens* (3 volumes), soutenue le 11 décembre 2010 à l'Université de Strasbourg.

¹⁶ Philippe JACCOTTET, « Leçons », *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Voir à ce sujet Timothée PICARD, « La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la "déclinologie" (et vice-versa) ? », LHT, n°6, <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/124-picard>, consulté le 10 septembre 2011.

différent du Bach « *virtuose du nombre* » préféré par d'autres. À travers ces rêveries se reflète la société qui les génère et s'ébauchent, plus précisément chez Jaccottet, les contours d'un idéal poétique singulier.

Purcell ou la simplicité pastorale du baroque

Il est frappant de constater à quel point l'intérêt de Jaccottet pour Purcell rejoint la nouvelle actualité dont le compositeur a fait l'objet au même moment dans la sphère musicale et musicologique. Alors que la musique de Purcell avait souvent été déconsidérée par les générations précédentes¹⁸, elle bénéficie d'une nette réévaluation à la fin du XX^e siècle. La remarquable floraison d'enregistrements, de publications et de colloques consacrés à Purcell en atteste¹⁹. Ce regain d'intérêt touche plus précisément sa musique pour clavier, c'est-à-dire ce que les musicologues du XX^e siècle ont pris l'habitude d'appeler ses « Suites ». Laissées dans l'ombre au XIX^e siècle²⁰, sans doute victimes du primat accordé à la musique religieuse et lyrique de Purcell²¹, ces œuvres retiennent progressivement l'attention des interprètes et de la critique²². Dans le livret joint à son enregistrement, Olivier Baumont souligne que les pièces des Suites de Purcell, très courtes, sont caractérisées par une « *apparente simplicité* », une « *texture très fluide presque constamment à deux voix* », une harmonie basique et un emploi parcimonieux des ornements qui contrastent fortement avec le « *clavecin de Haendel qui s'enivre de son pouvoir à narrer et à briller avec une sorte de voracité vivifiante* »²³. Suzanne Montu-Berthon met également l'accent, en 1987, sur cette « *simplicité* » des suites de Purcell par rapport à celles de ses contemporains, ainsi que sur leur « *transparence* » et leur « *élégance* »²⁴. Simplicité, transparence, élégance, clarté, brièveté : ces termes qui reviennent aujourd'hui sans cesse sous la plume des musiciens et des musicologues pour décrire la musique de clavecin de Purcell correspondent au même faisceau de valeurs retenu par Philippe Jaccottet lorsqu'il évoque la musique de Purcell, mais aussi son propre idéal poétique depuis le milieu des années 1970. Ces notions sont-elles, dans l'esprit de Jaccottet, étroitement

¹⁸ Voir par exemple le portrait de Purcell brossé par Romain Rolland en 1910 dans son livre sur Haendel.

¹⁹ Voir par exemple le numéro consacré à Purcell dans la *Revue Internationale d'Etudes Musicales Ostinato Rigore* (n°5) en 1995.

²⁰ Hugo Riemann ne fait pas mention de Purcell dans l'article qu'il consacre à la Suite dans son *Dictionnaire de musique (Musik-lexicon, Leipzig, 1882)*, bien qu'il souligne que la suite soit d'un usage courant en Angleterre dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Dans l'article « Suite » du *Grove Dictionary*, David Fuller ne fait que mentionner les « Suites » de Purcell (D. FULLER, « Suite », *New Grove Dictionary*, vol. 6, Oxford : Oxford UP, 2002, p. 674). De même, dans l'article d'une vingtaine de pages sur Purcell du même dictionnaire, seules quelques lignes sont consacrées à son œuvre pour clavier.

²¹ Voir par exemple à ce sujet O. BAUMONT, livret du CD *Purcell. Suites pour clavier. Harpsichord Suites*, interprétées par O. Baumont, Paris : Erato, 1995, p. 9.

²² En témoignent par exemple le disque que leur consacre Olivier Baumont en 1995 et l'intégrale de Pieter-Jan Belder en 2006.

²³ Olivier BAUMONT, livret du CD *Purcell. Suites pour clavier. Harpsichord Suites*, interprétées par Olivier Baumont, Paris : Erato, 1995, p. 13.

²⁴ Suzanne MONTU-BERTHON, *La suite instrumentale des origines à nos jours*, Paris : Honoré Champion, 1987 p. 34.

associées à l'identité anglaise ou appartiennent-elle à un système de valeurs plus large dont il chercherait à se rapprocher ?

Portraits de Purcell en berger anglais

Un des arguments souvent avancés par les musicologues pour illustrer la « simplicité » des Suites de Purcell est leur référence à la musique populaire, référence dont témoigneraient notamment les deux « *hornpipes* » des suites 6 et 7²⁵. Olivier Baumont souligne que dans la musique pour clavecin de Purcell « l'attachement à l'Angleterre se révèle dans les *Grounds*, *Aires*, *Jiggs*, *Hornpipes* et s'élargit par l'intérêt porté aux folklores écossais ou irlandais comme dans les *Scotch* ou *Irish Tunes* »²⁶. Une mention particulière est accordée aux « *lessons* » ajoutées à la fin du recueil de 1699, l'*Aire* en ut majeur et le *Trumpet Tune called the Cibell Air*²⁷. Le claveciniste force même un peu le trait : dans son enregistrement de 1995, il ajoute aux huit Suites du recueil de 1696 plusieurs pièces de Purcell tirées d'autres recueils pour accentuer la coloration populaire suggérée par les deux *hornpipes*²⁸. Ces ajouts témoignent du soin particulier accordé à la composition du disque, comme s'il s'agissait pour l'interprète de renouer avec la manière dont les premiers luthistes et clavecinistes pratiquaient la suite, libres d'extraire les pièces de leur choix des *Livres de danceries* et de les agencer à leur guise pour composer leur propre suite dans la tonalité choisie. Selon la même démarche que dans son disque *Bach. À la française* (Erato, 2000), Olivier Baumont s'inspire de cette pratique pour son enregistrement de Purcell : en ajoutant quatre *Grounds* en tête des Suites, ils les recomposent pour donner à entendre un « programme ». Mais le choix de ces *Grounds* plutôt que d'autres « *lessons* » n'est pas anodin. Pour Baumont, ces *Grounds* témoignent avec force de cet « *attachement à l'Angleterre* » qu'il cherche à mettre en avant. Selon lui, l'origine vocale de trois des nombreux *Grounds* insérés dans son enregistrement « *donne à [la musique de Purcell] une identité nationale forte* »²⁹. En choisissant par ailleurs des *Grounds* issus d'arrangements de danses écrites pour des pièces de théâtre, le claveciniste confirme la coloration populaire et les traits quelque peu « *rustiques* » qu'il souhaite donner au Purcell dont il dessine ici le portrait, le populaire et le rustique étant considérés, sous sa plume, comme typiquement anglais.

Si Jaccottet n'insiste à aucun moment sur l'identité anglaise de Purcell, l'imaginaire pastoral prégnant dans sa suite « À Henry Purcell », dans laquelle le

²⁵ La suite 6 en ré majeur est ainsi composée : *Prelude*, *Almand*, *Hornpipe* ; et la suite 7, en ré mineur : *Almond very slow*, *Corant*, *Hornpipe*.

²⁶ Olivier BAUMONT, livret du CD *Purcell...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Ces pièces « proviennent de *The Second Book of The Ladys Banquet* (1706) et de plusieurs manuscrits de la fin du XVII^e siècle conservés dans les bibliothèques britanniques » : « de ces diverses sources, j'ai enregistré le *Ground in Gamut* et l'*Air* en sol majeur, le *Hornpipe* en mi mineur, les *Grounds* en ut mineur et ré mineur, l'*Aire* et le *Round O* en ré mineur » (*ibid.*, p. 11).

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

compositeur est explicitement comparé à un berger, entre cependant en résonance avec les fantasmes déployés par Olivier Baumont :

*Il nous a fait entendre le passage des brebis
qui se pressent dans la poussière de l'été céleste
et dont nous n'avons encore jamais bu le lait.*

*Il les a rassemblées dans la bergerie nocturne
Où la paille brille entre les pierres.
La barrière sonore est refermée :
fraîcheur de ces paisibles herbes à jamais.³⁰*

Cet imaginaire pastoral associé à Purcell est d'autant plus intéressant qu'il imprègne plus largement toutes les dernières suites poétiques écrites par Jaccottet, même lorsque la musique baroque n'est pas explicitement évoquée. Les mentions récurrentes de « pâtres », de « sonnailles », de « troupeau » (« *ce troupeau de robustes chèvres brunes aux longues cornes* »³¹), d'« *herbe épaisse des pâtures* », de « *fontaines* » qui tintent dans les montagnes, de « *lait* »³², parsèment les suites de poèmes de *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*³³. Les évocations du « lait » sont particulièrement significatives. Cette remarque, à la fin de la suite « Blason vert et blanc », met en relief la teneur métapoétique du lait, emblème sonore et visuel des « *bergeries* » dont la poésie de Jaccottet cherche à se faire l'écho : « *Voici le dernier écho des "bergeries", un rappel qu'on entend à peine, à la limite de l'ouïe, parce que le lait qui coule de la coupe est plus silencieux qu'aucune eau* »³⁴. Le poète ajoute plus loin :

*il est beaucoup de choses de ce monde où j'aurais bu et qui m'auront
gardé de me dessécher, beaucoup de choses qui ont eu la légèreté
d'un rire, la limpidité d'un regard. Ici se dévoile à demi la présence
d'une source dans l'herbe, sauf que ce serait une source de lait
[...] comme si vous était proposé par pure grâce un aliment moins vif,
moins transparent que l'eau, une eau épaissie, opacifiée, adoucie par
son origine animale, une eau elle aussi sans tache mais plus tendre
que l'eau³⁵.*

Jaccottet rend ici compte de la valeur symbolique et poétique qu'il accorde au lait en le comparant à l'eau, associée de longue date au lyrisme et en particulier à la figure d'Hölderlin. En convoquant ici l'image du lait, et en insistant sur son origine

³⁰ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, p. 160.

³¹ Philippe JACCOTTET, *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris : Gallimard, 2003, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 72

³³ Voir en particulier « Fragments soulevés par le vent » et « Apparition des fleurs » dans *Cahier de verdure*, et « Une couronne » dans *Après beaucoup d'années*.

³⁴ Philippe JACCOTTET, « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, p. 38.

³⁵ *Ibid.*, p. 35.

animale qui l'épaissit, l'opacifie et le rend « *plus tendre que l'eau* », sans pour autant qu'il soit moins pur, Jaccottet souligne qu'il ne renonce pas à tout lyrisme. Si une poésie lyrique est encore possible, c'est à condition d'être plus « *opa[que]* », plus « *tendre* » et plus « *silencieu[se]* » que celle dont les Romantiques avaient fait leur idéal.

Dans le *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*, l'imprégnation pastorale est telle qu'on pourrait dire que ces livres sont « *en état permanent de pastorale* »³⁶, comme l'avance Jankélévitch à propos de la musique française de l'entre-deux-guerres, pleine de « *pastourelles et d'aubades* »³⁷. Jaccottet renoue ainsi avec l'imaginaire des « *bergeries* » qu'avaient exploité Poulenc et Milhaud dans leurs Suites musicales en cherchant à redonner voix à la veine « champêtre » de la musique baroque. Ces compositeurs n'avaient cependant pas tourné leurs regards vers Purcell, mais vers Corrette ou Gervaise, rendant ainsi hommage aux nombreuses œuvres du début du XVIII^e siècle marquées par la mode pastorale³⁸ dans le sillage de l'immense succès de *L'Astrée* d'Urfé. Il est probable que certaines « *lessons* » de Purcell, tel son *Trumpet Tune called the Cibell Air*, portent elles aussi trace de cette mode pastorale qui s'est largement répandue hors de la France, même si cette inspiration ne se manifeste pas de la même manière que dans la musique française du début du XVIII^e siècle. D'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre, ces redécouvertes successives de la veine champêtre du baroque ont donné lieu à des relectures fort diverses, comme si les fantômes s'étaient tour à tour reformés, superposés ou substitués les uns aux autres, en fonction des exigences propres à chaque art et chaque époque.

De la mode antique à l'alliance du rustique et du galant

Si la veine pastorale est récurrente dans les suites poétiques de Jaccottet, elle donne là aussi lieu à des représentations variées. Jaccottet semble moins chercher à créer un pastoral champêtre dans le sillage de la veine provençale exploitée par les compositeurs des années vingt à la suite d'un Frédéric Mistral ou d'un Alphonse Daudet, qu'un pastoral à la mode antique. À côté de la veine antique, sensible par exemple dans la mention de la « *maigre flûte* »³⁹ dans les « *Fragments soulevés par le vent* » (qui rappelle autant le faune de Mallarmé auquel Debussy, en son temps, avait rêvé, qu'une scène virgilienne ou un tableau de Poussin), se distingue ainsi chez Jaccottet un champêtre *rococo*. Cette inflexion imprègne ses innombrables rêveries au verger, où règne un monde galant tout occupé aux plaisirs de l'amour, comme dans certains tableaux de Boucher ou de Fragonard. « *Nostalgie de l'Âge*

³⁶ Vladimir JANKELEVITCH, « *Satie et le matin* », *La Musique et les heures* (1957), Paris : Seuil, 1988, p. 47.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Citons par exemple le *Divertissement de campagne* (1734) de Bodin de Boismortier, *Les Plaisirs champêtres* de Jean-Féry Rebel (1734), la *Première Suite en divertissement champêtre* de Michon, ou encore la *Noce champêtre ou l'himen pastoral* (1722) de Jean Hotteterre.

³⁹ Philippe JACCOTTET, « *Fragments soulevés par le vent* », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, p. 73.

d'or, pastorales, idylles : il n'est pas absurde que, devant cet autre verger, la rêverie m'y eût conduit »⁴⁰ remarque Jaccottet dans la suite « Blason vert et blanc » de son *Cahier de verdure*, faisant référence aux rêveries idylliques de Cervantès dans *Don Quichotte* qui lui reviennent en mémoire à la vue d'un « *petit verger de cognassiers protégé du vent par une levée de terre herbue, en avril* »⁴¹. Ce souvenir en appelle d'autres, suivant une dérive d'images dont la forme suite devient le support. Dante, Botticelli, Monteverdi, Cervantès sont évoqués tour à tour⁴² : autant d'artistes à travers lesquels la rêverie pastorale de Jaccottet se féconde et se teinte d'un érotisme léger, comme dans « Blason vert et blanc ».

Cet imaginaire rococo avait conduit, en leur temps, les compositeurs du Groupe des Six à rechercher musicalement une « *alliance subtile entre style rustique et style galant* »⁴³ en renouant avec les suites champêtres, fanfares et autres musiques de divertissement du début du XVIII^e siècle, comme dans le *Concert champêtre* de Poulenc où les « *belles harmonies de cuivres voisinent avec l'écriture ornée des Concerts de Couperin et Rameau* ». Dans certaines de ses suites de *Cahier de verdure* et *Après beaucoup d'années*, Jaccottet semble rechercher le même type d'alliance, alliance qui caractérise aussi le portrait de Purcell brossé par Olivier Baumont qui insiste non seulement sur le côté populaire, ou « *champêtre* »⁴⁴, de la musique pour clavecin de Purcell, mais aussi sur son « *élégance* ». Élégance qu'il met au compte de « *l'influence française* » jugée manifeste dans cette musique, selon un lieu commun encore récurrent dans les discours musicologiques actuels. Ce mélange d'influences serait, selon Olivier Baumont, ce qui donne à cette musique son « *apparente simplicité, sa texture très fluide [...] et ses mélodies des tavernes et des Cieux réunies* ». Il en résulterait « *une candeur et une ingénuité dont la qualité d'inspiration et d'imagination est presque sans égale dans le répertoire de l'instrument* ». Les *Lessons* de Purcell : des « *mélodies des tavernes et des cieux réunies* » ? Ce discours vaut là encore comme révélateur de fantasmes : par cette image, le claveciniste pointe cette alliance entre style galant et style rustique qu'il perçoit lui aussi chez Purcell.

En 1966, l'article de Gérard Genette sur *L'Astrée* d'Urfé témoigne des mêmes fantasmes. Renouant avec la thématique de l'Arcadie qui traverse toute la peinture du début du XVIII^e siècle, Genette écrit à propos du Forez astréen qu'« *au centre (inaccessible) du royaume utopique se trouve un sanctuaire de l'Amour, une source enchantée* », celui-ci devenant le lieu d'une « *retraite édénique* » et d'une « *utopie progressive et concentrique* »⁴⁵. Dans *L'Astrée* domine, selon lui, l'idée d'un hors-temps, l'antique étant présenté comme une sorte de monde de l'âge d'or, un « *lieu symbolique et privilégié, et plus encore qu'une Arcadie : un véritable Eden*

⁴⁰ Philippe JACCOTTET, « Blason vert et blanc », *op. cit.*, p. 32.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 29-32.

⁴³ Emmanuel REIBEL, *Les concertos de Poulenc*, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1999, p. 20. *Ibid.* pour la citation suivante.

⁴⁴ Olivier BAUMONT, livret du CD *Purcell...*, *op. cit.*. Toutes les citations suivantes sont tirées du même texte.

⁴⁵ Gérard GENETTE, « Le serpent dans la bergerie », *Figures I* (1966), Paris : Seuil, 1976, p. 113.

pastoral »⁴⁶. Le même type de fantasme est à l'œuvre chez Jaccottet lorsqu'aux paysages familiers de Suisse se mêlent l'évocation de la musique de Purcell, Dante, Cervantès, la peinture de Botticelli ou les madrigaux de Monteverdi comme dans « Blason vert et blanc ». Ce que Jaccottet redécouvre lui aussi avec l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, c'est, semble-t-il, la « *possibilité de projection d'un rêve d'intemporalité* »⁴⁷, rêve qui paraissait déjà en filigrane dans les Suites du Groupe des Six qui semblaient avoir trouvé dans les thématiques rococo, et notamment celles de la bergerie, de quoi mettre à distance les maux et les angoisses suscités par la guerre. Purcell fait donc partie d'un cortège de figures qui véhiculent un certain nombre de fantasmes partagés par les hommes du XX^e siècle, auquel revient en particulier la charge d'évoquer la nostalgie d'un âge d'or et l'espoir dans les temps nouveaux. L'imaginaire de la clarté et de la blancheur dont Jaccottet entoure sa rêverie sur Purcell en témoigne.

De nouvelles œuvres « blanches » ? Entre nostalgie et ardeur

« *À sa clarté, nous ne faisons plus d'ombre* »⁴⁸. Ces vers tirés de la suite « À Henry Purcell » pourraient résumer l'importance de la thématique de la clarté dans les recueils de Jaccottet écrits depuis la fin des années 1970. Cette thématique est déclinée de multiples manières, en particulier à travers l'imaginaire hiémal qui s'affirme à partir du recueil « À la lumière d'hiver » (1977). Cet imaginaire est souvent converti en imaginaire printanier. C'est le cas dans la suite « À Henry Purcell » où la « *très lente neige/ de cristal* » à laquelle est comparée la musique du compositeur (qui fait écho à la « *clarté* » et à la « *transparence* »⁴⁹ souvent soulignée par les musicologues contemporains) laisse place à l'image des « *graines* » puis des « *arbres constellés de leur avril* »⁵⁰.

Cet imaginaire de la clarté et du printemps peut être rapproché de la fascination pour les mêmes thématiques de la part des compositeurs de l'entre-deux-guerres dans leurs suites musicales. Pour Jankélévitch, toutes ces œuvres d'inclination pastorale écrites au lendemain de la Première Guerre mondiale sont emblématiques des « *musiques du dimanche et des musiques de neuf heures du matin* »⁵¹. L'espoir dont ces « *musiques blanches* » seraient selon lui porteuses se serait traduit par une « *blancheur* » toute « *rustique* », perceptible par exemple dans la *Suite en Ut* (1920) de Poulenc ou dans l'imaginaire printanier des titres de Milhaud. Renouant avec les Suites champêtres, ces compositeurs auraient renoué avec la joie de la musique du XVIII^e siècle⁵² – ce caractère joyeux et plein d'espoir entrant en adéquation avec les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷ Eva GESINE-BAUR, « L'élégance et l'idylle dans la peinture du XVIII^e siècle », *Rococo*, Paris : Taschen, 2007, p. 7.

⁴⁸ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, p. 163.

⁴⁹ Voir par exemple Suzanne MONTU-BERTHON, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, pp. 162, 163 et 165.

⁵¹ Vladimir JANKELEVITCH, « Satie et le matin », *op. cit.*, p. 42. *Ibid.* pour les citations suivantes.

⁵² C'est à cette époque, en 1936 exactement, que Franz Julius Giesbert ajoute comme sous-titre à *La Noce champêtre* (1722) de Jean Hotteterre (*Die ländliche Hochzeit*) qu'il fait éditer

aspirations à la joie et au divertissement de la société européenne de l'entre-deux-guerres. Le contexte n'est plus le même dans le dernier tiers du XX^e siècle. Il est cependant intéressant de noter l'aspect joyeux et festif que Jaccottet associe à Purcell, et plus largement à la veine pastorale et au baroque, comme dans les scènes de noces rustiques évoquées dans plusieurs suites du *Cahier de verdure*. C'est le cas dans « Blason vert et blanc », où le « *petit verger* » devant lequel le poète se met à rêver est décrit comme « *le blason des noces rustiques et des fêtes de printemps* » dont émane « *une musique de chalumeaux et de petits tambours encore assourdis par un reste de brume* »⁵³. Les rêveries développées ici par Jaccottet entrent une nouvelle fois en adéquation avec les discours de ses contemporains musicologues, le divertissement et la joie étant des thématiques auxquelles Philippe Beaussant par exemple accorde une place importante dans ses ouvrages sur le baroque. Cette valeur accordée aux « agremens » contraste avec l'indifférence, voire le mépris, qui avaient pu les entourer dans les discours de l'après-guerre.

Ce mouvement de balancier ne doit cependant pas être exagéré : la joie et la clarté dont il est question dans les discours des poètes et des musicologues du dernier tiers du XX^e siècle sur le baroque restent souvent en demi-teinte – comme « *assourdi[es] par un reste de brume* ». Bien que Jaccottet prenne soin de dire que la joie qui se dégage de ces vergers n'est pas mélancolique (« *Sous ces branches là, dans cette ombre, il n'y avait pas de place pour la mélancolie* »⁵⁴), nombre de ses textes suggèrent le contraire. L'exemple le plus significatif se trouve peut-être dans la suite « Les pivoines », lorsqu'au détour d'une parenthèse Jaccottet écrit qu'il préfère « *décidément jouer le valet presque invisible qui suspend encore dans les feuillages ces quelques lanternes de papier blanc et rose, comme si l'on pouvait encore aujourd'hui fêter une fête, même une fête des morts, dans ce monde vermoulu* »⁵⁵. Même si chez Jaccottet le rêve pastoral ne semble pas frappé d'un discrédit aussi marqué que dans le recueil *Dans le leurre du seuil* de Bonnefoy⁵⁶, tout se passe comme si derrière ces scènes de fêtes rustiques de *Cahier de verdure* demeurait l'idée qu'elles sont éphémères, et que la « *joie* » qui s'en dégage est mêlée d'une « *densité* » et d'une « *gravité* » qui lui donnent une « *beauté plus intime et plus tendre* »⁵⁷. C'est par ces termes qu'Olivier Baumont conclut son texte sur la musique pour clavecin de Purcell : le fait que ces mots puissent également s'appliquer à la poésie de Jaccottet rend à nouveau compte de la proximité des fantasmes dont

chez Schott : « *Eine fröhliche Suite* ». De même pour Poulenc, il semble que « choisir le titre de "Concert champêtre", [c'était] rattacher la partition à l'héritage – très XVIII^e siècle – des divertissements d'extérieur, tels *Les Agréments champêtres* de François de Chauvon [...] » (E. REIBEL, *Les concertos de Poulenc*, op. cit., p. 20).

⁵³ Philippe JACCOTTET, « Blason vert et blanc », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, p. 34.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ Philippe JACCOTTET, « Les pivoines », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, p. 103.

⁵⁶ Voir à ce sujet Michèle FINCK, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Paris : Corti, 1989, p. 275.

⁵⁷ Olivier BAUMONT, op. cit., p. 13 : « ce n'est pas le trait le moins touchant de ce génie que de s'appliquer [...] à retrouver par le truchement du clavecin, loin d'effectifs vocaux et instrumentaux imposants, une densité, une gravité et une joie d'une beauté plus intime que tendre ».

Jaccottet et Baumont auréolent Purcell. Chez Jaccottet, la musique de Purcell est ainsi associée autant à la clarté et à la joie qu'aux larmes, comme le suggère la double page intitulée « Le poète tardif... » qui clôt le recueil des *Pensées sous les nuages* soulignant que « désormais/ Toute musique de jadis lui monte aux yeux/ En fortes larmes »⁵⁸.

Ces vers qui suivent immédiatement la suite « À Henry Purcell » tendent à assimiler la musique de Purcell à cette « *musique de jadis* » qui fait couler les larmes et engage le geste de l'« *Ubi sunt ?* » (« *mais l'attente, où est-elle ? Où sont les attendues ?/ N'aura-t-on plus jamais soif ?* »⁵⁹), faisant du « *poète tardif* » un nouvel Orphée qui se retourne vers ce qui est définitivement perdu. Les « *tristes plaintes* » des « *pâtres* »⁶⁰ évoquées dans « *Fragments soulevés par le vent* » disent la même chose. À la joie se mêle la plainte, la figure de Purcell, double musicien du poète, condensant l'ambivalence émotionnelle des derniers recueils. La musique de Purcell semble être ainsi, pour Jaccottet, une sorte d'équivalent sonore du « *cerisier chargé de fruits* », devant lequel le poète dit se sentir « *recondui[t] [...] très loin en arrière dans le temps, et tout au fond de nous, vers cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés, de sorte que le monde offrait les apparences d'une maison ou même, quelque fois, d'un temps, et la vie celle d'une musique* »⁶¹. Avancer cette comparaison, c'est souligner le rapport à la fois ardent et éminemment nostalgique que Jaccottet entretient à cette musique, creuset des fantasmes qui le relie à ce qu'il a de plus profond en lui : c'est la simplicité et la concrétude de cette musique, accentuées par l'imaginaire pastoral des évocations, qui lui octroient, comme le « *cerisier chargé de fruits* », ce pouvoir de « *recondui[re] [...] très loin en arrière dans le temps* ».

Si la musique de Purcell semble être le paradigme d'une « *arrière-musique* »⁶² pour Jaccottet, toutes les évocations musicales portent plus largement trace, dans ses derniers recueils, de cette double puissance de repli nostalgique et d'élan vers la finitude et le concret. C'est le cas dans « *Apparition des fleurs* » à travers l'évocation d'« *une chanson dans une classe d'école* », qui « *rappe[lle] qu'il y a une enfance, une joie timide, naïve, presque aveugle* », et « *un cantique un peu simple, flottant au-dessus des têtes avec les bannières des Rogations* »⁶³. L'article qu'il consacre en 1976 au recueil *Dans le leurre du seuil* de Bonnefoy est à ce sujet intéressant : Jaccottet rapproche ce recueil de la « *litanie* »⁶⁴ et explique que

⁵⁸ Philippe JACCOTTET, « Le poète tardif... », *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, p. 170.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Philippe JACCOTTET, « Fragments soulevés par le vent », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, p. 71.

⁶¹ Philippe JACCOTTET, « Le cerisier », *ibid.*, p. 14.

⁶² Nous empruntons cette notion à Michèle Finck qui l'utilise pour rendre compte de l'immédiateté musicale libérée par le « vrai lieu » dans la poésie de Bonnefoy (Michèle FINCK, *op.cit.*, p. 235).

⁶³ Philippe JACCOTTET, « Apparition des fleurs », *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, pp. 81-87.

⁶⁴ Philippe JACCOTTET, « Une lumière plus mûre (Yves Bonnefoy) » (1976), *Une transactions secrète*, NRF Gallimard, 1987, pp. 261-262.

Bonnefoy semble désormais se donner pour tâche de « repenser “l’incarnation” à partir d’une fidélité radicale à la finitude et à l’ici »⁶⁵. Il en résulte selon lui une incantation plus « incarnée », ou plus « mûre », et en même temps plus près du silence, comme émanant d’une voix qui porte en elle-même l’être et la finitude, telle la voix silencieuse dans la suite « Hameau » qui invite à passer dans un au-delà non pas « diaphane, spectral, glacé », mais qui a « toute l’épaisseur du temps, d’une vie, de la vie »⁶⁶. Cette tentation, Purcell en est en quelque sorte pour Jaccottet l’initiateur, lui qui parvient à faire « entendre le passage des brebis/ qui se pressent dans la poussière de l’été céleste » grâce à son « instrument de cyprès et d’ivoire »⁶⁷.

Un « instrument de cyprès et d’ivoire » pour une « mesure fertile »

En associant la « lyre » de Purcell au double imaginaire du végétal (« cyprès ») et de la matière précieuse (« ivoire »), Jaccottet réaffirme l’entrelacement de fantasmes rustiques et galants dont la musique de Purcell, et plus largement le baroque, sont pour lui l’objet. Dans cette suite de poèmes dédiée au compositeur, après avoir commencé par évoquer la « voix », Jaccottet en vient ainsi à mentionner la « lyre » de Purcell. La note relative au texte ne précise pas quelles pièces James Bowman interpréta lors du concert auquel Jaccottet assista et qui lui inspira ses poèmes. Cette allusion à la voix, puis au luth par le biais du mot « lyre », suggère qu’il s’agissait sans doute de mélodies pour voix et luth. Un sens fort peut être donné à ce déplacement de la « voix » vers la « lyre » dans le texte de Jaccottet : on pourrait y lire le signe d’une primauté accordée par le poète à la partie instrumentale, cette voix de dessous, sur la partie vocale. Cette hypothèse permet de souligner que si Jaccottet semble bien assumer l’idée d’un retour au lyrisme à partir des années 1970, c’est d’un lyrisme moins confiant en ses pouvoirs d’« en-chantement » qu’il s’agit. Un lyrisme peut-être plus instrumental que vocal. Cette hypothèse permet par ailleurs d’avancer un rapport entre l’admiration de Jaccottet pour Purcell et son propre choix d’écrire sous forme de suite. Les luths, comme les théorbes, les épinettes et certains clavecins, peuvent être faits de cyprès et d’ivoire. Ce détail de lutherie semble devenir, pour Jaccottet, le nœud des rêveries les plus fécondes.

Une variante de l’« instrument de cyprès et d’ivoire » apparaît à la fin de la suite « Le mot Joie » avec l’évocation de « la lyre de cuivre des frênes/ [qui] a longtemps brillé dans la neige »⁶⁸. Ce nouvel entrelacement rappelle celui qui caractérise plus largement la littérature du XVII^e siècle, où se croisent veine pastorale et veine maniériste, dont rend compte Genette en 1966 dans *Figures I* par ses deux articles « Le serpent dans la bergerie » et « “L’or tombe sous le fer” » consacrés à ces deux visages du baroque. Nous avons indiqué que les réflexions développées sur le Forez astréen et « l’intrusion d’Eros dans la pastorale »⁶⁹ entraînent en écho avec la

⁶⁵ Michèle FINCK, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁶ Philippe JACCOTTET, « Hameau », *Une transaction secrète*, Paris : Gallimard, 1987, pp. 151-152.

⁶⁷ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, pp. 160 et 161.

⁶⁸ Philippe JACCOTTET, « Le mot joie », *À la lumière d’hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d’en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, p. 144.

⁶⁹ Gérard GENETTE, « Le serpent dans la bergerie », *op. cit.*, p. 122.

thématique des « *bergeries* » chez Jaccottet. Dans son second article, Genette insiste en revanche sur le « *curieux langage cristallin* »⁷⁰ de la poésie baroque, qui rappelle les métaphores cristallines de Jaccottet sur la musique de Purcell. Ces deux textes de Genette reflètent le double regard porté par la fin du XX^e siècle sur le baroque, envisagé tantôt comme synonyme d'une rigueur abstraite et quasi mathématique, tantôt porteur de cette veine champêtre et galante. L'entrelacement de l'imaginaire pastoral et des métaphores cristallines dans la poésie de Jaccottet suggère que, pour ce poète, cette musique mêle en son sein les deux tendances.

Selon Jaccottet, la fécondité du baroque tient à son « *ordonnance [...] souple et [...] légère* »⁷¹ qui lui donne un cadre et une mesure. C'est cet entrelacement que la poésie, se mettant à l'écoute de la musique de Purcell, doit parvenir à retrouver : « *nécessité, bienfait des bornes* », écrit explicitement Jaccottet dans *La Semaïson*, « *que ces limites soient comme les vieux murs de ces champs ou de ces forêts : vieilles, humaines, évoquant moins l'arrêt, la fermeture, qu'une espèce de justice et aussi de mise en ordre sans pédantisme, féconde. Barricades mystérieuses. Mesure fertile.* »⁷² Les « *barricades mystérieuses* » renvoient bien sûr à Couperin. Pourtant, dans ses propres suites poétiques, lorsque cette image revient, c'est au nom de Purcell que Jaccottet l'associe : ainsi ce compositeur est-il loué dans la suite « À Henry Purcell » non seulement pour avoir « *fait entendre le passage des brebis/ qui se pressent dans la poussière de l'été céleste* », mais aussi pour les avoir « *rassemblées dans la bergerie nocturne/ où de la paille brille entre les pierres./ La barrière sonore est refermée:/ fraîcheur de ces paisibles herbes à jamais* »⁷³. L'image de la « *barrière sonore* » qui se referme sur la « *bergerie nocturne* » explicite l'idée de « *mesure fertile* » que Jaccottet lie au souvenir des « *barricades mystérieuses* ». Cette image condense à elle seule le faisceau de fantasmes que Jaccottet projette sur la musique baroque et qui éclaire, obliquement, la manière dont il repense la forme et le lyrisme tels dans sa poésie des années 1970.

Cette notion de « *mesure fertile* » renseigne plus largement sur la façon dont Jaccottet conçoit la musique à partir des années 1970 et sur le rapport rêvé que la poésie devrait entretenir à elle. Car si, comme il l'écrit dans le *Bol du Pèlerin*, la musique s'apparente bien pour lui à une « *mathématique* », emblématisée par Bach et Webern, c'est d'une « *mathématique* » doublée de « *sensibilité* » qu'il s'agit : « *Une mathématique donc, le résultat de longs et subtils calculs des rapports, d'intervalles, d'agrégats; mais de calculs dont aucune machine, si complexe qu'on l'invente ne sera jamais capable, parce que la sensibilité intervient sans cesse.* »⁷⁴ Cette précision éclaire la singularité du regard porté par Jaccottet sur la musique et, par résonance, la singularité de la nouvelle conception de la poésie qui en découle, alliance de la loi et de l'émotion, de la raison et des sens. Le mélange constant d'images cristallines et végétales dans les derniers recueils de Jaccottet prend dès lors tout son sens, à l'instar de la musique baroque envisagée dans ces œuvres à la

⁷⁰ Gérard GENETTE, « “L'or tombe sous le fer” », *ibid.*, p. 35.

⁷¹ Philippe JACCOTTET, « Blason vert et blanc », *op. cit.*, p. 34.

⁷² Philippe JACCOTTET, *La Semaïson, Carnets, 1954-1979*, Paris : Gallimard, 1984, p. 106.

⁷³ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, p. 160.

⁷⁴ Philippe JACCOTTET, *Le Bol du pèlerin*, Genève : La Dogana, 2001, p. 36.

fois sous le signe de la « *fugue de verre* » et de la « *bergerie nocturne* ». Cet entrelacement entre en étroite résonance avec ces lignes de *La Semaison : Rêve d'écrire un poème qui serait aussi cristallin et aussi vivant qu'une œuvre musicale, enchantement pur, mais non froid, regret de n'être pas musicien, de n'avoir ni leur science, ni leur liberté.*⁷⁵

Alliance du « *cristallin* » et du « *vivant* », de la « *science* » et de la « *liberté* », la musique ainsi érigée en modèle poétique implique une pratique qui engage à la fois une esthétique et une éthique. C'est à cet « *exercice* » d'art et d'éthique qu'invitent de manière exemplaire, pour Jaccottet, les *Lessons* de Purcell.

L'exercice de la suite ou comment apprendre la patience

*J'écoute des hommes vieux
Qui se sont accordés aux
jours,
J'apprends à leurs pieds la
patience.*⁷⁶

Ecouter la leçon de Purcell pour apprendre à réparer l'espace

La nouvelle éthique proposée au terme de « *Leçons* » appelle à demeurer « *modèle de patience et de sourire* »⁷⁷. Cet appel est soutenu par la substitution de l'image des « *navettes* » qui « *réparent l'espace* » aux images de la déchirure, de l'écroulement et du hérissément qui dominaient dans les premiers poèmes de la suite et étaient associées au « *lien des mots [qui] commence à se défaire* ». Parallèlement à cette conversion, on observe une plus grande continuité formelle : contrairement au début de « *Leçons* » où les poèmes semblaient moins se suivre qu'être juxtaposés, comme dans *L'Effraie* et *L'Ignorant*, un certain nombre de liens logiques sont désormais introduits entre les morceaux, qui ne donnent plus l'impression d'être permutables. Serait-ce *in fine* ce besoin de continuité que Jaccottet aurait retenu des *lessons* de Purcell ? Une analyse musicologique détaillée montre cependant que la musique de Purcell ne manifeste ni une propension au silence plus marquée que celle de ses contemporains, ni un tissage particulier. Les suites de *Lessons* de Purcell se présentent en effet de manière discontinue, comme toutes les suites composées à la même époque en Europe. Elles comptent peut-être même parmi les plus discontinues. Alors que dans le reste de l'Europe le modèle « *classique* » de la suite constitué de la succession Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, est en train de s'imposer comme norme, et que les éditeurs vont parfois même jusqu'à réorganiser les pièces pour les faire correspondre à cet ordre, l'Angleterre, et Purcell en particulier, continue à penser la suite plutôt sur le mode

⁷⁵ Philippe JACCOTTET, *La Semaison, Carnets, 1954-1979*, p. 17.

⁷⁶ Philippe JACCOTTET, « *Leçons* », *op. cit.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33. Les citations suivantes sont extraites de la même suite (p. 28, p. 19).

anthologique⁷⁸. Il y a donc un écart significatif entre la conception des suites de « *lessons* » par Purcell et le fantasme de tissage développé par Jaccottet.

Remarquons par ailleurs que le tissage rêvé dans « *Leçons* » relève moins d'une continuité que d'une pratique inchoative. La triple image de « *l'instrument de cyprès et d'ivoire* », de la « *lyre* » et de la « *harpe* » auxquels Jaccottet associe Purcell le « *tisserand* » suggère que si la musique de Purcell fait office de modèle pour réinventer la poésie, c'est à condition de la penser comme un *poïen*. À chaque fois que Jaccottet convoque l'imaginaire textile pour parler de sa poésie, il l'associe à cette idée d'inchoativité, qu'il s'agisse de dire le va-et-vient des navettes ou la nécessité de recommencer la couture de ce qui sans cesse se déchire. Ainsi ces vers dans la suite « *Le mot joie* » :

*Mais chaque jour, peut-être, on peut reprendre
Le filet déchiré, maille après maille,
Et ce serait, dans l'espace plus haut,
Comme recoudre, astre à astre, la nuit...*⁷⁹

Les expressions redoublées (« *maille après maille* », « *astre à astre* ») soulignent ce geste de la couture recommencée « *chaque jour* », tandis que la modalisation (« *peut-être* », « *ce serait comme* ») et les points de suspension suggèrent que la tâche est précaire et inachevable. Jaccottet évoque ainsi cette tâche poétique dans les « *Remarques* » jointes à son *Requiem* :

*Il y eut jadis, il y a encore, en quelques lieux, des chants, ou ne fût-ce qu'une sourde rumeur, pour envelopper les morts comme d'une tendresse amoureuse, maternelle. [...] Il me semble pratiquer, ce faisant, un travail de réparation, à tous les sens du mot. Comme si le chant pouvait recoudre, quand même le tissu ne cesserait de se déchirer ici, et ici, et là.*⁸⁰

Ces propos mettent en lumière la manière dont Jaccottet rêve le « *chant* » qu'il cherche à tisser dans sa poésie, poésie conçue comme un « *travail* » impliquant un geste de va-et-vient sans cesse recommencé qui donne leur sens plein aux métaphores artisanales de la couture et du tissage. Jaccottet suggère ici que cette forme poétique discontinue, déchirée en plusieurs poèmes, peut être à l'origine d'une fécondité, et que la poésie pourrait dès lors être envisagée non pas seulement comme une dramatique de la coupure, mais comme une invitation à une dynamique

⁷⁸ L'usage du terme même de « *lessons* » dans l'anthologie de 1689, plutôt que celui de « *suite* », pourrait en effet indiquer que le compositeur pensait ces pièces d'abord comme autonomes et individuelles, avant de les penser comme les parties successives d'un « *tout* ». Le recueil que sa veuve fit éditer en 1696 semble confirmer ce fait puisqu'il est très explicitement intitulé, rappelons-le : *A Choice Collection of Lessons*.

⁷⁹ Philippe JACCOTTET, « *Le mot joie* », *op. cit.*, p. 128.

⁸⁰ Philippe JACCOTTET, « *Remarques* », *Requiem*, Montpellier : Fata Morgana, 1991, p. 35.

de la couture. C'est-à-dire comme un « *travail de réparation* », un exercice incessant consistant à recoudre « *quand même le tissu ne cesserait de se déchirer ici et ici, et là* ». Dans les dernières pages des *Pensées sous les nuages* apparaît la figure du « *poète tardif* » qui constate que son « *esprit s'effiloche peu à peu* »⁸¹ et remarque, comme en écho direct à la suite « À Henry Purcell » :

*Comme il s'égaille, le troupeau des sources
Qu'on avait cru conduire un jour dans ces prairies...*

Ce constat, et la teneur interrogative des derniers vers (« *mais l'attente, où est-elle ? Où sont les attendues ?/ N'aura-t-on plus jamais soif ?* »⁸²), laissent l'ensemble ouvert, comme si le poète suggérait que cette tâche de rassembler les brebis dans la « *bergerie nocturne* »⁸³ était un exercice inachevable. Un exercice à recommencer sans cesse et dont la forme suite, par sa discontinuité, mimerait l'inchoativité.

Que « la patience vienn[e] collaborer avec la passion »

*N'y aurait-il pas, là aussi,
un accord à trouver entre
[...] la grâce et le travail,
plutôt que de s'acharner, de
s'épuiser à les opposer ?*⁸⁴

Une telle insistance sur cette vertu de la patience et sur les métaphores artisanales pour désigner la poésie pourrait étonner de la part de Jaccottet. Le poète insiste en effet dans divers textes sur la notion d'« *inspiration* »⁸⁵ et sur son désir que le poème donne l'impression de « *s'être fait tout seul pendant [le] sommeil* ». Ce désir, et l'« *hésitation à corriger, à retoucher un texte* » qui en découle et dont Jaccottet atteste en 1976 dans un article dans lequel il dit son « *sentiment que corriger serait un peu artificiel, donc presque malhonnête* », ne sont-ils pas à l'opposé de cette éthique et esthétique de la patience ? C'est d'ailleurs dans cet article que le poète explique que *Leçons* est « *le seul de [s]es recueils qui ait fait l'objet d'un véritable travail, et même assez long* », et que c'est aussi celui qu'il a « *toujours considéré comme le moins accompli* ». Le poète aurait-il donc finalement, en 1976, renié ces « *Leçons* » ? Une telle interprétation semble peu satisfaisante à en juger par le fait que Jaccottet ait repris cette suite de poèmes, en 1977, pour

⁸¹ Philippe JACCOTTET, « Le poète tardif... », *op. cit.*, p. 169. *Ibid.*, pour la citation suivante.

⁸² *Ibid.* p. 170.

⁸³ Philippe JACCOTTET, « À Henry Purcell », *op. cit.*, p. 160.

⁸⁴ Philippe JACCOTTET, « À propos d'une suite de poèmes », *Une transaction secrète*, p. 335.

⁸⁵ Voir en particulier Philippe JACCOTTET, « "Cette folie de se livrer nuit et jour à une œuvre..." » (1976), *ibid.*, p. 319. Toutes les citations suivantes sont extraites du même article (p. 318-323).

l'assembler à *Chants d'en bas* et *À la lumière d'hiver* et former le recueil que l'on connaît actuellement.

Un texte de Jaccottet peut éclairer ce paradoxe. Il s'agit de l'article intitulé « À propos d'une suite de poèmes », consacré à « la suite de poème intitulée *À la lumière d'hiver* », publié en 1980. Il explique que dans cette « suite de poèmes », c'était « plutôt la rêverie qui [l]'a[vait] guidé, à laquelle [il s'était] laissé aller, en [s]e contrôlant moins que d'ordinaire »⁸⁶ et en se « laiss[ant] emporter au fil des images ». Mais Jaccottet insiste aussi sur sa « méfiance à l'égard d'une idée de la vie qui supposerait la tension, l'extase, le feu perpétuels, ou ne fût-ce qu'une succession de bonds, hors des limites ». Cette « idée de la vie », précise-t-il, « ressemblerait trop à une ivresse plus ou moins artificielle » : « il me fallait donc bien accepter que la volonté, la raison, la patience viennent collaborer avec la passion, suppléer aux intermittences du feu, corriger l'éloignement progressif des astres ». En insistant sur la nécessité, *in fine*, d'accepter que « la patience viennent collaborer avec la passion », Jaccottet résume la « leçon » des *Leçons*. L'examen du manuscrit des *Leçons* révèle en effet le long et patient travail dont la suite « Leçons » a été l'objet : plus de trois cents pages composent le manuscrit, dont le travail couvre une période de dix mois⁸⁷. Tout en se mettant « à l'écoute du processus de germination »⁸⁸, Jaccottet a ainsi imposé à l'écriture une discipline, une droiture et un effort de correction pour faire d'elle une « œuvre méditée, maîtrisée, progressivement polie »⁸⁹. Cet « accord à trouver entre [...] la grâce et le travail »⁹⁰ posé comme un idéal poétique en 1980 dans l'article sur « À la lumière d'hiver », il semble que Jaccottet ait commencé à en faire l'épreuve dès 1966 dans « Leçons ».

L'article de Jaccottet sur « À la lumière d'hiver » résume l'évolution des fantasmes projetés par le poète sur la forme suite entre la fin des années 1960 et les années 1980, et, derrière cette revendication d'inspiration et de correction, il fait résonner la double exigence de rigueur et d'émotion, dont on trouve plus largement trace dans les discours sur l'art de l'époque. C'est ici que l'analogie entre les fantasmes qui conduisent les poètes et les compositeurs à faire le choix de la suite dans ces dernières décennies du XX^e siècle, et ceux qui déterminent les nouveaux regards portés à la même époque sur le baroque, devient manifeste. Car cette « collaboration » entre « patience » et « passion » que revendique Jaccottet, et dont on trouve trace aussi dans des discours de Boulez par exemple lorsqu'il en vient à vouloir réconcilier « l'œil » et « l'oreille »⁹¹, ressemble fort à celle que les

⁸⁶ Philippe JACCOTTET, « À propos d'une suite de poèmes », *op. cit.*, p. 335. *Ibid.* pour les citations suivantes.

⁸⁷ À propos de ce manuscrit, voir Judith CHAVANNE, « Le manuscrit de *Leçons* : sous le signe de la fidélité », in Patrick NÉE et Jérôme THÉLOT (dirs.), *Philippe Jaccottet*, Bazas : Le temps qu'il fait, 2001, pp. 143-157.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 148. *Ibid.*.

⁸⁹ *Ibid.*.

⁹⁰ Philippe JACCOTTET, « À propos d'une suite de poèmes », *op. cit.*, p. 335.

⁹¹ Voir Pierre BOULEZ, « L'écriture du musicien : le regard du sourd ? » (1981), in *Regards sur autrui*, Paris : Bourgois, 2005, p. 277.

musicologues cherchent à souligner à la même époque dans les nouveaux portraits qu'ils dessinent de Couperin, Rameau, Bach, ou encore Purcell.

Ce portrait de Purcell auquel contribue Jaccottet contraste fortement avec les reproches formulés par Romain Rolland à l'encontre de Purcell au début du siècle. À l'encontre, plus précisément, des « *étranges faiblesses* » de cet « *artiste maladif, de tempérament débile* » qui avait, comme le disait Romain Rolland, « *quelque chose de féminin, de frêle, de peu résistant* » et une « *langueur poétique* » qui l'« *empêch[a] de poursuivre son progrès artistique avec la ténacité d'un Haendel* »⁹². Cette divergence est frappante. Car n'est-ce pas précisément parce que Purcell n'a pas la « *ténacité* » de Haendel et en raison de son « *manque de souffle [...] qui l'empêche de mener jusqu'au bout de superbes idées* » qu'il est devenu, à la fin du XX^e siècle, cette figure d'élection dont la poésie de Jaccottet porte trace ? Il est significatif que la comparaison entre Purcell et Haendel revienne explicitement sous la plume d'Olivier Baumont qui oppose le « *clavecin de Purcell* » à celui de « *Haendel [qui] s'enivre de son pouvoir à narrer et à briller avec une sorte de vivacité vivifiante* »⁹³. La critique à l'encontre de Haendel est à peine voilée, alors que pour Romain Rolland le « *souffle épique* » des suites symphoniques de Haendel composées à grands renforts de cuivres et de sonorités rutilantes en fait un « *héros* » annonciateur du « *grand* » Beethoven. Si le dédain de Romain Rolland à l'égard de Purcell témoigne de sa hantise de la décadence (les grandes fresques de Haendel s'accordant mieux, selon lui, à l'esprit du temps), en 1980, le système de valeurs a changé. Il semble précisément que Jaccottet valorise chez Purcell ce que Romain Rolland condamnait : non seulement son « *manque de souffle* », mais aussi les « *choses bâclées* », les « *étranges faiblesses* », le « *frêle* » de sa musique. En un mot son incomplétude (« *presque partout, il est incomplet* ») et sa gaucherie (« *gaucheries singulières* »), alors que Rolland dévaluait à l'inverse Purcell pour n'avoir « *pas cherché à briser les dernières barrières qui le séparaient de la perfection* ». Pour Jaccottet, c'est précisément parce que l'esprit du « *poète tardif* »⁹⁴, ému par la « *musique de jadis* », « *s'effiloche* », qu'il peut parvenir à « *parler encore, néanmoins* » et que « *sa rumeur avance comme le ruisseau en janvier/ avec ce froissement de feuilles chaque fois* ». Jusque dans le choix des images, la manière dont Jaccottet décrit cette parole est étonnamment proche de la description que Rolland faisait de la musique de Purcell, l'un admirant ce que l'autre dévalue :

Mais il faut le prendre pour ce qu'il est : une des figures les plus poétiques de la musique – souriante et un peu élégiaque – [...]. Rien de vulgaire, ni de brutal. De jolies mélodies, sorties du cœur, où le plus pur de l'âme anglaise se mire. Des harmonies délicates, des dissonances caressantes, le goût des froissements de septièmes et de secondes, du flottement incessant du majeur au mineur, des nuances

⁹² Romain ROLLAND, *Haendel* (1910), Arles : Actes Sud, 2005, p. 85. *Ibid.* pour la citation suivante.

⁹³ Olivier BAUMONT, livret du CD *Purcell*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Philippe JACCOTTET, « Le poète tardif... », *op. cit.*, p. 170.

fines et changeantes, d'une lumière pâle, indécise, enveloppée, comme un soleil de printemps au travers d'un brouillard léger.⁹⁵

Cette confrontation de discours sur Purcell est révélatrice d'une certaine mutation de valeurs qui s'est produite au fil du XX^e siècle. La vision actuelle de la musique de Purcell n'est sans doute pas plus juste que celle que pouvait avoir Romain Rolland au début du siècle. Mais cette réévaluation met à jour des fantasmes qui dépassent le simple cas de Purcell. La revalorisation de l'imperfection peut se comprendre dans le sillage de la notion de « *désœuvrement* » proposée par Blanchot, en lien avec une écriture de la patience et de la recherche, comme lorsqu'il écrit que « *ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche [...] c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible [...] qui la cherche ne cherche que ce qui se dérobe* »⁹⁶. Toutes les suites de poèmes des derniers recueils de Jaccottet témoignent de ce mouvement d'approche et de déroboade pointé par Blanchot. Mais leur paradoxe réside précisément dans le fait que ce refus de « *toute affirmation qui [les] stabilise ou [les] réalise* » passe, dans ces œuvres, par une obstination incessante à essayer de dire. Une « *patience illimitée* »⁹⁷, comme le souligne Jaccottet dans son article consacré à la suite « À la lumière d'hiver ». Et précisément, c'est sur l'exigence de « *di[re] encore [...], patiemment* » que s'ouvre cette suite de poèmes, emblématique d'un dire à la fois incertain et obstiné qui semble avoir trouvé dans la forme suite le lieu adéquat pour s'exercer :

*Dis encore cela patiemment, plus patiemment
ou avec fureur, mais dis encore,
en défi aux bourreaux, dis cela, essaie,
sous l'étrivière du temps.⁹⁸*

« *Prononcer juste* »⁹⁹. Si la quête menée par Jaccottet à travers l'exercice poétique de la suite a un objet, c'est peut-être celui-là : trouver – essayer de trouver – une « *parole à peu près juste* »¹⁰⁰. Ce souci de justesse, qui se manifeste paradoxalement par une nouvelle valeur accordée à l'imperfection, donne un éclairage plus précis sur la manière dont Jaccottet conçoit la musique, à partir notamment de sa redécouverte de Purcell en 1981 : « *crystalline* » et « *vivante* », mélange de « *science* » et de « *liberté* », de « *patience* » et de « *passion* », tel est le modèle vers lequel la poésie doit s'efforcer de tendre.

⁹⁵ Romain ROLLAND, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁶ Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir* (1959), Folio Essais, 1998, p. 271. *Ibid.*, p. 273 pour la citation suivante.

⁹⁷ Philippe JACCOTTET, « À propos d'une suite de poèmes », *op. cit.*, p. 335.

⁹⁸ Philippe JACCOTTET, « Dire encore cela... », *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, p. 71.

⁹⁹ Philippe JACCOTTET, *La Semaïson, Carnets, 1954-1979*, 1984, p. 23.

¹⁰⁰ Philippe JACCOTTET, « À propos d'une suite de poèmes », *op. cit.*, p. 332.

Conclusion

Les rêveries déployées par Jaccottet sur Purcell, et leur confrontation avec divers discours musicographiques du XX^e siècle, offrent un exemple significatif des fantasmes dont la musique de Purcell a été l'objet au fil du siècle. Cet exemple contribue à débusquer un certain nombre d'approximations douteuses qui se sont développées, en Europe, autour de la notion de suite baroque et met en lumière la teneur idéologique de cette prétendue « renaissance » de la musique ancienne. Concernant plus précisément le choix de Purcell par Jaccottet, et la manière dont le poète se recompose, à travers cette figure d'élection, sinon un père, du moins un maître, l'étude permet de mettre en évidence un aspect important : en s'appropriant Purcell et en faisant de sa musique un modèle de renouveau à la fois poétique et éthique, il s'agit moins, pour Jaccottet, d'œuvrer à la construction du mythe identitaire anglais que de refuser, précisément, les implications nationalistes mises en œuvre par ses contemporains lorsqu'ils font de Couperin le parangon de la francité ou de Bach celui de la germanité. Si, à la même époque, Purcell jouit d'un regain d'intérêt certain, les entreprises de réactualisation et d'appropriation dont il fait l'objet semblent bien souvent liées à un projet d'édification nationale. Dans ce contexte, la démarche de Jaccottet apporte par sa singularité un contrepoint intéressant aux discours sur le mouvement de « Renaissance de la Musique anglaise ».

Cécile DOUSTALY

**LE RÔLE DE L'ACTION PUBLIQUE DANS LA RENAISSANCE
MUSICALE ANGLAISE (1940-1960)**

Cet article analyse la façon dont l'État a encouragé la musique durant la Seconde Guerre mondiale et les questionnements liés aux missions qui furent assignées ensuite à l'*Arts Council* : démocratisation et / ou excellence. Si les institutions musicales furent consolidées et l'offre accrue, *Covent Garden*, nouvel opéra « national », fut critiqué pour la faiblesse de sa gestion et le niveau inégal de ses productions et des chanteurs britanniques, mais ce furent les commandes d'œuvres musicales originales, visant à étoffer un répertoire anglais limité, qui constituèrent le réel écueil pour l'organisme.

**GOVERNMENT AND POST WAR MUSICAL RENAISSANCE IN BRITAIN
(1940-1960)**

This article analyses the way in which the State encouraged music during the Second World War and the questions surrounding the missions henceforth assigned to the Arts Council: democratisation and/or excellence. If musical institutions were strengthened and offer increased, Covent Garden, the new 'national' opera, was criticized for weak management, uneven productions and the singing standards of the British singers, but the real pitfall for the Council lay in the commission of new musical works aimed at enlarging a limited English repertoire.

Pierre DEGOTT

**MYTHE OU RÉALITE ? LE RÔLE DU BEGGAR'S OPERA DANS LA
RENAISSANCE DE LA MUSIQUE ANGLAISE**

Cet article cherche à examiner de quelle manière les reprises modernes du *Beggars's Opera* de John Gay, autant celle de la saison 1878-79 que les représentations de Hammersmith au début des années 1920, ont pu avoir un impact sur la Renaissance de la musique anglaise au tournant du XX^e siècle. Après avoir étudié la question nationaliste et identitaire soulevée lors de la création de l'œuvre en 1728, il se penche sur la réception à l'époque moderne, ainsi que sur les nouvelles tentatives de renouer avec le genre quelque peu oublié du *ballad opera*.

**MYTH OR REALITY ? THE ROLE OF *THE BEGGAR'S OPERA* IN THE
RENAISSANCE OF ENGLISH MUSIC**

This article aims at examining how the modern revivals of John Gay's The Beggar's Opera, both those of the 1878-1879 season in London and the performances at Hammersmith in the early 1920s, influenced the second Renaissance of English music at the turn of the twentieth century. After studying the identity question and

the nationalistic issue raised when The Beggar's Opera was first performed in 1728, it focusses on the later reception of the work, and eventually on twentieth-century attempts to revive, modernize and redefine the somewhat forgotten genre of the ballad opera.

Sophie AYMES

**THE 1946 PRODUCTION OF *THE FAIRY QUEEN* IN COVENT GARDEN:
'A TRIUMPH OF BRITISH MUSIC AND STAGECRAFT'?**

The 1946 production of Henry Purcell's *Fairy Queen* in Covent Garden was staged to mark the beginning of a new musical era. It was based on the unity of music, ballet and design, the symbol of an ideal social cohesion notably fostered by state patronage, and the partnership between Constant Lambert, Michael Ayrton and Frederick Ashton was informed by the aesthetic agenda of the Romantic Moderns. However the failure to convey a successful sense of harmony reflects the tensions inherent to this transitional period.

**LA REPRÉSENTATION DU *FAIRY QUEEN* DE PURCELL À COVENT
GARDEN EN 1946 : « LE TRIOMPHE DE LA MUSIQUE ET DES
TECHNIQUES DE SCÈNE BRITANNIQUES » ?**

La production de The Fairy Queen de Henry Purcell à Covent Garden en 1946 marque le début d'une nouvelle ère musicale. Fondée sur l'unité entre musique, danse et décor, elle symbolise un idéal de cohésion sociale, dérivant notamment du mécénat étatique, et illustre l'esthétique des Romantic Moderns à l'œuvre dans la collaboration entre Constant Lambert, Michael Ayrton et Frederick Ashton. Toutefois l'absence de réelle harmonie du spectacle reflète les tensions marquant cette période de transition.

Gilles COUDERC

**DE *OUR HUNTING FATHERS* AU *WAR REQUIEM*: BRITTEN ET LA
TRADITION MUSICALE ANGLAISE**

Cet article cherche à évaluer la place de Benjamin Britten dans la tradition de musique anglaise, celle de Purcell et de Dowland mais aussi celle « inventée » par les acteurs de la Renaissance musicale anglaise et du Royal College of Music à travers ses écrits et ses œuvres de 1936 à 1963, l'année de ses cinquante ans. En dépit d'un rejet des pratiques et de l'esthétique du RCM symbolisés par son aîné Ralph Vaughan Williams, d'un éclectisme revendiqué, d'une ouverture vers les avant-gardes musicales du Continent ou le langage musical de l'Extrême-Orient, le compositeur poursuit la tradition séculaire pré-haendélienne. Il revisite celle de ses devanciers britanniques des années 1880 -1910 dans sa défense de la langue anglaise et son recours à la tradition chorale et poursuit le combat de ses aînés pour la reconnaissance de la musique comme art majeur dans la société britannique.

**FROM OUR HUNTING FATHERS TO THE WAR REQUIEM: BRITTEN
AND THE ENGLISH MUSICAL TRADITION**

This article aims at evaluating the position of Benjamin Britten in the English musical tradition of Dowland and Purcell but also in the tradition 'invented' by the actors of the English Musical Renaissance and of the Royal College of Music through his writings and compositions from 1936 to his fiftieth birthday in 1963. Despite his rejection of RCM aesthetics and practices embodied in Ralph Vaughan Williams, despite his claim for eclecticism, his liking for European musical avant-gardes or his discovery of Far East musical idioms, Britten follows in the pre-Handel tradition and revisits that invented by his forebears of the English Musical Renaissance in his defence of the English language and borrows from the English choral tradition in his will to pursue and achieve the goal of his predecessors, the recognition of music as one of the major arts by British society.

Jean-Philippe HEBERLÉ

**ALAN BUSH'S LIFELONG COMMITMENT TO MARXISM, OR HIS
CONTRIBUTION TO THE 'REBIRTH' OF ENGLISH OPERA THROUGH
WAT TYLER (1950)
AND MEN OF BLACKMOOR (1956)**

Alan Bush (1900-1995) is a rather neglected English composer whose career spanned over several decades of what is generally termed as the second Renaissance of English music. His four operas express his socialist and Marxist ideas. This article will most particularly focus on Alan Bush's first two operas—*Wat Tyler* (1950) and *Men of Blackmoor* (1956)—which are based upon real English social and historical events and testify to his lifelong commitment to Marxism and communism as well as to his contribution to the 'rebirth' of English Opera in the 1950s.

**L'ENGAGEMENT MARXISTE DE ALAN BUSH,
OU SA CONTRIBUTION À LA
« RENAISSANCE » DE L'OPÉRA ANGLAIS À TRAVERS
WAT TYLER (1950) ET MEN OF BLACKMOOR (1956)**

Alan Bush (1900-1995) est un compositeur anglais peu étudié et peu joué dont la carrière couvre plusieurs décennies de ce que l'on appelle communément la seconde Renaissance de la musique anglaise. Ses quatre opéras expriment ses idées socialistes et marxistes. Cet article porte plus particulièrement sur ses deux premiers opéras – Wat Tyler (1950) et Men of Blackmoor (1956) – qui se fondent sur de véritables événements sociaux et historiques anglais et témoignent du long et profond engagement marxiste et communiste du compositeur ainsi que de sa contribution à la « renaissance » de l'opéra anglais au cours des années 1950.

Pierre DUBOIS

**‘ROLL OVER, HANDEL’: PAUL MCCARTNEY’S *ECCE COR MEUM*
AND THE ENGLISH ORATORIO TRADITION**

This article investigates the relationship between former Beatle Paul McCartney’s oratorio *Ecce Cor Meum* (2006) and the English Handelian oratorio tradition. It is suggested that there is a paradoxical tension between tradition and the delusive claim to innovation of this work which is actually quite ‘conservative.’ McCartney’s oratorio is examined in terms of its ideological meaning in contemporary British society and its success attributed to the ‘Promsification’ of the classical scene in the UK.

**« ROLL OVER, HANDEL » : *ECCE COR MEUM* DE PAUL MCCARTNEY
ET LA TRADITION DE L’ORATORIO ANGLAIS**

*Cet article étudie les rapports entre l’oratorio *Ecce Cor Meum* (2006) de l’ancien Beatle Paul McCartney et la tradition anglaise de l’oratorio haendélien. Il suggère qu’il y a une tension paradoxale entre la tradition et un désir d’innovation illusoire dans la mesure où l’œuvre est très « conservatrice ». L’oratorio de McCartney est analysé par rapport à sa signification idéologique dans la société britannique contemporaine et son succès attribué à la « Promsification » de la scène classique au Royaume-Uni.*

Yolanda MORATO

**EZRA POUND AND ANTHEIL: MODERNIST MUSIC AND AVANT-
GARDE IDENTITY IN ENGLAND**

American musician George Antheil created a free-composing technique he developed in Europe—first in Berlin and finally in Paris, where he settled in 1923. He would spend ten years in the French capital, surrounded by many American writers and artists, before going back to the United States. Through the examination of what Ezra Pound called ‘musical rhetoric’ in his essay devoted to the composer, I will examine how Pound found in Antheil the necessary figure to complete his conception of avant-garde aesthetics in England, where the impact of the First World War had dramatic consequences on Music and Literature.

**EZRA POUND ET ANTHEIL : MUSIQUE MODERNE ET IDENTITÉ DE
L’AVANT-GARDE EN ANGLETERRE**

Le musicien américain George Antheil a créé une technique de libre composition qu’il a développée en Europe – la première fois à Berlin et enfin à Paris, où il s’installe en 1923. Il a vécu dix ans dans la capitale française, entouré par de

nombreux écrivains et artistes américains, avant de revenir aux États-Unis. À travers l'examen de ce que Ezra Pound appelait « la rhétorique musicale » dans son essai consacré au compositeur, je vais analyser comment Pound a trouvé chez Antheil la figure nécessaire pour compléter sa conception de l'esthétique avant-gardiste en Angleterre, où l'impact de la Première Guerre mondiale a des conséquences dramatiques sur la musique pendant plusieurs années.

Marik FROIDEFOND

PHILIPPE JACCOTTET À L'ÉCOUTE DES « LESSONS » DE PURCELL

En 1981, Philippe Jaccottet écrit une suite de poèmes dédiée à Henry Purcell, dont la musique lui paraît tracer les voies d'un nouveau modèle poétique. À travers le portrait fantasmatique de Purcell en berger céleste et « *tisserand des ruisseaux surnaturels* », Jaccottet dessine l'idéal d'une poésie plus patiente, plus tendre et plus blanche, dont la grâce juvénile et la simplicité rustique, qualités selon lui toutes baroques, contribueraient à mettre à distance le romantisme et ses valeurs. Cet intérêt de Jaccottet pour Purcell, perçu par beaucoup à cette époque comme nouvel emblème du mythe identitaire anglais, est cependant singulier. Il contraste avec la prédilection plus habituelle de ses contemporains pour Couperin, Rameau ou Bach, érigés en symboles de francité ou de germanité. En se tournant vers Purcell, il s'agit cependant moins pour Jaccottet de contribuer à la construction d'une (autre) identité nationale que de refuser précisément toute stratégie nationaliste en sortant de l'opposition franco-germanique et des enjeux esthétiques et politiques qu'elle véhicule en Europe depuis la fin du XIX^e siècle.

PHILIPPE JACCOTTET LISTENS TO PURCELL'S 'LESSONS'

In 1981, Philippe Jaccottet wrote poems organised as a suite, 'To Henry Purcell,' in which he praises Purcell's music and chooses him as the model of a new conception of poetry. Through Baroque music and Purcell's dreamed portrait of a celestial shepherd and of a 'weaver of supernatural streams,' Jaccottet provides a model for new poetic forms—more patient, more tender and purer—that eschew the rhetorical developments of the Classics, the long Romantic narrative poems or lyricism, made impossible after Auschwitz. Those aesthetic choices imply ideological and political ones. Adopting Purcell as a model does not so much contribute to forging a new national identity as to refusing the nationalist stances of his contemporaries who made Couperin or Rameau the model of French identity or Bach the symbol of German identity, and conveys the will to evade French-German oppositions.

Anciens numéros

Volume I, n° 1
AUX SOURCES DE L'ÈRE VICTORIENNE

Volume I, n° 2
RADICALISME ET LIBÉRALISME – ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Volume I, n° 3 (épuisé)
LA PRESSE
dir. B. Cassen et B. d'Hellencourt

Volume I, n° 4
WELFARE STATE – ESTHÉTIQUE ET PAYSAGE AU XVIII^e SIÈCLE
dir. M. Charlot

Volume II, n° 1
MALTHUS – L'IMMIGRATION
dir. R. Palacin

Volume II, n° 2
LES ÉLITES EN GRANDE-BRETAGNE
dir. P. Brennan

Volume II, n° 3 (épuisé)
GOVERNEMENT CENTRAL ET GOUVERNEMENT LOCAL AU ROYAUME-UNI
dir. R. Palacin

Volume II, n° 4
EMPLOI ET CHÔMAGE EN GRANDE-BRETAGNE, 1979–1983
dir. M. Babaz, C. Guichard et M. Quéré

Volume III, n° 1
LA VIE POLITIQUE BRITANNIQUE DEPUIS 1945
dir. M. Charlot et S. Baudemont

Volume III, n° 2
LA GRANDE-BRETAGNE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES FACE À LA MONTÉE DES PÉRILS EXTÉRIEURS
dir. S. Baudemont

Volume III, n° 3
ESTHÉTIQUE ET SOCIÉTÉ
dir. M. Baridon et C. Comanzo

Volume III, n° 4
L'ESTABLISHMENT
dir. M. Charlot

Volume IV, n° 1
INTELLECTUELS ET POLITIQUE EN GRANDE-BRETAGNE
dir. B. d'Hellencourt et R. Sibley

Volume IV, n° 2 (épuisé)
LA GRANDE-BRETAGNE ET L'EUROPE, 1945–1986
dir. R. Marx

Volume IV, n° 3
ATTITUDES FACE À LA CRISE EN GRANDE-BRETAGNE
dir. J.-P. Ravier et F. Poirier

Volume IV, n° 4

LE SYNDICALISME EN GRANDE-BRETAGNE

dir. R. Sibley

Volume V, n° 1

LE CORPS : ÉVOLUTION DES ATTITUDES EN GRANDE-BRETAGNE

dir. S. Baudemont

Volume V, n° 2

L'IRLANDE DU NORD

dir. P. Brennan

Volume V, n° 3 (automne 1989)

LONDRES

dir. M. Curcurù et J. Carré

Volume V, n° 4 (printemps 1990)

LES MÉDIAS EN GRANDE-BRETAGNE : LE QUATRIÈME POUVOIR DEPUIS 1855

dir. B. d'Hellencourt et J-C.Sergeant

Volume VI, n° 1 (automne 1990)

L'ÉDUCATION EN GRANDE-BRETAGNE

dir. M. Lemosse

Volume VI, n° 2 (printemps 1991)

PAUVRETÉ ET ASSISTANCE EN GRANDE-BRETAGNE AU XIX^e SIÈCLE

dir. J. Carré

Volume VI, n° 3 (automne 1991)

RELIGION, POLITIQUE ET SOCIÉTÉ EN GRANDE-BRETAGNE

dir. S. Dayras et C. D'Haussy

Volume VI, n° 4 (printemps 1991)

LE THATCHÉRISME

dir. M. Charlot et F. Poirier

Volume VII, n° 1 (automne 1992)

LES ÉLECTIONS DE 1992 EN GRANDE-BRETAGNE

dir. M. Charlot

Volume VII, n° 2 (printemps 1993)

LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE EN GRANDE-BRETAGNE (1760–1830)

dir. R. Marx

Volume VII, n° 3 (automne 1993)

L'IMMIGRATION

dir. B. d'Hellencourt

Volume VII, n° 4 (printemps 1994)

LA MONARCHIE BRITANNIQUE

dir. M. Charlot

Volume VIII, n° 1 (automne 1994)

LES ÉLITES FONCIÈRES (1750–1846) – LES *INNER CITIES* DEPUIS 1960

dir. J. Carré et J-P. Révauger

Volume VIII, n° 2 (printemps 1995)

ASPECTS DU XIX^e SIÈCLE – ENJEUX CONTEMPORAINS

dir. J.-C. Sergeant

Volume VIII, n° 3 (automne 1995)

LA CONQUÊTE DU SUFFRAGE UNIVERSEL (1832–1928)

dir. G. Bonifas

Volume VIII, n° 4 (printemps 1996)**LE VOYAGE**
dir. G. Guilcher**Volume IX, n° 1 (automne 1996)****LA SOCIÉTÉ ANGLAISE EN GUERRE (1939–1945)**
dir. A. Capet**Volume IX, n° 2 (printemps 1997)****L'ÉCOSSE CONTEMPORAINE**
dir. J. Leruez et C. Civardi**Volume IX, n° 3 (automne 1997)****LES ÉLECTIONS GÉNÉRALES DE 1997 EN GRANDE-BRETAGNE**
dir. M. Charlot**Volume IX, n° 4 (printemps 1998)****L'ÉTAT-PROVIDENCE**
dir. M. Lemosse, A. Kober-Smith, T. Whitton**Volume X, n° 1 (automne 1998)****LES ANNÉES WILSON**
dir. M. Lemosse**Volume X, n° 2 (printemps 1999)****LA NATIONAL LOTTERY**
dir. M. Charlot et M. Lemosse**Volume X, n° 3 (automne 1999)****L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR EN GRANDE-BRETAGNE**
dir. M. Lemosse**Volume X, n° 4 (printemps 2000)****SPORT ET ENJEUX IDENTITAIRES DANS LES ÎLES BRITANNIQUES**
dir. R. Sibley et E. Roudaut**Volume XI, n° 1 (automne 2000)****PAUVRETÉ ET INÉGALITÉS EN GRANDE-BRETAGNE, 1942-1990**
dir. J.-P. Révauger**Hors série n° 1 (mars 2001)****MÉLANGES EN L'HONNEUR DE ROLAND MARX**
dir. M. Charlot et R. Sibley**Volume XI, n° 2 (printemps 2001)****LE CINÉMA BRITANNIQUE**
dir. A. Shepherd**Volume XI, n° 3 (février 2002)****TONY BLAIR ET LA RÉFORME DES INSTITUTIONS**
dir. J.-Cl. Sergeant**Volume XI, n° 4 (octobre 2002)****LES ÉLECTIONS LÉGISLATIVES DE 2001 AU ROYAUME-UNI**
dir. M. Charlot**Volume XII, n° 1 (décembre 2002)****LA « RELATION SPÉCIALE » ROYAUME-UNI / ÉTATS-UNIS ENTRE MYTHE ET RÉALITÉ, 1945-1990**
dir. J.-Cl. Sergeant**Volume XII, n° 2 (printemps 2003)****LA SITUATION ET LES POLITIQUES DE L'EMPLOI EN FRANCE ET EN GRANDE-BRETAGNE, 1990-2000**
dir. M. Lemosse

Volume XII, n° 3 (automne 2003)

LA VILLE VICTORIENNE

dir. J. Carré

Volume XII, n° 4 (printemps 2004)

**CONSTANTES ET ÉVOLUTIONS DE LA SOCIÉTÉ BRITANNIQUE, XIX^e-XXI^e SIÈCLES :
MÉLANGES EN HOMMAGE À MONICA CHARLOT**

dir. A. Capet

Volume XIII, n° 1 (automne 2004)

WILLIAM MORRIS

dir. M. Faraut et G. Bonifas

Volume XIII, n° 2 (printemps 2005)

**DÉCENTRALISATION ET PARTICIPATION CITOYENNE : UNE NOUVELLE
RÉPARTITION DES POUVOIRS EN ANGLETERRE ?**

Dir. A. Kober-Smith, S. Nail et D. Fée

Volume XIII, n° 3 (automne 2005)

LES ÉLECTIONS LÉGISLATIVES DE 2005 AU ROYAUME-UNI

dir. □. d'Hellencourt et G. Leydier

Volume XIII, n° 4 (printemps 2006)

ART ET NATION

dir □ □ S □ □ □ □ □ □ □ □

Volume XIV, n° 1 (automne 2006)

LA DÉVOLUTION DES POUVOIRS À L'ÉCOSSE ET AU PAYS DE GALLES

dir. C. Civardi et M. Jones

Volume XIV, n° 2 (printemps 2007)

LES USAGES DU TEMPS LIBRE

dir. E. Roudaut

Volume XIV, n° 3 (automne 2007)

LE DÉFI MULTICULTUREL

dir. G. Millat

Volume XIV, n° 4 (printemps 2008)

L'HISTOIRE SOCIALE EN MUTATION

dir. F. Bensimon

Volume XV, n° 1 (automne 2008) (épuisé)

**ASPECTS DU DÉBAT SUR L'ABOLITION DE L'ESCLAVAGE EN GRANDE-BRETAGNE
1787-1840**

dir. L. Germain et S. Halimi

Volume XV, n° 2 (printemps 2009)

LES SYNDICATS BRITANNIQUES : DÉCLIN OU RENOUVEAU ?

dir. A-M. Motard

Hors série n° 2 (mai 2009)

LA PRATIQUE RÉFÉRENDAIRE DANS LES ÎLES BRITANNIQUES

dir. Bernard d'Hellencourt et Pauline Schnapper

Volume XV, n° 3 (juin 2010)

ASPECTS DE LA JEUNESSE BRITANNIQUE

dir. Jean-Philippe FONTS

Volume XV, n° 4 (automne 2010)

PRESENTATIONS ? REPRESENTATIONS, RE-PRESENTATIONS

dir. Antoine CAPET

Volume XVI, n°1 (printemps 2011)

LES ELECTIONS LEGISLATIVES DE 2010 AU ROYAUME-UNI

dir. Emmanuelle AVRIL et Pauline SCHNAPPER

Volume XVI, n° 2 (automne 2011)

LE PARTI LIBERAL EN GRANDE-BRETAGNE

dir. Antoine CAPET et Martine MONACELLI FARAUT

Volume XVII, n° 1 (printemps 2012)

LE POUVOIR ET SA REPRÉSENTATION AU ROYAUME-UNI

dir. Gilles LEYDIER

Volume XVII, n° 2, 2012 Numéro spécial en hommage à Lucienne Germain

**MINORITÉS, INTÉGRATION EN GRANDE-BRETAGNE ET DANS LES PAYS DU
COMMONWEALTH**

dir. Suzy HALIMI et Didier LASSALLE

Volume XVII, n° 3, 2012 Textes rassemblés à la mémoire de François Poirier

REGARDS CROISÉS SUR LA GRANDE-BRETAGNE. HISTOIRE SOCIALE

dir. Michael PARSONS et Fabrice BENSIMON

Rejoignez le CRECIB

Le Centre de recherches en civilisation britannique est une association loi 1901 qui vise à :

1. regrouper en France les universitaires faisant des recherches en civilisation britannique
2. développer l'étude de la civilisation britannique au sein de l'enseignement supérieur en France
3. encourager et développer la collaboration entre spécialistes de différentes disciplines en France et à l'étranger
4. diffuser, au sein de la Revue française de civilisation britannique les résultats de travaux dans ce domaine.

Les adhérents reçoivent la Revue Française de Civilisation Britannique, la revue de référence dans le domaine, et sont inscrits s'ils le souhaitent à la liste de discussion par mail pour recevoir des informations sur l'actualité de la recherche.

L'adhésion coûte 45 euros par an pour les chercheurs salariés, et 22,50 pour les non-salariés (retraités, doctorants...)

Pour adhérer, contactez le trésorier

John Mullen : john.mullen@wanadoo.fr

TABLE DES MATIÈRES

Gilles COUDERC et Jean-Philippe HEBERLÉ	Avant-propos..... <i>Foreword</i>	p. 5
Cécile DOUSTALY	Le rôle de l'action publique dans la renaissance musicale anglaise (1940-1960)..... <i>Government And Post War Musical Renaissance In Britain (1940-1960)</i>	p. 13
Pierre DEGOTT	Mythe ou réalité ? Le rôle du <i>Beggar's Opera</i> dans la Renaissance de la musique anglaise..... <i>Myth or Reality ? The Role of The Beggar's Opera in the Renaissance of English Music</i>	p. 35
Sophie AYMES	The 1946 Production of <i>The Fairy Queen</i> in Covent Garden: 'A Triumph of British Music and Stagecraft'?..... <i>La Représentation du Fairy Queen de Purcell à Covent Garden en 1946 : « le triomphe de la musique et des techniques de scène britanniques » ?</i>	p. 51
Gilles COUDERC	De <i>Our Hunting Fathers</i> au <i>War Requiem</i> : Britten et la tradition musicale anglaise..... <i>From Our Hunting Fathers to the War Requiem: Britten and the English Musical Tradition</i>	p. 73
Jean-Philippe HEBERLÉ	Alan Bush's Lifelong Commitment to Marxism, or his Contribution to the 'Rebirth' of English Opera through <i>Wat Tyler</i> (1950) and <i>Men of Blackmoor</i> (1956)..... <i>L'Engagement marxiste de Alan Bush, ou sa contribution à la « Renaissance » de l'opéra anglais à travers Wat Tyler (1950) et Men of Blackmoor (1956)</i>	p. 97
Pierre DUBOIS	'Roll over, Handel': Paul McCartney's <i>Ecce Cor Meum</i> and the English Oratorio Tradition..... <i>« Roll Over, Handel » : Ecce Cor Meum de Paul McCartney et la tradition de l'oratorio anglais</i>	p. 111
Yolanda MORATÓ	Ezra Pound and Antheil: Modernist Music and Avant-garde Identity in England..... <i>Ezra Pound et Antheil : musique moderne et identité de l'avant-garde en Angleterre</i>	p. 127
Marik FROIDEFOND	Philippe Jaccottet à l'écoute des « <i>Lessons</i> » de Purcell..... <i>Philippe Jaccottet Listens to Purcell's 'Lessons'</i>	p. 141
Résumés / <i>Abstracts</i>		p. 163
Anciens numéros / <i>Back Numbers</i>		p. 169