

CHAN 10018

CHANDOS



**EVELYN GLENNIE
PETER ERSKINE
CHRISTIAN LINDBERG**

BBC Symphony Orchestra
Leonard Slatkin

FRACTURED LINES

TURNAGE

premiere recordings





Mark-Anthony Turnage

Betty Freeman / Lebrecht Collection

Mark-Anthony Turnage (b. 1960)

premiere recordings

- | | | |
|---|--|----------|
| 1 | Another Set To*
For trombone and orchestra
Bluesy and free | 8:48 |
| 2 | Silent Cities (revised version)
Variants surrounding a tune by John Scofield
For orchestra
Nagging and obsessive – Calmer – With movement – Hazy and unclear –
Clean and rhythmic – Smooth and serene | 16:21 |
| 3 | Four-Horned Fandango
For four horns and orchestra
Murky – Bell-like – Strange and subdued – Gradually building –
Fandango. Tight and rhythmic – Forceful – Murky and sinister – Spacious –
Light and eerie
Timothy Brown • Michael Murray • Andrew Antcliff • Christopher Larkin horns | 14:49 |
| 4 | Fractured Lines†
Double Percussion Concerto on a tune by Peter Erskine | 16:03 |
| | | TT 56:25 |

Christian Lindberg trombone*

Evelyn Glennie percussion†

Peter Erskine percussion†

BBC Symphony Orchestra

Michael Davis leader

Leonard Slatkin

Mark-Anthony Turnage



Peter Erskine,
Mark-Anthony Turnage,
Evelyn Glennie
and Leonard Slatkin at the
recording session



Turnage: Fractured Lines etc.

Dictionary and encyclopaedia notes generally settle on two terms to characterise Mark-Anthony Turnage's orchestral music: 'violence' and 'jazz influence'. Neither description is wholly inaccurate, but both are misleading. The incorporation of jazz elements is of a very different order from the dabbling of early twentieth-century composers who used the syncopations and colours of jazz decoratively. For Turnage, structures built on driving rhythmic patterns and riffs are fundamental to his working method. Also, he involves soloists in the creative process (as did the great band-leader composers); the particular sound and style of an instrumentalist can be inspirational, and collaborative improvisation often plays a part in his writing of a piece, sometimes surviving as a free element in the published score.

The aggression in Turnage's music is often exhilarating rather than threatening or disturbing, once one has taken the plunge and decided not to recoil from the turbulent energies and jagged edges. *Another Set To* is a perfect example.

It was written in 2000, but has origins in an earlier work, *Set To*, for brass. 'That piece always felt as if it was bursting out at the

seams,' says Turnage, 'as if it ought to be for bigger forces. I had to write a piece for the BBC Symphony at quite short notice; I'd always wanted to work with Christian Lindberg, and here was my opportunity. He's an amazing musician. At the first performance he played from memory, and he knew the orchestral part as well, which is pretty scary.'

It might be tempting to read too much into the title, which originally punned on the fact that the brass compositions formed a two-piece set. But there is indeed a confrontational aspect to *Another Set To*: the soloist brays out a taunt, swaggering and strutting until the orchestra aims a series of swats and swipes which are evaded through slippery *glissandos*. Strings and muted brass then offer formal acknowledgement of the challenge.

'It's quite argumentative,' agrees Turnage, though he adds: 'The thing I'm pleased about is that compared with a lot of my pieces it's optimistic and extrovert.' Indeed, once underway, the bout acquires a dance-like, elegant equilibrium, like a boxing match between nimble-footed and sharp-minded (if hard-hitting) adversaries. The return of the proclamation in its original form, rasped out by the trombone, suggests that a conclusion is

imminent. A last whirlwind of activity, its orchestration reminiscent of the storm interlude from Britten's *Peter Grimes*, climaxes with orchestral trumpets braying the trombone's taunt – the soloist crows back with what could equally be defiance or a wounded salute to a worthy opponent, before a shower of sparks concludes the piece.

Written for the Tokyo Philharmonic Orchestra, *Silent Cities* contains two half-hidden elements: the tune 'The Nag' by jazz guitarist John Scofield, and a memorial to Sir Michael Tippett, who died at the time of its composition. But this time the title is deeply significant. 'Silent Cities' is Rudyard Kipling's description of the graveyards on the Somme, which Turnage visited in 1997, a year before the work was first performed. 'It's the only piece I've written concerned with landscape,' says the composer. 'Usually my inspiration is from painting or poetry. The area is peaceful, flat, idyllic in a way. Under the surface is turmoil, because everyone knows what happened there, in that landscape.'

After a dark, rolling crash, a brief panic gathers and disperses, leaving pale wraiths of intertwining melody hanging in the air. The colours are extraordinary: reeds wail through a grey fog of strings, while drums rumble and percussion shiver. Throughout the sections that follow (which include two interludes from Turnage's opera *The Silver Tassie*) two time-

scales coexist: slow-moving calm and frantic activity. One or other may rise to the surface, but in some passages the balance (and tension) between them is miraculous. After a Brucknerian impasse and a scurry of woodwind, a sequence of deep, stabbing chords in *diminuendo* leads to a coda of gradual fragmentation. A profound sense of loss surrounds the sustained, bluesy melody that is all that remains.

Four-Horned Fandango has been extensively revised since it was first performed by the horn section of the City of Birmingham Symphony Orchestra with Simon Rattle, to celebrate EMI's 100th birthday. 'In the second half of the concert all the horn players were coming back to play *Belshazzar's Feast*, so I wrote the parts really low so their lips wouldn't be shot to pieces,' says Turnage. 'As a result, the piece wasn't entirely satisfactory. The original version had loads of percussion and a bass guitar, which along with the four soloists made it very expensive to put on. I got rid of a lot of the hardware, and raised the horn parts – not just wholesale by a fifth, but considerably re-written. It improved the piece no end. I didn't want to be really obvious with the fandango element, though in the original it was probably too hidden.' There are allusions to the Spanish dance – castanets click, bowed strings imitate strummed guitars – but its influence is felt more in the sense of

constant approach that is always on the brink of arrival, imparting a sexual energy. Authentically, the fandango ends not with resolution but with an up-beat to silence.

The double percussion concerto **Fractured Lines** has also been reworked since its Proms premiere in 2000. Part of the revision was to improve the balance and make the brass writing more practical, but Turnage also felt that the work had taken on a different character from the piece he had intended to write. 'I'd written something that was almost too dark and dissonant. In revising it, I made it much more jazzy – with someone like Pete Erskine it seemed wrong not to. I also tightened up the structure.'

Although the two soloists share some of the same instruments, Evelyn Glennie's kit contains more pitched percussion, whereas that of Peter Erskine (who wrote the tune that is germinal to the whole piece) is dominated by drums. Two cadenzas, the first for Glennie, the second (largely improvised) for Erskine, divide the piece into three. The big, slow tune that emerges in octaves on high woodwind is an obvious 'moment' in the work, and the climax just before the second cadenza is unmistakable. As for the rest, a constant evolution of melodic material is ordered into sections, and to a certain extent disguised, by abrupt colour changes and riffs jostling to the foreground. The twilight coda, spiced by a

locomotive patter from Erskine's kit and soft, drifting chimes from Glennie's marimba, ends when a single drum thwack recalls the ominous military thunder of the opening.

© 2002 Brian Hunt

Mark-Anthony Turnage in conversation with Colin Anderson, 30 July 2002

CA: *Mark, your music is often dark and intense. How conscious are you of this when composing?*

M-AT: I think it just happens, I don't consciously try and write dark music. I'm surprised at how bleak some of it is. It's not particularly obvious in me: there's this big argument about whether a composer's day-to-day personality comes through in music – I don't think it does. I wouldn't mind writing a few happy pieces but for some reason I can't... actually the trombone piece is upbeat – maybe that's because of Lindberg. In fact, I felt the first version of the percussion concerto was too dark, too angst-ridden. I've lightened it – not so much texture-wise but harmonically as it was very dissonant – I wanted a frothy piece. All the trumpet writing was very high and extreme, almost perverse. So I lowered all that and made the harmony less harsh. I moved sections around. The shape makes more sense now, it is more compact.

CA: *Peter Erskine's part involves improvisation. How does that square with a definitive recording?*

M-AT: He's a great and wonderful player with such taste that the decisions he makes are always fabulous. Recording is a problem for someone who improvises. If we'd gone on tour and played it six times we would have had a different performance. Peter had to really think on his feet at the sessions.

CA: *The question of revision also applies to Fandango.*

M-AT: The first version didn't really work. Tim Brown suggested I resurrect it. I've made all the horn parts higher because they were embedded in the string texture. There were six percussionists, a sampler and a bass guitar; it was ridiculous. I got rid of all that, tightened the structure and thinned the textures.

CA: *Take the horns away and you have a Bartókian soundworld of strings and percussion. There's some local colour – castanets, guitar-imitating strings – but how important is the fandango itself?*

M-AT: I didn't want any brass or winds getting in the way of the horns. The Spanish element is just a colour, it gave me something to hang the structure on with the fast section which is dance-like... that's sort of lighter, I suppose!

CA: *I think Fandango is one of your finest pieces. To my ears it involves Birtwistle-like changes of perspective.*

M-AT: You're in the minority, none of the critics seem to think that! I'm very fond of it. I'm very affected by Birtwistle; when I was growing up he was very important. It's the cragginess of Birtwistle I love. I've got some soft-centred pieces but I like the idea of things being quite angular. I think *Silent Cities* is more Birtwistle. I often use melodic lines that overlap and are viewed different ways – variation form gone a bit wild.

CA: *I heard Silent Cities before knowing what inspired it. It seems a remarkably busy and sonic piece given that it emerges from graveyards and silence.*

M-AT: I went to the Somme on an incredibly beautiful sunny day. I was aware of the calm and all the graves, but also the fierceness and the carnage that was there previously. There's a powerful atmosphere; you're aware of turmoil underneath... underneath the ground really. At harvest you can still find shrapnel and war-paraphernalia in the ground – it's still there as part of the landscape.

CA: *At the sessions I thought 'urban decay' in relation to Silent Cities. Is your music about being alive today, a message to those who govern us?*

M-AT: I'm still angry about certain things that I was much more vocal about when I was younger. Yes, there is a sort of despair about what's going on, and being a father I don't think there's much hope for people.

CA: *Silent Cities is dedicated to Sir Michael Tippett. What does he mean to you?*

M-AT: He's influenced everything I've done. He always seems to crop up in my pieces.

CA: *This darkness in your music: do you compose at night or are you nine to five?*

M-AT: No, I'm morning; not nine to five, early, five to five, although it can be dark early in the morning!

CA: *Given the jazz aspects of your music, do you consider yourself a classical composer?*

M-AT: I think of myself as a composer. I did toy with the idea of just working with jazz people but that's restrictive because I want to do a lot of different things. I hope the jazz is fundamental to the nature of the piece, and some pieces aren't so jazzy. It's dangerous to think about that, then it's self-conscious. I feel very lucky that I can work with a broad range of very different people. I don't think I'll ever write a musical but you never know – it would be a challenge!

CA: *There seems to be a strong American influence to your music. Are you conscious of that?*

M-AT: No, not really. Perhaps 'less English'. This might be one of the reasons I'm played in Germany a fair amount, because they're not very keen on English music. I think it does sound English but obviously other people don't. When I work with American orchestras it's very comfortable, it's the jazz thing which just comes out. But Louis Andriessen also influences me, which nobody picks up on much, it's a hidden influence.

CA: *This is your big chance. What's the Andriessen influence?*

M-AT: Structural, although his music sounds much more minimalist than mine; but it's also the extremes, the way he pushes things, which I find fascinating. He's much more singled-minded in the things he does than I am. I think I will get there, that's what I'm aiming for; to have pieces based on three or four chords rather than sprawling.

CA: *You have close relationships with people like Peter Erskine and John Scofield, and the CBSO and BBC. How important is it that you write for specific people and groups?*

M-AT: I see myself as a professional composer, but just to write something for orchestra then not know if somebody is going

to perform it... My incentive is to write for people. The BBC Symphony Orchestra have done so many of my pieces; they just know how to do it. They're a fabulous orchestra, a very clean sound. The energy they kept up doing *Another Set To* with Christian was extraordinary; I'm really grateful, I don't know how to thank them. The only thing I can do is to keep writing pieces for them!

© 2002 Colin Anderson

In a recent international ballot for The Brass Bulletin, **Christian Lindberg** was listed as one of the ten greatest brass players of the twentieth century. He began playing the trombone at the age of seventeen and soon became the first full-time trombone soloist in history. He now has a full schedule of international engagements, and composers such as Schnittke, Xenakis, Berio and Takemitsu have been inspired by his expressive and virtuosic playing to write over seventy concertos and many solo works for him. His vast repertoire extends back to baroque music which he plays on period instruments and includes both classical and romantic concertos. Active as a composer, he is also increasingly in demand as conductor since his debut conducting the Northern Sinfonia in October 2000. He has the honorary position of Prince Consort Professor of Trombone at the Royal College of Music.

Evelyn Glennie O.B.E was born in Aberdeen and studied at the Royal Academy of Music; her major influences were Jacqueline du Pré and Glenn Gould. One of the top international concert soloists, she is in constant demand for solo percussion and gives over one hundred performances a year all over the world to universal critical acclaim, performing with the world's finest orchestras and greatest conductors. She combines superb technical abilities with a profound appreciation of the visual elements of percussion to create performances of exhilarating vitality. Evelyn Glennie is the first person to successfully create and sustain a full-time career as a solo percussionist and has commissioned over ninety new works for solo percussion. She collaboratively composes, records and produces music for film and television, and an initial composition was nominated for a British Academy of Film and Television Arts award. She has made a succession of critically acclaimed and highly popular recordings, two of which have been awarded *Grammys*.

Peter Erskine began his career at the age of eighteen with the Stan Kenton Orchestra, and has since played with many musicians and groups such as Weather Report, Ensemble Modern, and the BBC Symphony Orchestra and London Symphony Orchestra. Known for his versatility and love of working

in various musical settings, he leads his own trio, tours extensively, has had several books published and has recorded over 400 albums. He has won numerous awards for his work, including a *Grammy*, the 'Mainstream Jazz Drummer' category in the magazine *Modern Drummer's* Reader Poll (seven times), and an Honorary Doctor of Music degree from the Berklee College of Music. Peter Erskine was a soloist along with Evelyn Glennie at the world premiere of *Fractured Lines* in London at the BBC Proms in 2000. A graduate of the Interlochen Arts Academy, he now teaches at the University of Southern California and the Royal Academy of Music in London.

The **BBC Symphony Orchestra** was founded in 1930. It is strongly committed to the performance of new music and plays a major role in the BBC Proms. The Orchestra gives an annual series of concerts at London's Barbican, along with studio recordings and concerts elsewhere in the UK and abroad, all broadcast on BBC Radio 3. In 2000 Leonard Slatkin was appointed Chief Conductor, succeeding Sir Andrew Davis who became Conductor Laureate.

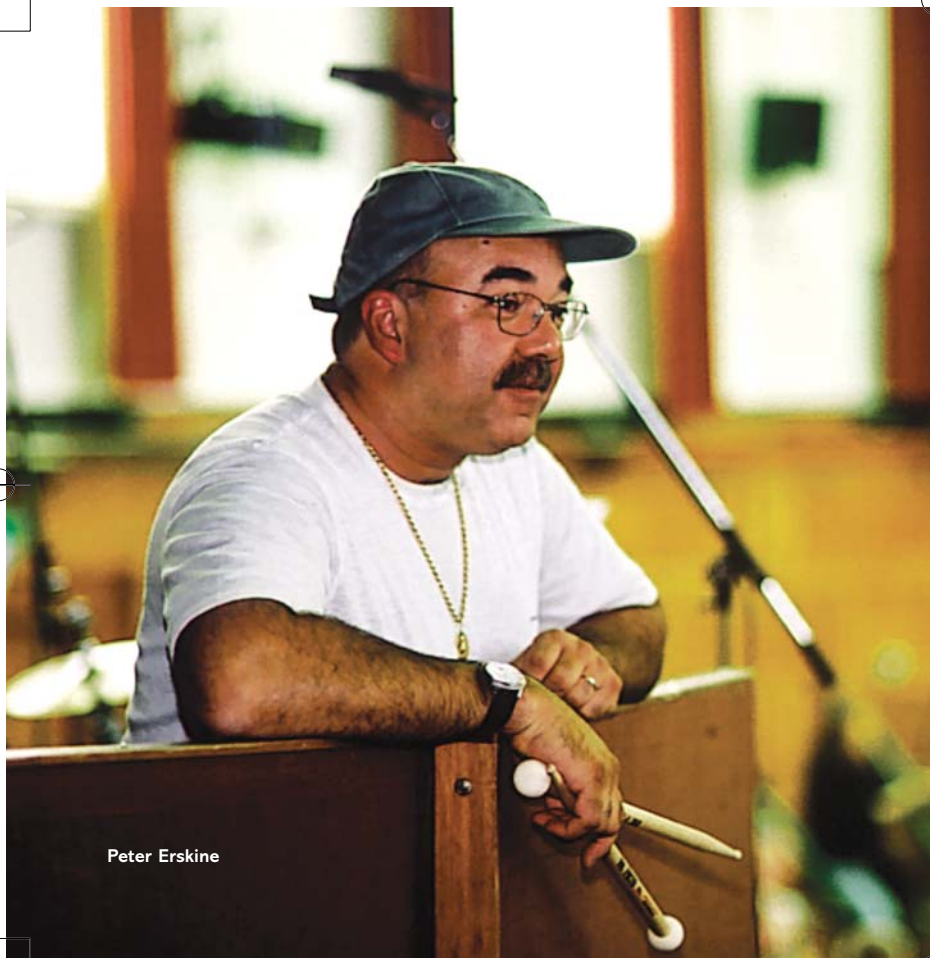
Each January, the Orchestra celebrates the work of a single composer in its annual composer weekend at the Barbican, with the 2003 weekend focusing on the music of Mark-Anthony Turnage, the Orchestra's

Associate Composer. The BBC Symphony Orchestra tours extensively, appearing at many of the leading international festivals including Aldeburgh, Edinburgh, Lucerne and Salzburg.

Leonard Slatkin is known for his advocacy of twentieth-century repertoire, especially that of American, Soviet and British composers. He has been Chief Conductor of the BBC Symphony Orchestra since October 2000 and Music Director of the National Symphony Orchestra in Washington since 1996. He continues to conduct many of the world's major orchestras including the New York Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, and as Conductor Laureate, the Saint Louis Symphony Orchestra. The opera companies he has worked with include The Metropolitan Opera, Wiener Staatsoper, Opéra National de Paris and Lyric Opera of Chicago. A gifted speaker, he regularly introduces his concerts from the podium and has contributed to many radio and television programmes. Leonard Slatkin is founder and director of the National Conducting Institute at the Kennedy Centre. He has made over one hundred recordings and won four *Grammy* awards and recently signed a recording agreement with Chandos, which includes plans to record the complete symphonies of Leonard Bernstein.



Evelyn Glennie



Peter Erskine



Christian Lindberg

Turnage: Fractured Lines u.a. Werke

In Beschreibungen der Orchestermusik von Mark-Anthony Turnage stößt man immer wieder auf zwei Begriffe: "Gewalt" und "Jazzeinfluss". Beide Feststellungen sind an sich nicht falsch, vermitteln jedoch einen falschen Eindruck. Die Einbeziehung von Jazzelementen bedeutet hier etwas ganz anderes als das, was im frühen zwanzigsten Jahrhundert geschah, als Komponisten die Synkopen und Farben des Jazz zu dekorativen Zwecken einsetzten. Für Turnage sind bei seiner Arbeit die auf schwungvollen rhythmischen Mustern und Riffs aufbauenden Strukturen von fundamentaler Bedeutung. Er bezieht auch – so wie die berühmten Bandleader und Jazzkomponisten – die Solisten in den kreativen Prozess ein; der besondere Klang und Stil eines Instrumentalisten kann inspirieren, und die kollaborative Improvisation trägt nicht nur oft zur Entstehung seiner Kompositionen bei, sondern bleibt auch oft in der veröffentlichten Partitur als freies Element erhalten.

Wenn man erst einmal den Schritt gewagt und beschlossen hat, nicht gleich vor den turbulenten Energien und scharfen Kanten zurückzuschrecken, ist die Aggression in der Musik von Turnage oft eher berauschend als

bedrohlich oder erschreckend. **Another Set To** bildet ein typisches Beispiel.

Das im Jahr 2000 entstandene Stück verdankt seine Ursprünge einer älteren Komposition für Blechbläser: *Set To*. "Mir kam es immer so vor, als ob das Stück aus den Nähten platzte", erklärt Turnage, "als ob es einen größeren Klangkörper suchte. Ich musste relativ kurzfristig etwas für das BBC Symphony Orchestra schreiben, ich wollte schon immer mit Christian Lindberg zusammenarbeiten, und hier bot sich die Chance. Er ist ein unglaublicher Musiker. Bei der ersten Aufführung spielte er aus dem Gedächtnis, und selbst mit dem Orchesterpart war er vertraut – unheimlich."

Man ist vielleicht geneigt, dem Titel (ursprünglich ein Wortspiel mit der Doppelbedeutung von "Streit" und "Zweiersatz") zu viel Bedeutung beizumessen. Andererseits kann *Another Set To* den provokativen Aspekt nicht leugnen: Der Solist spielt sich spöttisch auf, angeberisch umherstolzierend, bis das Orchester mit einer Reihe von Hieben und Schlägen ausholt, denen er mit aalglatten *Glissandos* ausweicht. Streicher und gedämpfte Blechbläser nehmen die Herausforderung schließlich offiziell an.

"Es ist ziemlich streitsüchtig", bestätigt Turnage, fügt jedoch hinzu: "Mir gefällt daran, dass es gegenüber vielen anderen meiner Stücke optimistisch und extravertiert ist." In der Tat nimmt die Auseinandersetzung bald ein tänzerisches, elegantes Equilibrium an, vergleichbar mit einem Boxkampf zwischen schonungslosen Kontrahenten auf flinkem Fuß und mit wachem Verstand. Die in ihrer ursprünglichen Form von der Posaune neuerlich geschnarrte Erklärung deutet an, dass eine Entscheidung bevorsteht. Ein letzter Wirbelwind, in der Orchestrierung an das Sturmzwischenspiel von Britten's *Peter Grimes* erinnernd, findet seinen Höhepunkt, wenn nun die Orchestertrompeten der Posaune deren eigenen Hohnruf entgegenhalten – der Solist posaunt zurück (ob aus Trotz oder in verletzter Anerkennung eines würdigen Gegners weiß man nicht), und ein Funkenregen beschließt das Stück.

Das für das Tokyo Philharmonic Orchestra geschriebene Stück **Silent Cities** birgt zwei halb vergrabene Elemente: die von dem Jazzgitarristen John Scofield stammende Melodie "The Nag" und einen Nachruf auf Sir Michael Tippett, der während der Entstehungszeit der Komposition verstarb. Diesmal ist der Titel von profunder Bedeutung. "Silent Cities" ist die von Rudyard Kipling geprägte Beschreibung der Kriegsgräber an der Somme, die Turnage 1997, ein Jahr vor der Uraufführung, besucht hatte. "Es

ist das einzige Stück, das ich je über eine Landschaft geschrieben habe", erklärt der Komponist. "Normalerweise lasse ich mich von der Malerei oder von der Lyrik inspirieren. Die Szene ist friedlich, flach, auf ihre Weise idyllisch. Aber unter der Oberfläche herrscht Aufruhr, denn jeder weiß, was dort geschehen ist, in dieser Landschaft."

Nach einem düsteren, aufbrausenden Getöse baut sich eine kurze Panik auf, die nach ihrer Verflüchtigung fahle Spuren verschlungener Melodien im Raum hängen lässt. Die Farben sind außergewöhnlich: Rohrblattinstrumente jammern durch einen grauen Streichernebel, während Trommeln grollen und Schlagzeug zittert. Die folgenden Abschnitte (darunter zwei Zwischenspiele aus der Turnage-Oper *The Silver Tassie*) existieren nebeneinander auf zwei Zeitebenen: in langsamer Ruhe und frenetischer Aktivität. Hin und wieder wird die eine deutlicher als die andere, doch in einigen Passagen herrscht eine geradezu wunderbare Ausgewogenheit (und Spannung) zwischen beiden. Nach einem brucknerschen Stillstand und einem Getrappel von Holzbläsern führt eine Reihe von tiefen, stechenden Akkorden *diminuendo* in eine Koda der allmählichen Auflösung. Es verbleibt nur eine ausgehaltene bluesartige Melodie, von der ein Gefühl tiefen Verlustes ausgeht.

Seit der Uraufführung durch die Hornisten des City of Birmingham Symphony Orchestra

unter der Leitung von Simon Rattle aus Anlass des 100-jährigen Bestehens von EMI ist **Four-Horned Fandango** stark revidiert worden. "Da die Hornisten in der zweiten Hälfte des Konzerts dann *Belshazzar's Feast* spielen mussten, hatte ich die Stimmführung bewusst tief gehalten, um ihnen die Lippen nicht zu zerstören", erklärt Turnage. "Infolgedessen war das Stück nicht ganz zufriedenstellend. Die Originalversion war neben den vier Solisten mit viel Schlagzeug und einer Bassgitarre ausgestattet, so dass sie nur unter großem Kostenaufwand aufgeführt werden konnte. Ich reduzierte also die Instrumentalbesetzung und hob die Hornstimmen an – nicht nur generell um eine Quinte, sondern auch mit vielen anderen Änderungen. Das half dem Stück sehr viel weiter. Ich wollte mit dem Fandango-Element nicht zu aufdringlich sein, obwohl es im Original wahrscheinlich zu gut versteckt war." Man findet Anspielungen auf den spanischen Tanz – Katagnetten klicken, Streicher imitieren Gitarren – doch macht sich der Einfluss eher durch eine konstante Vorahnung bemerkbar, das Gefühl eines unmittelbar bevorstehenden Ereignisses mit geradezu sexueller Ausstrahlung. Der Fandango endet authentisch nicht mit einer Auflösung, sondern mit einem Auftakt zur Stille.

Das Doppelkonzert für Schlagzeuger, **Fractured Lines**, ist seit seiner Proms-Premiere im Jahr 2000 ebenfalls überarbeitet

worden. Einerseits sollten damit die Balance verbessert und die Blechstimmen leichter spielbar gemacht werden, andererseits hatte Turnage das Gefühl, dass das Werk ein von seinen ursprünglichen Absichten abweichendes Eigenleben entwickelt hatte. "Was ich geschrieben hatte, war fast zu düster und dissonant. Bei der Überarbeitung habe ich es jazziger gemacht – bei jemandem wie Peter Erskine war ich ja praktisch dazu gezwungen! Auch habe ich die Struktur gestrafft."

Obwohl die beiden Solisten einige der gleichen Instrumente spielen, hat Evelyn Glennie mehr gestimmtes Schlagzeug in ihrer Batterie, während Peter Erskine (von dessen Melodie das ganze Stück ausging) sich vor allem den Trommeln widmet. Zwei Kadenz, die erste für Glennie, die zweite (weitgehend improvisierte) für Erskine, geben dem Stück eine dreiteilige Struktur. Die große, langsame Melodie, die in Oktaven bei den hohen Holzbläsern hervortritt, ist offenkundig von hoher Bedeutung, und der Höhepunkt unmittelbar vor der zweiten Kadenz ist unverkennbar. Abgesehen davon ist eine ständige Entwicklung von melodischem Material in Abschnitte gegliedert und in bis zu einem gewissen Grad durch abrupte Farbänderungen und Riffs im Vordergrund verschleiert. Die Dämmerungskoda, gewürzt von einem Lokomotivschema Erskines und einem weichen, treibenden Windspiel der

Marimba Glennies, endet mit einem einzelnen Trommelschlag – Erinnerung an den unheilvollen militärischen Eröffnungsdonner.

© 2002 Brian Hunt
Übersetzung: Andreas Klatt

Mark-Anthony Turnage im Gespräch mit Colin Anderson, 30. Juli 2002

CA: Mark, Ihre Musik ist oft düster und eindringlich. Wie stark sind Sie sich dessen beim Komponieren bewusst?

M-AT: Ich glaube, das kommt von alleine; ich setze mich nicht hin, um düstere Musik zu schreiben. Manchmal bin ich selber von der Trostlosigkeit meiner Musik überrascht. In meiner Persönlichkeit wird es nicht besonders deutlich. Man streitet sich ja oft darüber, ob die Alltagspersönlichkeit eines Komponisten in seiner Musik zum Ausdruck kommt – ich bin nicht davon überzeugt. Ich würde gern mal ein paar heitere Stücke schreiben, aber aus irgendeinem Grund kann ich es nicht ... andererseits ist das Posaunenstück beschwingt – vielleicht hat das mit Lindberg zu tun. Tatsächlich war mir das Schlagzeugkonzert in seiner ersten Fassung zu düster, zu angsterfüllt. Ich habe es aufgehellt – nicht so sehr vom Satz her, sondern harmonisch, denn es war sehr dissonant. Mir schwebte ein schaumiges Stück vor, aber die ganze

Trompetenmusik lag sehr hoch und war extrem, fast pervers. Also hab ich das alles tiefer gelegt und den Harmonien etwas von der Schärfe genommen. Ich habe Sektionen umgestellt. Die Form ergibt jetzt mehr Sinn, sie ist kompakter.

CA: Peter Erskine muss improvisieren. Wie verträgt sich das mit einer definitiven Einspielung?

M-AT: Er ist ein so großartiger, wunderbarer Interpret mit so gutem Geschmack, dass seine Entscheidungen immer fabelhaft sind. Aufnahmen sind für Improvisatoren immer ein Problem. Wenn wir auf Tournee gegangen wären und das Stück sechsmal gegeben hätten, dann sähe die Aufnahme jetzt anders aus. Im Studio musste Peter wirklich schnelle Entscheidungen treffen.

CA: Die Frage der Überarbeitung gilt auch für Fandango

M-AT: Die erste Version funktionierte nicht richtig. Tim Brown schlug vor, das Stück wieder auszugraben. Ich habe alle Hornstimmen höher gelegt, weil sie im Streichersatz untergegangen waren. Das Stück hatte sechs Schlagzeuger, einen Sampler und eine Bassgitarre – es war lächerlich. Das bin ich alles losgeworden, ich habe die Struktur gestrafft und das Stimmengeflecht gelichtet.

CA: Wenn man sich die Hörner wegdenkt, bleibt eine bartóksche Klangwelt von Streichern und Schlagzeug. Etwas Lokalkolorit existiert – Kastagnetten, gitarrenähnliche Streicher – aber wie wichtig ist der Fandango selbst?

M-AT: Ich wollte nicht, dass den Hörnern irgendwelche Blech- oder Holzbläser in den Weg kommen. Das spanische Element ist nur eine Farbe, es gab mir etwas, an dem ich die Struktur aufhängen konnte, mit der schnellen Sektion, die etwas tänzerisch ist ... etwas leichter, denke ich mal!

CA: Ich halte Fandango für eines Ihrer besten Stücke. Ich habe den Eindruck, es folgt bei der Entwicklung neuer Perspektiven dem Beispiel Birtwistles.

M-AT: Da sind Sie in der Minderheit, von den Kritikern scheint niemand so zu denken! Mir gefällt das Stück sehr. Birtwistle bewegt mich tief; er war für mich sehr wichtig, als ich aufwuchs. Es sind die markanten Züge, die mir an Birtwistle zusagen. Ich habe einige weiche Stücke, aber mir gefällt der Gedanke, dass die Dinge kantig sind. *Silent Cities* ist sogar noch stärker Birtwistle. Ich arbeite oft mit melodischen Linien, die überlappen und auf verschiedene Weise betrachtet werden – eine etwas aus den Fugen geratene Form der Variation.

CA: Ich hörte *Silent Cities*, ohne zu wissen, wovon die Inspiration ausgegangen war. Es scheint ein bemerkenswert lebhaftes und klangliches Stück zu sein, wenn man bedenkt, dass es aus Gräbern und Todesstille erwächst.

M-AT: Ich kam an einem unglaublich schönen, sonnigen Tag an die Somme. Die Ruhe und die vielen Kriegsgräber drangen auf mich ein, aber auch die Wildheit und das Blutvergießen, die dieser Ort erlebt hat. Es herrscht eine eindrucksvolle Atmosphäre; man spürt die Wirren im Grunde ... im Boden unter den Füßen. Zur Erntezeit stößt man immer noch auf Granatsplitter und Überbleibsel aus dem Krieg – er ist nach wie vor präsent, als Teil der Landschaft.

CA: Während der Aufnahmen kam mir bei *Silent Cities* der Gedanke "städtischer Verfall". Geht es in Ihrer Musik um das Leben in unserer Zeit, ist sie eine Botschaft an die Regierenden?

M-AT: Ich ärgere mich immer noch über bestimmte Dinge, über die ich mich in jüngeren Jahren vehementer geäußert habe. Ja, da herrscht eine Art Verzweiflung über die Geschehnisse, und als Vater glaube ich, dass es für die Menschen nicht viel Hoffnung gibt.

CA: *Silent Cities* ist Sir Michael Tippett gewidmet. Was bedeutet er Ihnen?

M-AT: Er hat alles beeinflusst, was ich gemacht habe. Er scheint immer in meinen Stücken aufzutauchen.

CA: Diese Düsterei in Ihrer Musik – komponieren Sie nachts, oder arbeiten Sie von neun bis fünf?

M-AT: Nein, ich bin Frühaufsteher; nicht neun bis fünf, noch früher, fünf bis fünf, obwohl es auch morgens sehr düster sein kann!

CA: Halten Sie sich in Anbetracht der Jazzaspekte Ihrer Musik für einen klassischen Komponisten?

M-AT: Ich betrachte mich als Komponisten. Ich habe tatsächlich einmal mit dem Gedanken gespielt, nur mit Jazzleuten zusammenzuarbeiten, aber das engt zu sehr ein, denn ich möchte alle möglichen Sachen machen. Ich hoffe, der Jazz ist fundamental im Wesen des Stücks. Manche Stücke sind nicht so jazzig. Darüber nachzudenken, ist gefährlich, weil es dann hemmt. Ich schätze mich glücklich, mit den verschiedensten Leuten zusammenarbeiten zu können. Ich glaube nicht, dass ich je ein Musical schreiben werde, aber man weiß ja nie – es wäre eine Herausforderung!

CA: In Ihrer Musik macht sich ein starker amerikanischer Einfluss bemerkbar. Sind Sie sich dessen bewusst?

M-AT: Nein, eigentlich nicht. Vielleicht ist sie "nicht so englisch". Das könnte mit ein Grund dafür sein, dass ich in Deutschland viel gespielt werde, denn von englischer Musik ist man da nicht so begeistert. Für meine Begriffe klingt die Musik englisch, aber offenkundig denken andere Leute anders. Wenn ich mit amerikanischen Orchestern zu tun habe, ist das sehr angenehm, weil die Jazzseite einfach durchkommt. Aber auch Louis Andriessen beeinflusst mich, was niemandem groß auffällt – das ist ein heimlicher Einfluss.

CA: Jetzt haben Sie Gelegenheit. Welcher Art ist der Einfluss Andriessens?

M-AT: Strukturell, obwohl seine Musik sehr viel minimalistischer klingt als meine; es sind aber auch die Extreme, wie er die Dinge auf die Spitze treibt, was mich fasziniert. Er ist viel zielstrebig als ich. Irgendwann wird mir das hoffentlich auch gelingen, darauf ziehe ich ab: Stücke, die auf drei oder vier Akkorden basieren, anstatt auszufern.

CA: Sie arbeiten mit Leuten wie Peter Erskine und John Scofield, dem CBSO und BBC Sinfonieorchester, eng zusammen. Wie wichtig ist es für Sie, für bestimmte Personen und Gruppen zu schreiben?

M-AT: Ich betrachte mich als Berufskomponisten, aber einfach nur Orchestermusik zu schreiben, ohne zu wissen,

ob sie aufgeführt werden wird ... mein Ansporn geht davon aus, dass ich für jemanden schreibe. Das BBC Sinfonieorchester hat so viele meiner Stücke aufgeführt, die Leute wissen einfach, wie sie zu spielen haben. Es ist ein fabelhaftes Orchester, ein sehr sauberer Klang. Die anhaltende Energie bei *Another Set To* mit Christian war herausragend; ich bin wirklich dankbar, ich weiß gar nicht, wie ich das ausdrücken soll. Ich muss eben einfach mehr Stücke für sie schreiben!

© 2002 Colin Anderson
Übersetzung: Andreas Klatt

Bei einer kürzlich erfolgten Umfrage für die Fachzeitschrift *The Brass Bulletin* wurde **Christian Lindberg** als einer der zehn führenden Blechbläsern des zwanzigsten Jahrhunderts aufgeführt. Er begann im Alter von siebzehn Jahren Posaune zu spielen und wurde bald zum ersten hauptberuflichen Posaunensolisten der Musikgeschichte. Heute ist sein Terminkalender angefüllt mit internationalen Engagements, und sein ebenso ausdrucksstarkes wie virtuoseres Spiel hat Komponisten wie Schnittke, Xenakis, Berio und Takemitsu dazu inspiriert, über siebzig Konzerte sowie viele Solostücke für ihn zu schreiben. Sein riesiges Repertoire reicht bis zur Barockmusik zurück, die er auf

Instrumenten der Zeit spielt, und umfasst auch Konzerte der Klassik und Romantik. Lindberg betätigt sich als Komponist und ist außerdem zunehmend als Dirigent gefragt, seit er in dieser Funktion im Oktober 2000 mit der Northern Sinfonia debütierte. Er ist ehrenhalber zum Prince Consort Professor für Posaune am Londoner Royal College of Music ernannt worden.

Evelyn Glennie, Trägerin des Ordens O.B.E. (Order of the British Empire), wurde im schottischen Aberdeen geboren und hat an der Royal Academy of Music studiert; ihre wesentlichen Einflüsse waren Jacqueline du Pré und Glenn Gould. Als eine der international führenden Konzertsolistinnen ist sie auch stets für Schlagzeug-Soloprogramme gefragt und gibt pro Jahr mehr als hundert Aufführungen, die durchweg von der Kritik gefeiert werden; dabei tritt sie mit den besten Orchestern und größten Dirigenten der Welt auf. Sie verbindet erstklassige technische Fähigkeiten mit einem hoch entwickelten Sinn für die visuellen Elemente, die Schlagzeugdarbietungen eine solch anregende Vitalität verleihen. Evelyn Glennie ist die erste Persönlichkeit, die mit Erfolg eine hauptberufliche Karriere als Schlagzeugsolistin aufgebaut und aufrechterhalten hat – sie hat mehr als neunzig Werke für Soloschlagzeug in Auftrag gegeben. Sie komponiert, produziert

und spielt in Zusammenarbeit mit anderen Film- und Fernsehmusik ein, und eine erste Komposition wurde für einen Preis der British Academy of Film and Television Arts nominiert. Evelyn Glennie hat eine Reihe von Aufnahmen auf Tonträger vorgenommen, die beim Publikum ausgesprochen gut angekommen sind und von der Kritik gelobt wurden – zwei davon sind mit *Grammy*-Preisen ausgezeichnet worden.

Peter Erskine begann seine Laufbahn im Alter von achtzehn Jahren im Stan Kenton Orchestra und hat seither mit zahlreichen Musikern und Gruppen gespielt, z.B. mit Weather Report, Ensemble Modern, mit dem BBC Symphony Orchestra und dem London Symphony Orchestra. Er ist bekannt für seine Vielseitigkeit und Freude an der Arbeit in unterschiedlichsten musikalischen Zusammenhängen – er leitet sein eigenes Trio, tourt ausgiebig, hat mehrere Bücher veröffentlicht und über vierhundert Schallplatten aufgenommen. Zu den zahlreichen Auszeichnungen, die ihm für seine Tätigkeit zuerkannt wurden, gehören ein *Grammy*, der siebenmalige Gewinn der Kategorie "Mainstream-Jazzschlagzeuger" in den Leserumfragen der Zeitschrift *Modern Drummer*, sowie ein Ehrendoktorat des Berklee College of Music. Peter Erskine spielte neben Evelyn Glennie als Solist bei der Uraufführung von *Fractured Lines* bei den Londoner

BBC-Promenadenkonzerten 2000. Als Absolvent der Interlochen Arts Academy lehrt er heute an der University of Southern California und der Royal Academy of Music in London.

Das **BBC Symphony Orchestra** wurde 1930 gegründet. Es widmet sich besonders der Aufführung neuer Musik und spielt eine bedeutende Rolle bei den BBC-Promenadenkonzerten. Das Orchester gibt jedes Jahr eine Serie von Konzerten im Londoner Barbican-Kulturzentrum, außerdem ist es mit Studioaufnahmen sowie Konzerten inner- und außerhalb Großbritanniens beschäftigt, die alle vom BBC-Sender Radio 3 übertragen werden. Im Jahr 2000 wurde Leonard Slatkin zum Chefdirigenten ernannt, in der Nachfolge von Sir Andrew Davis, der nun als Laureat des Orchesters fungiert.

Alljährlich im Januar würdigt das Orchester im Barbican mit einer Wochenendveranstaltung das Wirken eines einzelnen Komponisten; im Jahre 2003 konzentriert sich das Wochenende auf die Musik von Mark-Anthony Turnage, der dem Orchester als Hauskomponist verbunden ist. Das BBC Symphony Orchestra unternimmt ausgedehnte Konzertreisen und tritt bei vielen der führenden internationalen Festivals auf, u.a. in Aldeburgh, Edinburgh, Luzern und Salzburg.

Leonard Slatkin genießt besonderes Ansehen für seine Förderung des Repertoires aus dem zwanzigsten Jahrhundert, insbesondere in Bezug auf amerikanische, sowjetische und britische Komponisten. Seit Oktober 2000 amtiert er als Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra, und seit 1996 ist er Musikdirektor des National Symphony Orchestra in Washington. Außerdem dirigiert er weiterhin viele der bedeutenden Orchester der Welt, darunter das New York Philharmonic, das NHK-Sinfonieorchester Tokio, das Koninklijk Concertgebouw Orkest, sowie das Saint Louis Symphony Orchestra in seiner Funktion als Laureat. Zu den Opernhäusern, an denen er

gearbeitet hat, gehören die Metropolitan Opera, die Wiener Staatsoper, die Opéra National de Paris und die Lyric Opera of Chicago. Er ist ein begnadeter Redner, der regelmäßig seine Konzerte vom Podium aus vorstellt und zu vielen Radio- und Fernsehprogrammen beigetragen hat. Leonard Slatkin ist Gründer und Leiter des National Conducting Institute am Kennedy Centre. Er hat mehr als einhundert Einspielungen auf Tonträger vorgenommen, vier *Grammy*-Preise gewonnen und vor kurzem einen Aufnahmevertrag mit Chandos abgeschlossen, in dessen Rahmen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Leonard Bernstein geplant sind.

Leonard Slatkin with Christian Lindberg



Evelyn Glennie



Turnage: Fractured Lines etc.

Les notices des dictionnaires et encyclopédies ont généralement recours aux deux mêmes qualificatifs pour caractériser la musique orchestrale de Mark-Anthony Turnage: "violence" et "influence du jazz". Aucun de ces termes n'est inexact, mais tous deux prêtent à confusion. L'incorporation d'éléments de jazz est ici d'un ordre très différent des balbutiements des compositeurs de l'aube du vingtième siècle qui utilisaient les syncopes et les couleurs du jazz à des fins ornementales. Les structures élaborées à partir de schémas rythmiques dynamiques et de "riffs" sont fondamentales dans la méthode de travail de Turnage. Il mêle aussi des solistes à son processus de création (comme le firent les grands "band-leader" et compositeurs de jazz); le son et le style particuliers d'un instrumentiste peuvent être source d'inspiration, et l'association d'une partie improvisée est fréquente dans la composition de ses pièces, survivant parfois en tant qu'élément ad libitum dans la partition éditée.

L'agression dans la musique de Turnage est souvent plus enivrante que menaçante ou perturbatrice, une fois que l'on a sauté le pas et décidé de ne pas se laisser rebuter par le tourbillon des forces en présence et par ses

contours déchiquetés. *Another Set To* en est un parfait exemple.

L'œuvre fut composée en 2000, mais elle s'inspire d'une pièce antérieure, *Set To*, pour cuivres. "Cette pièce a toujours donné l'impression d'éclater de partout aux coutures," dit Turnage, "comme s'il fallait qu'elle soit pour des forces plus importantes. J'ai dû écrire une pièce pour le BBC Symphony en très peu de temps; j'avais toujours eu envie de travailler avec Christian Lindberg, et l'occasion s'offrait à moi. C'est un musicien étonnant. Lors de la première exécution de l'œuvre, il joua de mémoire, et il connaissait aussi la partie orchestrale, ce qui donne un peu des frissons."

Il est peut-être tentant de s'en tenir trop strictement au titre qui, à l'origine, était pensé comme un jeu de mots sur le fait que les compositions pour cuivres formaient un recueil de deux pièces. Il y a en effet un aspect de confrontation dans *Another Set To*: le soliste plastronne et fanfaronne sur un ton railleur jusqu'à ce que l'orchestre décoche une série de coups et de soufflets qui sont esquivés par des *glissandos* fuyants. Cordes et cuivres bouchés interviennent alors: c'est la reconnaissance formelle du défi.

“C’est assez polémique,” convient Turnage, bien qu’il ajoute: “Ce dont je suis heureux, c’est que comparée à de nombreuses autres pièces que j’ai écrites, celle-ci est marquée par l’optimisme et l’extraversion.” En effet, une fois en cours, l’affrontement se pare d’un équilibre élégant, dansant presque, comme un match de boxe entre des adversaires agiles et à l’esprit vif (mais aux coups néanmoins cinglants). Le retour de la bravade dans sa forme originale, énoncée âprement par le trombone, annonce une conclusion imminente. Un dernier tourbillon d’activité dont l’orchestration rappelle l’interlude de la tempête du *Peter Grimes* de Britten atteint son apothéose quand des trompettes de l’orchestre persiflent comme le trombone - le soliste répond en raillant à son tour sur un ton pouvant être autant celui du mépris que celui d’un individu blessé saluant un adversaire de grand mérite. Puis une pluie d’étincelles conclut la pièce.

Composé pour le Tokyo Philharmonic Orchestra, *Silent Cities* contient deux éléments à demi dissimulés: la mélodie “The Nag” du guitariste de jazz John Scofield et un hommage à la mémoire de sir Michael Tippett qui décéda à l’époque de sa composition. Mais cette fois, le titre est profondément éloquent. “*Silent Cities*”, tels sont les termes utilisés par Rudyard Kipling pour décrire les cimetières dans la Somme que visita Turnage en 1997, un an avant que l’œuvre soit créée.

“C’est la seule pièce que j’ai écrite qui ait un lien avec un paysage,” dit le compositeur. “Habituellement je m’inspire de la peinture ou de la poésie. La région est une plaine, paisible, idyllique d’une certaine manière. Sous terre, tout est bouleversement, car chacun sait ce qui s’est passé là, au cœur de ce paysage.”

Après un roulement fracassant et sombre, une brève panique s’installe et se disperse, laissant pendre dans les airs de sombres spectres de mélodies enchevêtrées. Les coloris sont extraordinaires: les instruments à anche gémissent dans le brouillard grisâtre des cordes, tandis que grondent les tambours et que tressaillent les percussions. Au travers des sections qui suivent (qui comprennent deux interludes de l’opéra de Turnage *The Silver Tassie*), deux échelles de temps coexistent: calme alanguiné ou activité frénétique. L’un ou l’autre affleurent. Mais dans certains passages, l’équilibre (et la tension) entre les deux est de l’ordre du miracle. Après une impasse dans le style de Bruckner et un déferlement des instruments à vent, une succession d’accords *diminuendo*, profonds, lancinants, mènent à une coda sous le signe d’une graduelle fragmentation. Une intense impression de détresse enveloppe la mélodie, continue et aux accents de blues, qui seule subsiste.

Four-Horned Fandango a été considérablement remanié depuis sa création par la section des cors du City of Birmingham

Symphony Orchestra sous la direction de Simon Rattle pour célébrer le centenaire de EMI. “Pendant la deuxième moitié du concert, tous les cornistes revenaient pour jouer *Belshazzar’s Feast*, et j’ai donc composé les parties dans le registre grave pour que leurs lèvres ne soient pas dénichetées,” dit Turnage. “De ce fait, la pièce n’était pas tout à fait satisfaisante. La version originale fait appel à de très nombreuses percussions et à une guitare basse qui, avec les quatre solistes, en ont fait une composition très coûteuse à monter. Je me suis débarrassé d’une grande partie du hardware, et j’ai transposé les parties de cor dans les aigües – pas systématiquement d’une quinte seulement, mais je les ai réécrites pour une large part. Cela a étonnamment amélioré la pièce. Je ne voulais pas que l’élément fandango soit vraiment manifeste; il est cependant trop dissimulé, il est vrai, dans la pièce originale.” Il y a des allusions à la danse espagnole – des castagnettes cliquent, des instruments à cordes frottées imitent le raclement des guitares – mais son influence est ressentie comme une impression de constante approche, comme une imminence, communiquant une énergie sexuelle. En réalité, le fandango ne se termine pas par une résolution, mais par une anacrouse ouvrant la porte au silence.

Le double concerto pour percussion *Fractured Lines* a aussi été remanié depuis sa

création lors des Proms de 2000. La révision était destinée en partie à améliorer l’équilibre de la pièce et à faciliter l’exécution de la partie des cuivres, mais Turnage sentait aussi que l’œuvre avait acquis un caractère différent de ce qu’il avait voulu composer. “J’avais écrit une pièce trop sombre et dissonante en quelque sorte. En la révisant, j’ai accentué la nuance de jazz – avec quelqu’un comme Peter Erskine, c’était, semblait-il, une erreur de ne pas le faire. J’ai aussi resserré la structure.”

Le matériel des deux solistes est en partie semblable, mais si celui d’Evelyn Glennie comprend plus d’instruments à percussion hauts, celui de Peter Erskine (qui composa la mélodie dont émane toute la pièce) est dominé par les tambours. Deux cadences, la première pour Glennie, la seconde (largement improvisée) pour Erskine, divisent la pièce en trois parties. La grande et lente mélodie qui émerge en octaves aux bois du registre aigu est un “moment” patent dans l’œuvre, et le climax qui précède la seconde cadence est unique. Par ailleurs, la constante évolution du matériau mélodique est organisée en sections, et jusqu’à un certain point camouflée, par d’abrupts changements de coloris et des “riffs” se bousculant vers l’avant-plan. La coda finale qu’agrémentent le ronflement d’une locomotive produit par le matériel d’Erskine et le carillon doux, évanescents, du marimba de Glennie, se termine quand un grand et unique coup de

tambour rappelle l'inquiétant orage militaire du début de la pièce.

© 2002 Brian Hunt

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Mark-Anthony Turnage s'entretient avec Colin Anderson – 30 juillet 2002

CA: *Mark, votre musique est souvent obscure et intense. À quel point en êtes-vous conscient quand vous composez?*

M-AT: C'est ainsi qu'elle prend forme, je pense; je n'essaye pas consciemment d'écrire une musique obscure. Je suis étonné de voir comme elle est austère parfois. Je ne vois pas en moi-même cette austérité: il y a un grand débat sur la question de savoir si l'œuvre d'un compositeur reflète sa personnalité au quotidien – je ne le crois pas. J'écirais volontiers quelques pièces joyeuses, mais pour une quelconque raison, je ne peux le faire... en réalité, la pièce pour trombone est gaie – peut-être est-ce à cause de Lindberg. Je sentais, en fait, que la première version du concerto pour percussion était trop sombre, trop tourmentée. Je l'ai illuminée – pas tellement quant à la texture, mais harmoniquement, car elle était très dissonante et je voulais une pièce vaporeuse. Toute la partie pour trompette était très haute, extrême, presque perverse. J'ai donc transposé

tout cela vers le grave et j'ai adouci l'harmonie. J'ai déplacé certaines sections. La structure est plus cohérente maintenant, elle est plus compacte.

CA: *La partie de Peter Erskine fait appel à l'improvisation. Comment donc envisager un enregistrement définitif?*

M-AT: Peter est un interprète sublime, doté d'un goût tellement merveilleux que les décisions qu'il prend sont toujours fabuleuses. Enregistrer est un problème pour les artistes qui improvisent. Si nous étions partis en tournée et avions joué la pièce six fois, nous l'aurions interprétée autrement. Peter devait vraiment penser dans le feu de l'action lors des enregistrements.

CA: *La question de la révision vaut aussi pour Fandango.*

M-AT: La première version n'était pas vraiment bonne. Tim Brown suggéra que je lui redonne vie. J'ai transposé vers l'aigu toutes les parties pour cor car elles étaient noyées dans la trame des cordes. Il y avait six percussionnistes, un échantillonneur et une guitare basse; c'était ridicule. Je me suis débarrassé de tout ça, j'ai resserré la structure et affiné les textures.

CA: *Si l'on retire les cors, on se retrouve dans un univers sonore bartokien de cordes et de percussion. Il y a quelques tonalités*

régionales – castagnettes, cordes imitant la guitare -, mais quelle est l'importance du fandango lui-même?

M-AT: Je voulais que ni cuivres ni vents ne viennent perturber les cors. L'élément espagnol est un coloris seulement; il m'a donné de quoi y accrocher la structure avec la section rapide à l'allure de danse... elle est plutôt légère, on dirait!

CA: *Je crois que Fandango est une de vos plus belles compositions. À l'entendre, il me semble personnellement y trouver des changements de perspectives qui évoquent Birtwistle.*

M-AT: Vous représentez une minorité, aucun des critiques ne semble de votre avis! J'aime beaucoup cette pièce. Je suis très sensible à Birtwistle; il était fort important à l'époque de ma jeunesse. C'est le style abrupt de Birtwistle qui me plaît. J'ai composé quelques pièces harmonieuses, mais j'aime l'idée que les choses soient anguleuses. Je crois que *Silent Cities* est plus dans le genre de Birtwistle. J'ai souvent recours à des lignes mélodiques qui se chevauchent et apparaissent dans des perspectives différentes – une variation, mais un peu débridée.

CA: *J'ai entendu Silent Cities avant de savoir ce qui l'avait inspirée. Cette composition semble remarquablement vivante et sonore*

compte tenu du fait qu'elle est issue d'un univers de sépultures et de silence.

M-AT: J'ai été dans la Somme par une journée incroyablement belle et ensoleillée. J'étais conscient du calme et de la présence des nombreuses tombes, mais aussi de la férocité qui avait régné là, du carnage qui y avait eu lieu. L'atmosphère est intense; on ressent le bouleversement en profondeur ... en profondeur, sous la terre vraiment. Lors des moissons, on trouve des shrapnels et du matériel de guerre dans le sol – tout est encore là, cela fait partie du paysage.

CA: *Lors des enregistrements, Silent Cities m'a fait penser de "décadence urbaine". Votre musique, évoque-t-elle le fait de vivre aujourd'hui, est-ce que c'est un message à ceux qui nous gouvernent?*

M-AT: Je suis encore courroucé par certaines choses qui, dans ma jeunesse, me faisaient hurler. Oui, il y a comme un désespoir face à ce qui se passe; je suis père et je ne crois pas que les hommes ont beaucoup à attendre de l'avenir.

CA: *Silent Cities est dédié à sir Michael Tippett. Que représente-t-il pour vous?*

M-AT: Il a influencé tout ce que j'ai fait. Il semble toujours surgir dans mes compositions.

CA: *Quant à ce caractère obscur de votre musique, composez-vous la nuit où êtes-vous un neuf-cinq?*

M-AT: Non, je ne suis pas un neuf-cinq, je suis du matin, tôt, cinq-cinq, mais il peut faire sombre au petit matin!

CA: *Compte tenu des aspects jazziques de votre musique, vous considérez-vous comme un compositeur classique?*

M-AT: J'ai de moi l'image d'un compositeur. J'ai envisagé, il est vrai, de ne travailler qu'avec le milieu du jazz, mais c'est restrictif. J'ai envie de faire un tas de choses différentes. J'espère que le jazz apparaît comme fondamental dans le caractère de la pièce; certains morceaux sont moins marqués par le jazz. C'est dangereux de penser à cela, il cause de l'embarras. Je suis très heureux de pouvoir travailler avec une palette de personnes large et variée. Je ne pense pas écrire de comédie musicale, mais on ne sait jamais – ce serait un défi!

CA: *Il semble y avoir une forte influence américaine dans votre musique. En êtes-vous conscient?*

M-AT: Non, pas vraiment. Peut-être "moins anglaise". C'est peut-être une des raisons pour lesquelles mes œuvres sont assez souvent jouées en Allemagne, car ce pays n'est pas très friand de musique anglaise. Je pense que

ma musique a une consonance anglaise, mais les autres ne sont pas de cet avis manifestement. Quand je travaille avec des orchestres américains, c'est très confortable, c'est tout simplement l'aspect jazz qui ressort. Mais Louis Andriessen m'influence aussi, ce que personne ne relève; c'est une influence dissimulée.

CA: *C'est votre grande chance. Quelle est l'influence d'Andriessen?*

M-AT: Une influence structurelle, bien que sa musique ait l'air beaucoup plus minimaliste que la mienne; mais ce sont les extrêmes aussi, la manière dont il avance les choses, qui me fascinent. Il y a, plus que chez moi, une focalisation dans ce qu'il entreprend. Je pense que j'y arriverai, c'est mon objectif, avoir des pièces qui au lieu de s'éparpiller soient construites à partir de trois ou quatre accords.

CA: *Vous êtes très proche de personnes comme Peter Erskine ou John Scofield, ainsi que du CBSO (City of Birmingham Symphony Orchestra) et de la BBC Symphony Orchestra. À quel point est-ce important pour vous de composer pour des personnes ou des groupes?*

M-AT: Je considère que je suis un compositeur professionnel, mais écrire une pièce pour orchestre et ne pas savoir si quelqu'un va la jouer... Mon objectif est de composer pour

des personnes. Le BBC Symphony Orchestra a exécuté un grand nombre de mes œuvres et il sait vraiment comment les interpréter. C'est un orchestre fabuleux, d'une très grande limpidité sonore. L'énergie qu'il a déployé pour exécuter *Another Set To* avec Christian a été extraordinaire. Je suis vraiment reconnaissant à tous ses membres et je ne sais comment les remercier. La seule chose que je puisse faire est de continuer à composer des pièces pour eux!

© Colin Anderson

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Un vote à l'échelle internationale réalisé pour *The Brass Bulletin* a récemment placé **Christian Lindberg** parmi les dix plus grands joueurs de cuivres du vingtième siècle. Il se mit au trombone à l'âge de dix-sept ans et devint bien vite le premier soliste à plein-temps du trombone de l'histoire. Il est aujourd'hui très demandé sur la scène internationale; sa virtuosité et son éloquence ont inspiré à des compositeurs tels Schnittke, Xenakis, Berio et Takemitsu plus de soixante-dix concertos et de nombreuses œuvres solistes. Son large répertoire remonte à la musique baroque qu'il interprète sur instruments d'époque et comprend aussi des concertos classiques et romantiques. Outre ses activités de compositeur, sa réputation de chef

d'orchestre n'a cessé de croître depuis ses débuts à la tête du Northern Sinfonia en octobre 2000. Il est à titre honorifique Prince Consort Professor of Trombone au Royal College of Music.

Evelyn Glennie O.B.E. est née à Aberdeen et a fait ses études à la Royal Academy of Music; Jacqueline du Pré et Glenn Gould la marquèrent particulièrement. Figurant parmi l'élite internationale des solistes de concert, elle est très demandée comme percussionniste solo et les quelques cent concerts qu'elle donne chaque année dans le monde entier, avec les plus grands orchestres et les plus grands chefs du monde, ne manquent de faire l'unanimité de la critique. Elle allie une superbe prouesse technique à une appréciation pénétrante des éléments visuels de la percussion, pour créer des interprétations d'une vitalité grisante. Personne avant Evelyn Glennie n'avait réussi à lancer et à développer une carrière de percussionniste solo à plein-temps et elle a commandé plus de quatre-vingt-dix œuvres nouvelles pour percussion solo. Elle travaille en collaboration à la composition, à l'enregistrement et à la direction artistique de musique pour le cinéma et la télévision et l'une de ses premières compositions fut nommée pour un prix de la British Academy of Film and Television Arts. Elle a réalisé

plusieurs enregistrements populaires auprès de la critique comme du public, dont deux récompensés par un *Grammy*.

Peter Erskine a commencé sa carrière à l'âge de dix-huit ans avec le Stan Kenton Orchestra, et depuis il a joué avec de nombreux musiciens et groupes tels que le Weather Report, l'Ensemble Modern, le BBC Symphony Orchestra et le London Symphony Orchestra. Célèbre pour la diversité de ses talents et pour le plaisir qu'il prend à travailler avec des formations musicales variées, il dirige son propre trio, effectue de nombreuses tournées, a publié plusieurs livres et a enregistré plus de 400 albums. Peter Erskine a remporté de nombreux prix pour son travail, notamment un *Grammy Award*, le "Mainstream Jazz Drummer" décerné par les lecteurs du magazine *Modern Drummer* (sept fois), et un doctorat *honoris causa* du Berklee College of Music. Il a été soliste aux côtés d'Evelyn Glennie dans la création mondiale de *Fractured Lines* lors des BBC Promenade Concerts de Londres en 2000. Diplômé de l'Interlochen Arts Academy, Peter Erskine enseigne actuellement à l'University of Southern California et à la Royal Academy of Music de Londres.

Le **BBC Symphony Orchestra** a été fondé en 1930. Il se veut tout particulièrement le défenseur de la musique de notre temps, et

joue un rôle majeur dans le cadre des BBC Promenade Concerts de Londres. Il donne tous les ans une série de concerts au Barbican Centre de Londres, enregistre en studio et donne des concerts en Grande-Bretagne et à l'étranger. En 2000, Leonard Slatkin a été nommé chef principal du BBC Symphony Orchestra, succédant à Sir Andrew Davis qui est devenu chef lauréat.

Chaque année au mois de janvier, l'Orchestre célèbre l'œuvre d'un compositeur pendant son "Composer week-end" annuel au Barbican Centre. En 2003, le week-end est consacré à la musique de Mark-Anthony Turnage, le compositeur associé de l'Orchestre. Le BBC Symphony Orchestra effectue de nombreuses tournées, et se produit dans de la plupart des grands festivals internationaux, notamment à Aldeburgh, Edimbourg, Lucerne et Salzbourg.

Leonard Slatkin est célèbre pour le dévouement qu'il porte au répertoire du vingtième siècle, en particulier les compositeurs américains, soviétiques et britanniques. Il est chef principal du BBC Symphony Orchestra depuis octobre 2000, et directeur musical du National Symphony Orchestra de Washington depuis 1996. Il continue à diriger de nombreux grands orchestres dans le monde entier tels que le New York Philharmonic, le NHK Symphony

Orchestra, l'Orchestre royal du Concertgebouw, et, en qualité de chef lauréat, le Saint Louis Symphony Orchestra. Dans le domaine de l'opéra, il a travaillé avec le Metropolitan Opera de New York, le Wiener Staatsoper, l'Opéra National de Paris et le Lyric Opera de Chicago entre autres. Leonard Slatkin est un remarquable orateur, et il introduit régulièrement ses concerts du podium. Il a

participé à de nombreux programmes de radio et de télévision. Il est le fondateur et le directeur du National Conducting Institute du Kennedy Centre de New York. Il a réalisé plus de cent disques, et a remporté quatre *Grammy Awards*. Il a récemment signé un contrat avec Chandos qui inclut notamment l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Leonard Bernstein.

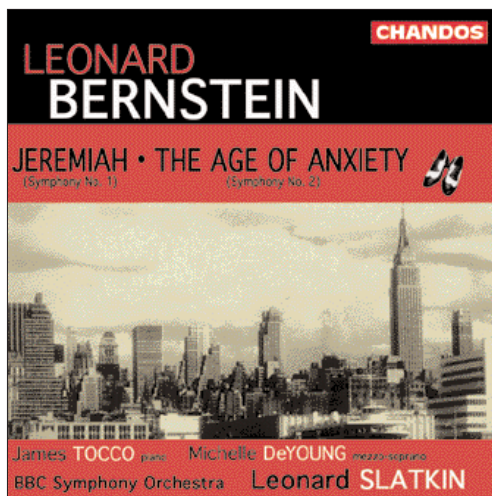


Peter Erskine



Evelyn Glennie

Also available



Bernstein
Jeremiah
The Age of Anxiety
CHAN 9889

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Steinway Concert Grand provided and maintained by Steinway & Sons, London.

Christian Lindberg appears with kind permission of BIS.

Peter Erskine appears with courtesy of ECM Records and Fuzzy Music. He plays Yamaha drums, Zildjian Cymbals, Evans Drum Heads, Vic Firth sticks and mallets and Latin Percussion instruments.

Recording producer Brian Couzens

Recording engineer Ralph Couzens

Assistant engineers Christopher Brooke and Michael Common

Editor Christopher Brooke

Recording venue Walthamstow Assembly Hall; 2 & 3 July 2002

Photographs reproduced in the booklet were all taken at the recording sessions

Front cover Montage by designer

Back cover Photograph of Leonard Slatkin by Paul Chedlow

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Elizabeth Long

Copyright Schott & Co. Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

TURNAGE: FRACTURED LINES ETC. - Soloists/BBC Symphony Orchestra/Slatkin

CHANDOS
CHAN 10018

recorded in
24 bit
96 kHz

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10018

Mark-Anthony Turnage (b. 1960)

premiere recordings

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | Another Set To*
For trombone and orchestra
Bluesy and free | 8:48 |
| [2] | Silent Cities (revised version)
Variants surrounding a tune by John Scofield
For orchestra
Nagging and obsessive – Calmer – With movement –
Hazy and unclear – Clean and rhythmic –
Smooth and serene | 16:21 |
| [3] | Four-Horned Fandango
For four horns and orchestra
Murky – Bell-like – Strange and subdued –
Gradually building – Fandango. Tight and rhythmic –
Forceful – Murky and sinister – Spacious – Light and eerie
Timothy Brown • Michael Murray
Andrew Antcliff • Christopher Larkin horns | 14:49 |
| [4] | Fractured Lines†
Double Percussion Concerto
on a tune by Peter Erskine | 16:03 |
| | TT 56:25 | |

Christian Lindberg trombone*
Evelyn Glennie percussion†
Peter Erskine percussion†
BBC Symphony Orchestra
Michael Davis leader
Leonard Slatkin DDD

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester . Essex . England

© 2002 Chandos Records Ltd © 2002 Chandos Records Ltd
Printed in the EU

TURNAGE: FRACTURED LINES ETC. - Soloists/BBC Symphony Orchestra/Slatkin

CHANDOS
CHAN 10018