



Benjamin Britten, London, 1953

Photograph by Roger Wood / Royal Opera House / ArenaPAL

OperaGlass Works

Present

A film produced by Selina Cadell and Eliza Thompson

Benjamin Britten (1913 – 1976)

The Turn of the Screw, Op. 54 (1954)

An Opera in a Prologue and Two Acts

Libretto by Myfanwy Piper

after a short story by Henry James

The Prologue Robert Murray *tenor*
The Governess Rhian Lois *soprano*
Miles } (children in her charge) { Leo Jemison *treble*
Flora } Alys Mererid Roberts *soprano*
Mrs Grose (the housekeeper) Gweneth Ann Rand *soprano*
Quint (a former manservant) Robert Murray *tenor*
Miss Jessel (a former governess) Francesca Chiejina *soprano*

The action takes place in and around Bly, a country house in the East of England, in the middle of the nineteenth century.

Note:

The line 'The ceremony of innocence is drowned' is taken from a poem by W.B. Yeats.
 The songs 'Tom, Tom, the Piper's Son' and 'Lavender's Blue' are traditional nursery rhymes.
 The Latin words used in Act I, Scene 6, are schoolboys' rhyming grammatical rules.

Sinfonia of London

John Wilson

Sinfonia of London

Cormac Henry flute • piccolo • alto flute
Juliana Koch oboe • cor anglais
Christopher Richards clarinet
Katy Ayling bass clarinet
Dan Jemison bassoon
Richard Watkins horn
Owen Gunnell percussion

Sally Pryce harp
Ben Dawson piano • celeste
John Mills violin
Ciaran McCabe violin
Scott Dickinson viola
Tim Lowe cello
Philip Nelson double-bass



The company in rehearsal



Alys Mererid Roberts in the production



Gweneth Ann Rand in the production

1	Introduction –	2:32
Prologue		
2	'It is a curious story' –	3:09
Act I		
3	Theme –	1:11
Scene 1. The Journey		
4	Governess: 'Nearly there' –	2:35
5	Variation I –	0:37
Scene 2. The Welcome		
6	Miles and Flora: 'Mrs Grose! Mrs Grose! Will she be nice?' – <i>with Mrs Grose and Governess</i>	3:35
7	Variation II –	0:43
Scene 3. The Letter		
8	Mrs Grose: 'Miss! Miss! A letter for you' – <i>with Governess, Miles, and Flora</i>	2:56
9	Variation III –	1:42
Scene 4. The Tower		
10	Governess: 'How beautiful it is' – <i>with Quint</i>	3:58
11	Variation IV –	0:27
Scene 5. The Window		
12	Miles and Flora: 'Tom, Tom, the piper's son' – <i>with Governess, Quint, and Mrs Grose</i>	9:47
13	Variation V –	1:06
Scene 6. The Lesson		
14	Miles and Flora: 'Many nouns in <i>-is</i> we find' – <i>with Governess</i>	3:55
15	Variation VI –	1:10

Scene 7. The Lake		
16	Flora: 'O rivers and seas and lakes!' – <i>with Governess, Miss Jessel, and Miles</i>	5:30
17	Variation VII –	1:24
Scene 8. At Night		
18	Quint: 'Miles! Miles! Miles!' – <i>with Miles, Miss Jessel, Flora, Governess, and Mrs Grose</i>	9:54
Act II		
19	Variation VIII –	4:00
Scene 1. Colloquy and Soliloquy		
20	Miss Jessel: 'Why did you call me from my schoolroom dreams?' – <i>with Quint and Governess</i>	4:27
21	Variation IX –	0:50
Scene 2. The Bells		
22	Miles and Flora: 'O sing unto them a new song' – <i>with Mrs Grose and Governess</i>	7:58
23	Variation X –	0:35
Scene 3. Miss Jessel		
24	Governess: 'She is here!' – <i>with Miss Jessel</i>	6:09
25	Variation XI –	1:20
Scene 4. The Bedroom		
26	Miles: 'Malo, Malo: than a naughty boy...' – <i>with Governess and Quint</i>	4:48
27	Variation XII Quint: 'So! She has written' –	1:20
Scene 5. Quint		
28	Quint: 'Take it! Take it! Take it!' – <i>with Miles</i>	0:54
29	Variation XIII –	1:12

Scene 6. The Piano		
[30]	Governess and Mrs Grose: 'O what a clever boy' – <i>with Miles and Flora</i>	3:30
[31]	Variation XIV –	0:36
Scene 7. Flora		
[32]	Mrs Grose and Governess: 'Flora! Flora! Flora!' – <i>with Flora and Miss Jessel</i>	3:57
[33]	Variation XV –	0:55
Scene 8. Miles		
[34]	Governess: 'Mrs Grose' <i>with Mrs Grose, Flora, Miles, and Quint</i>	14:04
		TT 112:46



Sim Canetty-Clarke

John Wilson



Robert Murray



Rhian Lois

Britten: The Turn of the Screw, Op. 54

'Terribly eerie & scary'

In 1898 Henry James wrote what he termed 'a shameless pot-boiler' of a novella, publishing it in twelve serialised episodes in the journal *Collier's Weekly*. He based the story, a chilling tale of the supernatural, on an anecdote which had been related to him three years previously by the Archbishop of Canterbury. *The Turn of the Screw*, as the novella was entitled, has since become notorious as at once the most stylish and elusively ambiguous of all nineteenth-century ghost stories. If, on the surface at least, the battle for possession of two children between a naïve and romantically deluded Governess (who is never named) and the evil spirits who corrupt them may indeed constitute a 'pot-boiler' in the Gothic tradition, the story is handled with an inspired subtlety which appears to penetrate far deeper into the situation which it treats without offering the reader any explanation for the outcome. It is not clear, even, whether the ghosts actually exist or are mere figments of the Governess's paranoid imagination.

In June 1932, the eighteen-year-old Benjamin Britten heard a radio adaptation of James's story and noted in his diary that it was 'wonderful, impressive but terribly eerie & scary'. He read the novella for himself in January the following year, telling his diary that he still found it 'glorious & eerie' and judging it to be an 'incredible masterpiece'. His annotations in the 1949 edition of the text which he later owned were the first indication that Britten was contemplating turning the story into an opera. By the time of the première of his Coronation opera, *Gloriana*, in 1953, Britten had already received a commission to compose a new stage work for the Venice Biennial Festival of Contemporary Music to be held in 1954. After the largely unhappy experience of mounting *Gloriana* at Covent Garden, the chance to première his next opera on a prestigious Continental stage no doubt brought a certain excitement with it, and this may be one reason why the Venice commission –

which gave him a golden opportunity finally to compose his operatic *The Turn of the Screw* – elicited a work which is far more sophisticated in its compositional techniques than had seemed appropriate for the Elizabethan pageantry and relatively static dramatic tableaux of *Gloriana*.

Britten at first considered collaborating once more with William Plomer, who had written the libretto for the Coronation piece, but it emerged that Plomer was not an admirer of the writings of James, and his unexpectedly lukewarm response to *The Turn of the Screw* made Britten (according to Lord Harewood) 'disconcerted, even indignant', and as a result of this reaction the composer 'needed much reassurance'. Britten had also discussed his initial thoughts about the new opera with Myfanwy Piper, the wife of the artist John Piper (who designed the first productions of all Britten's major stage works). As she had reacted positively to the story, Britten instead invited her to write a libretto based on it.

'What has she written?'

This question, muttered anxiously and repeatedly by the ghost of Peter Quint, the master's dead valet, as he wonders what the Governess has written in her revelatory letter to the children's guardian, must surely also have been on Britten's mind as he awaited the first attempts by Mrs Piper to provide him with a text. For although deeply knowledgeable about English literature, she was a complete novice in the art of libretto writing, and it must have been daunting for her to be asked to join the sizeable roster of Britten's distinguished previous librettists – among them writers of the stature of W.H. Auden and E.M. Forster. But the evidence suggests that Britten, now highly experienced in musico-dramatic stagecraft as he embarked on his ninth opera, and always wanting to exert an auteur-like control over their creation, no longer wanted to be dominated by senior literary figures who had sometimes dared to disagree with him. In the shape of both Plomer and Mrs Piper, Britten

secured skilful yet almost completely compliant writers who would give him exactly what he wanted in his libretti, and at considerable speed if required.

Both John and Myfanwy Piper had been involved in close discussions with Britten and Plomer about *Gloriana* as it took shape, and Mrs Piper no doubt learnt much from these meetings that would stand her in good stead when she assumed the mantle of librettist for the subsequent James project. As was by now his preferred method of working, Britten expected his core team of writer, producer, and designer to collaborate with him from the outset so he could visualise the scenes as he composed. After the sometimes florid, even cumbersome phraseology in some of his earlier libretti, Britten had learnt a good deal from the simplicity of Plomer's writing, and told Mrs Piper when she showed him her first attempts: 'Don't colour [the lines], the music will do that.' She later explained:

This did not mean that they were to be colourless, or flat, but that they were not to be high-flown, over-descriptive, self-indulgent or imprecise.

Time and again during their collaboration, Britten strongly steered the project to suit his ongoing musical ideas. In January 1954, for example, he told Mrs Piper that although she 'may not like' his thinking about the schoolroom scene (Act I, Scene 6), they must nevertheless discuss it soon 'as it affects the structure of the music'. (This may have been a reference to the inclusion of Miles's 'Malo' song, which becomes particularly significant at the end of the opera.) The idea of ending Act I with Miles's disarming line 'You see, I am bad, aren't I?' also came from the composer, who felt that it was 'clear, bright, and in short phrases, which I think is right for the boy's character and his manner of singing'. Of the piano-playing scene, he told her:

You will see that I have changed the order of [Act II] scene 6 a little. I worked on it this morning and found that musically speaking this seemed the best way round, especially if, as I suggest, you could write Flora a little jingle to sing about the cat's cradle. Miles can appear to accompany this on the piano if you like, which would give them a closer relationship.

The text of Mrs Grose's memorable outburst about Quint ('Dear God, is there no end to his dreadful ways?'), had to be reconsidered after her shapely melody had already been composed.

Controversially, Britten made the ghosts sing. For many critics and commentators, this meant that they became concrete and real, thereby excluding the alternative possibility that they were creations of the Governess's febrile mental state. Similarly, the scene in which the ghosts appear on their own (Act II, Scene 1), it has been argued, might be taken as a clear indication that they really do exist. The attention which has been devoted to this concern over the years remains perplexing, however, given that the Governess would have been perfectly capable of imagining the ghosts communicating with each other – and, indeed, fantasising a scene between the two of them. James's unsettling ambiguity remains as palpable in the opera as it is in the novella.

Some of Britten's major suggestions struck Mrs Piper as 'bombshells', including the sudden need to write a Prologue to remedy the perceived brevity of the piece as a whole. In the latter stages of the collaboration Britten became characteristically frustrated that his librettist – who lived in Oxfordshire, at some distance from his own home in Suffolk – was not constantly at his beck and call. He wrote to the opera's producer, Basil Coleman, in May 1954:

Goodness – how difficult it is to write an opera with the librettist so far away! She is so good, but is so occupied with being a wife & mother.

But, in a further similarity with the relationship with Plomer, Mrs Piper always gave him the encouragement which he seemed to crave. He wrote to her in July 1954 to say,

Thank you for your sweet & encouraging letter. You really are the best audience ever; but you must remember that if the piece moves you, it's partly your fault & (I suppose) old H. James!

She wrote to him in the following month:

I'm very much aware of how you have made use of every scrap of feeling and suggestion that has been given you in the script – and also of how much these feelings and

suggestions have been the product of your generous, patient and imaginative sympathy with me in the early fumbling stages.

'I have it written in faded ink...'

Unlike the Governess, whose written testimony has (as the Prologue tells us) literally faded with the passage of time, Britten almost always wrote his music in pencil in order to facilitate rapid erasures and reconsiderations. Working as ever at phenomenal speed, he must have been bitterly frustrated by a medical condition which impeded his progress with the composition of *The Turn of the Screw*: when he received Mrs Piper's draft libretto, a superb distillation of James's story in lucid prose, he was stricken with acute bursitis of the right wrist. He underwent an operation in March 1954 but managed to begin composing the music at the end of the month, writing at first with his healthy left hand. The score was completed in the astonishingly short space of four months, and Britten's amanuensis, Imogen Holst (daughter of the composer Gustav), was amazed to note the confidence with which he dispatched completed scenes to the singers even before the opera was finished. Remarkably, the complex thirteen-part fugue in the fifth interlude of Act I was composed, at mind-numbing speed, on an express train between Ipswich and London's Liverpool Street station.

Auditions for the crucial part of Miles were at first disappointing, but an impressive boy performer was soon found in the shape of the twelve-year old David Hemmings, later to become a celebrated film actor. Britten's fondness for pre-pubescent boys is well-known and much discussed, but they were not always angels: the young Hemmings was quite the rascal, and Britten seems to have found this aspect of his character particularly attractive. (In this connection, it is interesting to note that when working with boys' choirs, Britten particularly valued the almost street-urchin character of the Wandsworth Boys' Choir, and found his experience with the prim and proper Vienna Boys' Choir rather disagreeable.) Hemmings and Britten developed an intense relationship, the actor

passionately asserting in later life that it was not sexual in nature. Hemmings later recalled of the character of Miles: 'He was me. And I think Ben saw that in me. He saw the wickedness in me.' However, while Hemmings seemed the perfect choice for the part of the (allegedly) badly behaved Miles, Britten abandoned him abruptly after his voice broke. Unfortunately, and embarrassingly, this life-changing event for Hemmings took place in the middle of a performance of *The Turn of the Screw* in Paris in 1956. With an almost supernatural irony of which James might have been proud – and much to Hemmings's glee – the boy who replaced him for the remaining performances of the run suffered exactly the same fate on the following night.

The work was the conclusion of a trilogy of chamber operas that began with *The Rape of Lucretia* (1946) and *Albert Herring* (1947), the small casts and modest instrumental ensembles of all three works having been conceived to maximise the opportunities for touring the productions in the UK and abroad. As in the case of the two earlier chamber operas, the instrumentation of *The Turn of the Screw* comprises single woodwind, horn, percussion, harp, piano, and string quintet. The first orchestral rehearsals took place in early August 1954, and Britten conducted an open rehearsal of the opera at the Workmen's Hall, Thorpeness, before an audience of friends on the eve of the English Opera Group's departure for Venice, where the work received its triumphant first performance, at Teatro La Fenice, on 14 September. The première was relayed live to the UK by the BBC Third Programme. Alongside Hemmings, Jennifer Vyvyan appeared as the Governess, Peter Pears as both Quint and the Prologue, Arda Mandikian as Miss Jessel, Joan Cross as Mrs Grose, and Olive Dyer as Flora. It was one of the happiest experiences of Britten's prolific career on the operatic stage. In the following month, the English Opera Group gave the opera a series of performances at Sadler's Wells, in London, and Britten went on to record it for Decca in January 1955 with the original cast – to whom, *en masse*, he dedicated the score.

There seems little doubt that the intensity and sometimes physical pain in which Britten composed *The Turn of the Screw* left their mark

on the concentrated, emotionally draining atmosphere of the opera. For Britten, the experience of writing it had seemed so isolating that he was taken aback by its immediate popular success. Writing to Edward Sackville-West on 16 October 1954, he commented:

I am happy with it, but very surprised that the general public has reacted to it so strongly. It seemed, as I was writing it, to be so intimate, so personal, & so odd, that only a few friends would take [to] it...!

To Eric Walter White, in a letter dated 5 November, Britten confessed his pleasure that audiences had not fallen into the trap of treating the work solely as a horror story, but saw its deeper levels ('I am sure Henry James intended that'). And on the next day, he told Desmond Shawe-Taylor that the subject was the 'nearest to me of any I have yet chosen (although what that indicates of my own character I shouldn't like to say!)'.

With its central theme of the attempted salvation of corrupted innocence, James's story held a strong personal attraction for Britten. Also appealing, given the blend of simplicity and sophistication which is so characteristic of Britten's music in general, must have been the many levels of meaning injected by James into a superficially straightforward tale. Three years before he embarked on his version of the story, Britten had chosen Herman Melville's similarly ambiguous novella *Billy Budd* as an operatic subject: both *Billy Budd* and *The Turn of the Screw* inspired him to interpret the crucial hidden elements in his sometimes intractable literary sources with music of considerable potency, and in both operas a carefully controlled musical structure closely parallels the psychological undercurrents of the drama.

Turning the Tonal Screw

Britten cast the music of *The Turn of the Screw* in the form of a vast set of variations on a single theme. The opera is structured as a Prologue and sixteen short scenes punctuated by orchestral interludes in which the theme is transformed and developed according to the suggestions of the drama. The 'academic' fugal interlude, for instance, forms an introduction to the scene in which Miles cons his Latin

grammar in the schoolroom. The theme itself includes all twelve pitches of the chromatic scale, organised in a sequential pattern based on perfect fourths (an interval which had previously been associated with evil in *Billy Budd*), but in spite of its dodecaphonic nature it is subjected to only the most readily comprehensible of Schoenbergian serial techniques, and many of its internal note-patterns equate to simple major scales.

This twelve-note 'screw' theme (as it is often called) first appears at the end of the Prologue when the Governess sings 'I will', in acceptance of her commission to look after the children: all twelve different pitches of the melody are then superimposed in a tense discord which resolves into the first scene. (Such twelve-note chords are a device which Britten undoubtedly learned from the music of Schoenberg's pupil Alban Berg, with whom he had once hoped to study.) Thereafter, the complete theme is only stated at rare and dramatically significant moments. It is heard exclusively in the orchestra apart from two occasions on which it is sung by the ghosts, in Act II, Scene I and during the climactic duet between Quint and the Governess in the final scene; both these instances demonstrate the close identification between the theme and the ghosts' ultimately deadly influence over the children. The final scene also functions as the concluding, sixteenth variation. In it, the full theme gradually emerges as a ground bass, beginning with just the first six notes, then gaining extra pitches until all twelve are hammered out at the climax. This procedure is a graphic symbol for 'turning the screw', and it comes as no surprise to find Britten declaring with evident delight in his correspondence with Mrs Piper that James's title 'describes the musical plan of the work exactly!!!'.

Alongside these thematic techniques, the opera's musical development is controlled by a long-term tonal scheme which – as in *Billy Budd* – also fulfils a symbolic function. Each of the eight scenes of Act I is based on a different pitch, which together form an ascending scale of seven white notes beginning on A but slipping disruptively onto A flat for the eighth and final scene of the act (which is the drama's

turning point). The eight tonics in Act II are organised in a descending scale with strongly chromatic characteristics, reaching a cyclic close on A natural. As the roots become more chromatic, so does the musical idiom – a process culminating in the atonal fifteenth interlude, before the final scene, in which all twelve pitches are again superimposed in a musical depiction of chaos.

The tonal poles of the opera, A natural and A flat, clearly symbolise good and evil respectively. The key of A major was habitually used by Britten throughout his career to represent beauty, innocence, and purity, and the graphic corruption of this white-note tonic pitch (A natural) by the black note lying next to it in the chromatic scale (A flat) is entirely typical of his musical thinking. Throughout the opera the ghosts inhabit the region of A flat, while the Governess attempts to steer the music back to A major – as she finally does (all too late) at the close. A representative example of how Britten also treats these central pitches as more localised symbolic gestures occurs in the final scene, in which A flat pointedly appears as the eighth note of the ground-bass theme when the Governess asks Miles, 'Did you steal my letter?' – a reference to his single overt act of badness in the opera, committed while apparently under the influence of Quint.

In order to safeguard such tonal gestures from being merely esoteric, Britten generally combines them with distinctive tone colours that require no specialised musical knowledge to perceive. In particular, the ghosts and their tonal region are constantly associated with immediately recognisable celeste and gong sonorities. (Gender stereotyping is here disconcertingly flipped: Quint is the high-pitched celeste, while Miss Jessel is the deep and sombre gong.) The fondness which Britten demonstrated for metallic percussion instruments was in part a consequence of his fascination with Indonesian gamelan orchestras, but the sound of instruments such as the celeste and glockenspiel were in his imagination also linked with the innocent and alluring sounds of childhood. The co-existence of intellectual twelve-note techniques and the childlike brightness of gamelan-like timbres

in fact marks out *The Turn of the Screw* as a significant stylistic watershed in Britten's output. Britten wrote to Edith Sitwell in April 1955 to say that, with this particular opera, he felt 'on the threshold of a new musical world', and that because of 'the problems which arise' he needed to take time off from composing in order 'to do some deep thinking'. During the five-month world concert tour in the winter of 1955–56 that gave him this break from his writing desk, he was finally able to visit Indonesia for himself, and the gamelan influences on his music became far more prominent and adventurous after his return home. In his last two operas, *Owen Wingrave* (1971) and *Death in Venice* (1973) – the first of these also based on a strange ghost story by Henry James – the alluring timbres of gamelan-like percussion were even more strikingly juxtaposed with intensely chromatic twelve-note techniques in order to underscore fatal conflicts between purity and corruption.

© 2021 Mervyn Cooke

Synopsis

The action takes place in and around Bly, a country house in the East of England, in the middle of the nineteenth century.

Prologue

The Prologue relates how, according to her own written testimony, a naïve young Governess had many years before accepted the responsibility of looking after two orphan children who were living in the country with their housekeeper. The only relative of the children was a guardian in London, their unmarried uncle, who had placed her under strict instructions not to bother him with any news of their situation.

Act I

Theme

Scene 1. The Journey

Full of apprehension, the Governess travels to Bly by stagecoach and resolves to love the children as if they were her own.

Variation I

Scene 2. The Welcome

The children, Miles (who has just arrived home from boarding school for the summer holidays) and his younger sister, Flora, are playing in the porch at Bly, excited about the imminent arrival of the Governess. The housekeeper, Mrs Grose, rehearses them in the formal bow and curtsy with which they duly greet her. Overwhelmed by the grandeur of her new surroundings, the Governess is taken off by the children to see the house and its park.

Variation II

Scene 3. The Letter

The Governess receives a letter from the boy's school, reporting that Miles has been expelled for bad behaviour. Both she and Mrs Grose find this impossible to believe as they watch the children innocently singing the nursery rhyme 'Lavender's Blue'. The Governess resolves to take no action, and to say nothing to the boy about the grim news.

Variation III

Scene 4. The Tower

Wandering alone in the grounds of the house on a beautiful evening, the Governess reflects on how calm she now feels, her only regret being that she is not permitted to contact the children's guardian so he can see how well she is discharging her duty. Suddenly, she catches sight of a mysterious man standing on the tower of the house, who fixes her in his gaze. Her calm mood descends into anxious agitation.

Variation IV

Scene 5. The Window

Flora and Miles are playing with a hobby horse in the entrance hall, energetically singing the nursery rhyme 'Tom, Tom, the Piper's Son'. The Governess encourages them to go outside and, evidently about to follow, is searching for her gloves when she sees the man who was on the tower staring at her again through the window. Mrs Grose enters, and when the Governess describes the features of the man,

the housekeeper breaks down as she realises that he is the ghost of the master's dead valet, Peter Quint. She relates how Quint before his death had been 'free' with both Miles and the former governess, Miss Jessel, who is also now dead. Convinced that Quint's ghost had been searching for Miles, the Governess vows to protect the children.

Variation V

Scene 6. The Lesson

In spite of disruption from the frisky Flora, Miles is attempting to learn Latin in the schoolroom. After he has recited a long list of masculine nouns, the Governess asks him what else he can remember. Hesitantly, he sings a wistful song, 'Malo', based on the four different meanings of that word in Latin:

I would rather be
in an apple tree
than a naughty boy
in adversity.

Variation VI

Scene 7. The Lake

On a sunny morning, Flora plays with her doll by the shore of the park's lake, while the Governess reads. In a parody of Miles's litany of Latin nouns, Flora rattles off a list of the world's seas before ominously deciding to name the lake 'the Dead Sea'. She sings a lullaby to her doll, then looks deliberately in a different direction as Miss Jessel appears on the far side of the lake. Just as the Governess catches sight of her, Miss Jessel disappears. Flora runs off in pursuit of a call from the unseen Miles. The Governess realises the identity of the apparition and bewails the apparent uselessness of the protection she has vowed to extend to the children.

Variation VII

Scene 8. At Night

The unseen Quint repeatedly calls Miles's name. Quint is revealed on the tower, and Miles is in his nightclothes on the lawn beneath. Quint mesmerises the boy with his enticingly poetic

images and claims to be the seat of 'secrets and half-formed desires'. Miss Jessel's voice calls for Flora from the lake. The girl gazes at the lake from the window as Miss Jessel tries to tempt her away from the two males, urging that 'their dreams can never be ours'. The Governess discovers Miles on the lawn and orders Mrs Grose to intercept Flora as the ghosts disappear. Miles disarmingly tells the Governess: 'I am bad, aren't I?'

Act II

Variation VIII

Scene 1. Colloquy and Soliloquy

Quint and Miss Jessel appear, as if in a void. They argue, revealing that they had once been lovers and that he used and then abandoned her. Quint declares that he now wants a friend who will follow his bidding and be an accomplice in his passions, so that (in a phrase borrowed from a poem by W.B. Yeats) 'the ceremony of innocence is drowned'. Meanwhile, the lone and desperate Governess sings about how she feels trapped in a labyrinth and has, paradoxically, been corrupted by innocence.

Variation IX

Scene 2. The Bells

As the bells of the local church peal, Miles and Flora are sitting on a tomb in the churchyard, singing a parody of Psalm 98 (Cantate Domino). Mrs Grose thinks them sweet, but the Governess tells her that they are talking horrors rather than playing, and are spiritually with the ghosts. Mrs Grose suggests that the Governess should write to their uncle to tell him of her fears. Alone with the Governess in the churchyard after the others have entered the church, Miles asks her when he will be returning to school. She feels that she has been directly challenged.

Variation X

Scene 3. Miss Jessel

The Governess enters the schoolroom to find Miss Jessel sitting at her desk, mournfully singing of her fate. The Governess confronts

her, but Miss Jessel is seemingly unaware of her presence and vanishes. Reclaiming her desk, the Governess immediately writes a letter to the guardian, asking him to meet her so she can tell him of the dreadful things she has seen.

Variation XI

Scene 4. The Bedroom

Miles is sitting on his bed, restless and singing 'Malo', when the Governess enters and they begin a hesitant conversation. She tells him about the letter she has written, and asks him what happened at school and what is now happening in the house. Quint, unseen, calls to Miles and the candle suddenly goes out.

Variation XII

During this variation, Quint obsesses about the likely contents of the letter, which has not yet been posted and would be easy for someone to steal.

Scene 5. Quint

At the urging of the voice of the still unseen Quint, Miles steals the letter from the Governess's desk.

Variation XIII

Scene 6. The Piano

As Flora plays cat's cradle, Mrs Grose and the Governess marvel at Miles's skilful piano-playing. In a brief aside, the Governess tells the housekeeper that she has written to the guardian. While the weary Mrs Grose is lulled into a doze by Flora, the Governess remains transfixed by Miles's playing and does not notice the girl slip out of the room. Snapping out of her trance, the Governess tells Mrs Grose that Miles has bewitched her so that Flora can go to Miss Jessel. As the two women rush after her, Miles is left alone, playing triumphantly.

Variation XIV

Scene 7. Flora

Flora is discovered by the side of the lake. The

Governess demands to know where Miss Jessel is, and the dead governess's ghost instantly appears on the far shore. Both Mrs Grose and Flora firmly deny that they can see anything. Flora rounds on the near-hysterical Governess and tells her that she hates her, leaving tearfully with Mrs Grose as the ghost disappears.

Variation XV

Scene 8. Miles

Mrs Grose is about to take Flora away from Bly, having evidently learnt unspeakable horrors from the girl during the previous night. Flora turns her back on the Governess, who urges Mrs Grose to go to see the guardian. Learning that her letter disappeared before it could be

posted, the Governess immediately suspects Miles. Left alone with the boy, she urges him to tell her what he is thinking. The voice of the unseen Quint warns him to beware of her, and continues to urge him to stay silent as she demands to know about the letter. She tries to force Miles to name Quint, as if in an act of exorcism. Miles eventually cries out the ghost's name and rushes into her arms. The Governess claims victory over Quint as, simultaneously, he recedes into the distance and laments his defeat. But the boy in her embrace is now motionless, and she realises with horror that he is dead. She lays his body on the ground, and sings his strange and mournful little song, 'Malo'.

© 2021 Mervyn Cooke

Leo Jemison in rehearsal





Robert Murray in rehearsal



Alys Mererid Roberts in rehearsal



Rhian Lois in rehearsal



Francesca Chiejina in rehearsal

Having studied music and history at the University of Newcastle, the tenor **Robert Murray** went on to study voice at the Royal College of Music before joining, first, the National Opera Studio and, finally, the Jette Parker Young Artist Programme of The Royal Opera, Covent Garden. Renowned for his intelligent musicianship and incisive dramatic portrayals of a broad repertoire, he has firmly established himself as one of the most exciting musicians of his generation. He has most recently participated in notable performances of the St John Passion at the Théâtre du Châtelet, Paris, the staged world première of Gerald Barry's *Alice's Adventures under Ground*, at The Royal Opera, Beethoven's Symphony No. 9 with the London Symphony Orchestra under Sir Simon Rattle, and as Count Ory (*Le Comte Ory*) at Garsington Opera. He has performed principal roles at The Royal Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Garsington Opera, Staatsoper Hamburg, Den Norske Opera, Oslo, and Bergen Nasjonale Opera, as well as the Salzburger Festspiele, Beijing Music Festival, La Biennale di Venezia, and Edinburgh International Festival, and has collaborated with such conductors as Edward Gardner, Sir Mark Elder, Harry Christophers, Sir Charles Mackerras, Oliver Knussen, and Paul McCreesh. In the concert hall, he has performed with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, BBC Symphony Orchestra, Spira mirabilis, Barokksolistene, Mahler Chamber Orchestra, Philharmonia Orchestra, Aurora Orchestra, Handel and Haydn Society, Boston, Boston Symphony Orchestra, and Seattle Symphony, among many others. With partners such as Andrew West, James Baillieu, Graham Johnson, Joseph Middleton, and Malcolm Martineau he has given recitals at the Aldeburgh Festival, Brighton Festival, Oxford Lieder Festival, Wigmore Hall, and Dartington Hall. Robert Murray has amassed a sizeable discography and is a committed exponent of the work of contemporary composers such as Hans Werner Henze, Sir Harrison Birtwistle, Colin Matthews, Cecilia McDowell, George Benjamin, Elliott Carter, and Emily Hall.

A graduate of the Royal Welsh College of Music and Drama, Royal College of Music, and National

Opera Studio, the captivating and versatile Welsh soprano **Rhian Lois** has been praised for her 'flawlessly produced soprano and her highly musical singing' (*Opera Today*). She has performed Papagena (*Die Zauberflöte*) at The Royal Opera, Covent Garden, Valencienne (*The Merry Widow*), Susanna (*The Marriage of Figaro*), Adele (*Die Fledermaus*), Nérine (Charpentier's *Medea*), Atalanta (*Xerxes*), Musetta (*La bohème*), Governess (*The Turn of the Screw*), Frasquita (*Carmen*), First Niece (*Peter Grimes*), Yvette (Weinberg's *The Passenger*), and Young Woman (world première of Tansy Davies's *Between Worlds*) at English National Opera, Adele at Welsh National Opera, Gretel (*Hänsel und Gretel*) and Musetta at Scottish Opera, Nannetta (*Falstaff*) at the Grange Festival, Angelika (European première of Elena Langer's *Figaro Gets a Divorce*) at Grand Théâtre de Genève, and Zerlina (*Don Giovanni*) at Santa Fe Opera. She also sang Jerusha Cramer (UK tour of Gerald Barry's *The Intelligence Park*) at the Linbury Theatre (Royal Opera House) and Max (*Where the Wild Things Are*) with Shadwell Opera under Finnegan Downie Dear, at both Alexandra Palace, London, and, in the opera's Russian première, the Mariinsky Theatre, St Petersburg. Elsewhere, she has sung Pamina (*Die Zauberflöte*) at Nevill Holt Opera and Eurydice (Telemann's *Orpheus*) with Classical Opera at the London Handel Festival. On demand also on the concert platform, Rhian Lois has performed Mozart's Requiem and Handel's *Messiah* under Simon Halsey and Mendelssohn's incidental music to *A Midsummer Night's Dream* under Edward Gardner, all with the City of Birmingham Symphony Orchestra, appeared at that Orchestra's Stravinsky retrospective, 'Igor Fest', and sung Brahms's *Ein deutsches Requiem* at Milton Court (Guildhall School of Music and Drama), *Carmina Burana* at Brangwyn Hall, Swansea, and Beethoven's concert aria *Ah! perfido* with the BBC National Orchestra of Wales under Jonathan Bloxham, besides performances at the International Opera Awards and with the Choir of King's College, Cambridge and the Philharmonia Orchestra at the Royal Festival Hall.

Leo Jemison is a thirteen-year-old music scholar at Trinity School, Croydon, and a member of

Trinity Boys Choir and The Bromley Boy Singers. He sang the role of Miles in Britten's *The Turn of the Screw* for Garsington Opera's 2019 season (winner of the Royal Philharmonic Society's award for opera in 2020) having previously covered the part for English National Opera, in its new production at Regent's Park. In 2018 he sang the treble solo in Bernstein's *Mass* under Marin Alsop at the Royal Festival Hall. He has appeared in *The Snowman* in a Christmas concert with the London Philharmonic Orchestra and also, in 2019, with the London Mozart Players. He sang with Trinity Boys Choir on the soundtrack of *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* and, more recently, on the soundtrack of *Jojo Rabbit*. Also in 2019, he toured Germany with Trinity NINE and Cirrus Voices. His forthcoming engagements include playing the role of Cobweb in Britten's *A Midsummer Night's Dream* in Malmö, Sweden. Leo Jemison plays the bassoon, percussion, and piano, and studies singing with Katharine Fuge.

Born in Rhoslan, in North Wales, the soprano **Alys Mererid Roberts** is a graduate of the Royal Academy Opera where she studied with Elizabeth Ritchie, Mary Nelson, and Jonathan Papp. While at the Academy, she was a Kohn Foundation Bach Scholar and appeared in master-classes with Ermonela Jaho, Susan Bullock, and Dame Felicity Lott. She had previously been a Vice Chancellor's Scholar for music at Durham University. She has sung Chocholka and Pepik (*The Cunning Little Vixen*), Edith (*The Pirates of Penzance*), Annina (*La traviata*), Tweedledee (Will Todd's *Alice's Adventures in Wonderland*), and Tiny Tim / Fan (Will Todd's *A Christmas Carol*) at Opera Holland Park, Polly Peachum (*The Beggar's Opera*) and Shepherd Boy (*Tosca*) at Mid Wales Opera, Yum Yum (*The Mikado*) at Charles Court Opera, Josephine (*H.M.S. Pinafore*) at the Buxton Festival, Bastienne (Mozart's *Bastien und Bastienne*) and Sandmann / Taumann (*Hänsel und Gretel*) at Pop-up Opera, Adina (*L'elisir d'amore*) at Opera'r Ddraig, Semichorus (Pwyll ap Siôn's *Gair ar Gnawd*) and Muse (Stephen McNeff's *Hedd Wyn*) at Welsh National Opera, and Eurydice (*Orphée aux enfers*) and Barbarina (*Le nozze di Figaro*) at Royal Academy Opera, and covered Slave (*Salome*) at English National

Opera. Besides singing, Alys Mererid Roberts enjoys sewing, playing the harp (badly!), and going for walks with Raffi, her rescue greyhound. www.alysmererid.com

Having trained at the University of Exeter, Goldsmiths College (University of London), and Guildhall School of Music and Drama, **Gweneth Ann Rand** is a former Vilar Young Artist at The Royal Opera, Covent Garden, represented England at BBC Cardiff Singer of the World, and is currently an Associate Artist at Wigmore Hall. She has performed at The Royal Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Opera North, Opera Holland Park, Oper Köln, Finnish National Opera, Opéra national du Rhin, Teatro Nacional de São Carlos, Opera Poznań, Theater Bremen, Oper Kiel, Theater Erfurt, and Oldenburgisches Staatstheater. She has sung, among others, the title roles in *Aida*, *La Gioconda*, and *La Wally*, Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Serena (*Porgy and Bess*), Senta (*Der fliegende Holländer*), and Leonora (*Il trovatore* and *La forza del destino*). She has also appeared in Philip Venables's *4.48 Psychosis* in London, Strasbourg, and New York. On the concert platform she has performed Schoenberg's *Gurre-Lieder* with Orquesta Sinfónica de Minería and Melbourne Symphony Orchestra, Tippett's *A Child of Our Time* with NDR Hannover, City of Birmingham Symphony Orchestra, and Gothenburg Symphony Orchestra, Mahler's *Das klagende Lied* at the BBC Proms, Zemlinsky's *Der König Kandaules* in Gran Canaria, Dvořák's *Stabat Mater* in Madrid, and Britten's *War Requiem* in Warsaw. Gweneth Ann Rand has earned wide acclaim for her interpretations of Messiaen's song cycles *Harawi*, at Wigmore Hall, Oxford Lieder, the Southbank Centre, and BBC Proms, and *Poèmes pour Mi*, with the Gürzenich-Orchester Köln, Tonhalle-Orchester Zürich, and BBC Scottish Symphony Orchestra. Her discography includes *Méodies passagères: The Songs of Samuel Barber*, Janáček's *The Eternal Gospel* with the BBC Scottish Symphony Orchestra, Messiaen's *Poèmes pour Mi*, and John Metcalf's *Under Milk Wood*.

The Nigerian-American soprano **Francesca Chiejina**, who studied at the University

of Michigan with Martha Sheil and James Paterson, and at the Guildhall School of Music and Drama with Susan McCulloch, is a recent graduate of the Jette Parker Young Artists Programme at The Royal Opera, Covent Garden, for which her roles included Countess Ceprano (*Rigoletto*), Lady-in-Waiting (*Macbeth*), Voice from Heaven (*Don Carlos*), Ines (*Il trovatore*), Micaëla (*La Tragedie de Carmen*), Melanto / Amore (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), and the soprano solos in Górecki's Third Symphony in the world première of a new work by Crystal Pite for The Royal Ballet. Highlights among her most recent and most immediately forthcoming operatic appearances include the roles of Melissa (*Amadigi di Gaula*) at English Touring Opera, Freia (*RhineGold*) at Birmingham Opera Company, Anne Trulove (*The Rake's Progress*) at Blackheath Halls Opera, Clara (*Porgy and Bess*) in a house and role début at Grange Park Opera, Serena (*Porgy and Bess*) in her début with the Orchestre symphonique de Montréal, Aldimira (*Sigismondo*) in her début with Capella Cracoviensis, and her first Mimi (*La bohème*). On the concert platform, she has recently sung Barber's *Knoxville: Summer of 1915* with the BBC Philharmonic and, at the Sage Gateshead, the Royal Northern Sinfonia, Handel's *Messiah* with the Royal Philharmonic Orchestra at the Royal Albert Hall, and Vaughan Williams's *Serenade to Music* at the Last Night of the BBC Proms. Francesca Chiejina reached the finals of the 2017 Kathleen Ferrier Awards and, in 2018, the inaugural Glyndebourne Opera Cup, and won both the English Song Prize and Aria Prize at the Guildhall School of Music and Drama.

Sinfonia of London rose to fame in the 1950s as the leading recording orchestra of the day, appearing in the musical credits of more than 300 films, including the 1958 soundtrack by Bernard Herrmann for Hitchcock's *Vertigo*, and on countless gramophone records, among them Sir Colin Davis's first discs of Mozart symphonies and Sir John Barbirolli's celebrated recording of English string music. Relaunched in 2018 by the British conductor John Wilson, the orchestra brings together outstanding musicians who meet several times a year for specific projects. It includes a significant

number of principals and leaders from orchestras based both in the UK and abroad, alongside notable soloists and members of distinguished chamber ensembles.

The orchestra's début recording, of Korngold's Symphony in F sharp, received numerous five-star reviews on its release in 2019, was nominated for a *Gramophone* Award, and won a 2020 *BBC Music Magazine* Award. The orchestra's second record, *Escales*, devoted to French orchestral works, received further critical acclaim on its release in 2020. It was chosen Disc of the Month by *Gramophone*, and the reviewer in *BBC Music Magazine* declared: 'All the performances are beyond praise and superbly recorded. This is undoubtedly my best disc of the last 12 months.'

Sinfonia of London's third disc, of Respighi's Roman Trilogy, was met with outstanding reviews on release in 2020, garnering the orchestra its second *BBC Music Magazine* Award. The magazine concluded: 'Wilson and his hand-picked band of musicians continue to strike gold with almost anything they turn their hands to.' *MusicWeb international* nominated it 'recording of the month', saying: 'I have never heard this music presented with such power and detail and sheer visceral excitement but also with such control and sophisticated balance – it is literally revelatory. This might just be one of Chandos' finest feats of engineering ever, showcasing the superlative and sophisticated playing of John Wilson's Sinfonia of London. A genuine triumph.' *English Music for Strings* was released early in 2021 to a flurry of ecstatic reviews, *The Mail on Sunday* declaring it 'dazzling... some of the finest string playing ever put on disc by a British orchestra'. It was followed six months later by a disc of works by Dutilleux, which the *Financial Times* described as 'bewitchingly played and imaginatively directed by Wilson', *Gramophone* praising the performances as 'flawlessly done, scrupulously paced and played, with Dutilleux's often extraordinary colours and textures beautifully explored'. www.sinfoniaoflondon.com

John Wilson is in demand at the highest level across the globe, working with some of the finest orchestras and opera houses. In the UK, he performs regularly at festivals such

as the Aldeburgh Festival, Glyndebourne Festival Opera, and BBC Proms and with orchestras such as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, and BBC Scottish Symphony Orchestra with which he held the title of Associate Guest Conductor between 2016 and 2019. Elsewhere, his guest conducting takes him to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Royal Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra,

Gothenburg Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra, among others.

He studied composition and conducting at the Royal College of Music, where in 2011 he was made a Fellow. John Wilson has assembled a large and varied discography which includes critically acclaimed recordings with the Sinfonia of London, numerous recordings with the John Wilson Orchestra (which he founded in 1994), and series of discs with the BBC Scottish Symphony Orchestra, exploring works by Sir Richard Rodney Bennett, and BBC Philharmonic, devoted to the symphonic works of Aaron Copland and orchestral works of Eric Coates.



John Wilson in rehearsal



Leo Jemison



Alys Mererid Roberts



Gweneth Ann Rand in rehearsal

Britten: The Turn of the Screw op. 54

"Schrecklich gruselig & beängstigend"

Im Jahr 1898 verfasste Henry James eine Novelle, die er als "schamlose Fließbandarbeit" bezeichnete und die in einer Serie von zwölf Fortsetzungen in der Zeitschrift *Collier's Weekly* erschien. Die Geschichte, eine mit übernatürlichen Elementen gespickte gruselige Mär, basierte auf einer Anekdote, die ihm der Erzbischof von Canterbury drei Jahre zuvor erzählt hatte. *The Turn of the Screw* (Das Drehen der Schraube), wie die Novelle genannt wurde, gilt seither als die stilvollste und zugleich trügerischste und doppelbödige unter den Geistergeschichten des neunzehnten Jahrhunderts. Zumindest oberflächlich betrachtet stellt der zwischen einer naiven und romantisch verblendeten Gouvernante (deren Name an keiner Stelle genannt wird) und den korrumpierenden bösen Geistern ausgetragene Kampf um die Macht über zwei Kinder in der Tat ein ständig wiederkehrendes Motiv in der Tradition des Schauerromans dar; andererseits aber wird die Geschichte mit einer wahrhaft begnadeten Raffinesse erzählt, die in wesentlich tiefere Schichten der gegebenen Situation eindringt und zugleich dem Leser jegliche Erklärung von deren Ausgang vorenthält. Es ist nicht einmal klar, ob es die Geister tatsächlich gibt oder ob sie nur das Produkt der paranoiden Einbildungskraft der Gouvernante sind.

Im Juni 1932 hörte der achtzehnjährige Benjamin Britten eine Adaption von James' Geschichte für den Rundfunk und notierte in seinem Tagebuch, die Sendung sei "wunderbar, eindrucksvoll, aber auch schrecklich gruselig & beängstigend" gewesen. Im Januar des darauffolgenden Jahres las er die Novelle selbst und vermerkte in seinem Tagebuch, dass er sie immer noch "wunderbar & gruselig" finde und für ein "unglaubliches Meisterwerk" halte. Seine Anmerkungen in der Ausgabe von 1949, die sich später in seinem Besitz befand, geben einen ersten Hinweis, dass er erwog, die Geschichte zu einer Oper zu verarbeiten. Zur Zeit der Premiere seiner Krönungsoper

Gloriana im Jahr 1953 hatte Britten bereits den Auftrag erhalten, für die für 1954 geplante Biennale für zeitgenössische Musik in Venedig ein neues Bühnenwerk zu komponieren. Nachdem die Inszenierung von *Gloriana* in Covent Garden eine eher unglückliche Erfahrung war, brachte die Chance, seine nächste Oper auf einer renommierten Bühne auf dem Kontinent uraufzuführen, sicherlich eine gewisse Aufregung mit sich, und dies mag auch der Grund dafür sein, warum der Auftrag für Venedig – der ihm die einmalige Gelegenheit bot, endlich seine Opernfassung von *The Turn of the Screw* zu realisieren – ihm ein Werk entlockte, dessen Kompositionstechnik viel anspruchsvoller ist als für das elisabethanische Gepränge und die vergleichsweise statischen dramatischen Tableaus von *Gloriana* angemessen erschienen war.

Britten erwog zunächst, erneut mit William Plomer zusammenzuarbeiten, der das Libretto für das Krönungsstück geschrieben hatte; es stellte sich jedoch heraus, dass Plomer nicht zu James' Bewunderern zählte, und seine unerwartet zurückhaltende Reaktion auf *The Turn of the Screw* stieß bei Britten (nach den Worten Lord Harewoods) auf "Irritation, gar Indignation", woraufhin der Komponist "viel Bestätigung benötigte". Britten hatte erste Gedanken zu der neuen Oper auch mit Myfanwy Piper diskutiert, der Ehefrau des Künstlers John Piper (der die Ausstattung zu den Erstinszenierungen von sämtlichen größeren Bühnenwerken des Komponisten geliefert hat). Da sie auf die Geschichte positiv reagierte, bat Britten sie nun, ein entsprechendes Libretto zu verfassen.

"Was hat sie geschrieben?"

Diese Frage, die der Geist von Peter Quint, dem verstorbenen Diener des Hausherrn, immer wieder voller Sorge murmelt, während er überlegt, was die Gouvernante in ihrem aufklärenden Brief an den Vormund der Kinder geschrieben haben könnte, wird sicherlich

auch Britten sich gestellt haben, als er auf das Resultat von Mrs. Pipers ersten Versuchen wartete, ihm einen Text zu liefern. Denn auch wenn sie über ausgezeichnete Kenntnisse der englischen Literatur verfügte, war sie in der Kunst des Libretto-Schreibens ein absoluter Neuling, und die Aufforderung, sich zu der distinktierten Gruppe von Brittens bisherigen Librettisten zu gesellen – darunter Schriftsteller vom Rang eines W.H. Auden oder E.M. Forster –, muss sie eingeschüchtert haben. Doch anscheinend wollte Britten, der, an der Schwelle zu seiner neunten Oper, auf dem Gebiet des musikdramatischen Bühnenschaffens inzwischen große Erfahrung gesammelt hatte und während des Entstehungsprozesses immer die einem Autor zustehende Kontrolle beanspruchte, sich nicht weiter von gestandenen literarischen Figuren dominieren lassen, die gelegentlich gewagt hatten, ihm zu widersprechen. Im Fall von Plomer und Mrs. Piper sicherte er sich begabte und zugleich absolut füsige Autoren, die ihm in seinen Libretti genau das lieferten, was er wünschte, und obendrein auch noch recht zügig, wenn er dies verlangte.

John und Myfanwy Piper hatten während der Entstehung von *Gloriana* das Projekt regelmäßig mit Britten und Plomer diskutiert, und zweifellos hatte Mrs. Piper in diesen Treffen Vieles gelernt, was ihr sicherlich zugutekam, als sie für das anschließende James-Projekt selbst zur Librettistin gekürt wurde. Inzwischen war es Brittens bevorzugte Arbeitsweise, vom Beginn eines Projekts an sein Kern-Team von Autor, Produzent und Designer auf enge Zusammenarbeit einzuschwören, so dass er die Szenen visualisieren konnte, noch während er komponierte. Nach der gelegentlich überladenen und sogar sperrigen Ausdrucksweise einiger seiner früheren Libretti hatte Britten viel von der Einfachheit von Plomers Schreibstil gelernt; als Myfanwy Piper ihm ihre ersten Versuche vorlegte, sagte er ihr daher: "Malen Sie [die Zeilen] nicht aus, das macht schon die Musik." Später erklärte sie:

Damit war nicht gemeint, dass sie farblos oder schal sein sollten, aber sie sollten auch nicht hochtrabend, übermäßig deskriptiv, maßlos oder unpräzise sein.

Während ihrer Zusammenarbeit lenkte Britten das Projekt immer wieder in Richtungen, die seinen aktuellen musikalischen Einfällen entsprachen. Im Januar 1954 zum Beispiel teilte er Piper mit, dass auch, wenn ihr seine Gedanken zu der Szene im Klassenzimmer (Akt I, Szene 6) "vielleicht nicht gefielen", sie diese trotzdem bald besprechen müssten, "da sie die Struktur der Musik betreffen". (Hier mag es sich um eine Anspielung auf die Einfügung von Miles' "Malo"-Lied gehandelt haben, das am Ende der Oper zentrale Bedeutung gewinnt.) Die Idee, den Ersten Akt mit Miles' entwarfender Zeile "Sie sehen, ich bin schlecht, nicht wahr?" enden zu lassen, kam also vom Komponisten selbst, der fand, sie sei "klar, klug und in kurzen Phrasen gehalten, was, wie ich denke, genau richtig ist für den Charakter des Jungen und seine Art zu singen". Zu der Klavierspielszene teilte er ihr mit:

Wie Sie sehen, habe ich die Anordnung von [Akt 2] Szene 6 ein wenig verändert. Ich habe heute Morgen daran gearbeitet und fand, dass dies aus musikalischer Sicht die beste Lösung ist – vor allem, wenn Sie, wie ich vorschlage, für Flora ein kleines Liedchen schreiben würden, das sie zu dem Fadenspiel singen könnte. Wenn Sie wollen, könnte Miles so tun, als begleite er sie auf dem Klavier, was die Beziehung zwischen den beiden vertiefen würde.

Der Text von Mrs. Groses denkwürdigem Zornausbruch wegen Quint ("Um Himmels Willen, hört das mit seinem fürchterlichen Verhalten denn nie auf?") musste noch einmal neu überdacht werden, nachdem die zugehörige schöne Melodie bereits komponiert war.

Kontrovers aufgenommen wurde der Umstand, dass Britten die Geister singen ließ. In den Augen vieler Kritiker und Kommentatoren wurden sie damit konkret und real, was die alternative Möglichkeit ausschloss, dass es sich um Schöpfungen des wahnhaften Gemüts der Gouvernante handelte. Auf ähnliche Weise wurde argumentiert, dass die Szene, in der die Geister alleine auftreten (Akt II, Szene 1), als klares Indiz für ihre reale Existenz gewertet werden könnte. Das Maß an Aufmerksamkeit, das dieser Sache über die Jahre gezollt wurde,

ist allerdings verblüffend, wenn man bedenkt, dass die Gouvernante ohne Weiteres in der Lage gewesen wäre, sich einzubilden, dass die Geister miteinander kommunizieren – und natürlich auch, eine Szene zwischen den beiden zu ersinnen. James' verstörende Mehrdeutigkeit ist in der Oper genauso greifbar wie in der Novelle.

Einige von Brittens gewichtigeren Vorschlägen trafen Mrs. Piper recht unvermutet, darunter die unerwartete Bitte, einen Prolog zu schreiben, um die offensichtlich geringe Gesamtlänge des Werks zu kompensieren. In den späteren Stadien ihrer Zusammenarbeit wurde Britten auf für ihn typische Weise zunehmend frustriert, dass seine Librettistin – die in Oxfordshire und damit recht weit entfernt von seinem eigenen Wohnsitz in Suffolk lebte – ihm nicht jederzeit auf Abruf zur Verfügung stand. An den Produzenten der Oper, Basil Coleman, schrieb er im Mai 1954:

Du lieber Himmel, wie *schwierig* es ist, eine Oper zu schreiben, wenn die Librettistin so weit entfernt ist! Sie ist wirklich gut, aber leider sehr beschäftigt als Ehefrau und Mutter.

Allerdings gab Myfanwy Piper – auch dies eine Analogie zu seinen Erfahrungen mit Plomer – Britten auch immer die offenbar notwendige seelische Unterstützung. Im Juli 1954 schrieb er ihr:

Danke für Ihren lieben & aufmunternden Brief. Sie sind wirklich das beste Publikum, das man jemals haben kann, aber vergessen Sie nicht, wenn das Stück Sie anrührt, so ist das zum Teil auch *Ihr* Fehler & (so nehme ich an) der des alten H. James!

Einen Monat später schrieb sie ihm:

Es ist mir durchaus bewusst, wie Sie jede kleinste Empfindung und jede Nuance aufgegriffen haben, die im Manuskript vorgegeben sind – und auch, wie sehr diese Empfindungen und Nuancen aus Ihrem großzügigen, nachsichtigen und einfallsreichen Mitgefühl während der tastenden frühen Stadien meiner Arbeit erwachsen sind.

"Ich habe es mit blasser Tinte geschrieben ..."
Anders als die Gouvernante, deren schriftliches

Zeugnis (wie uns im Prolog mitgeteilt wird) im Laufe der Zeit tatsächlich verblasst ist, hat Britten seine Musik fast immer mit Bleistift geschrieben, um das Radieren und Neukonzipieren zu erleichtern. Wie immer arbeitete er mit enormer Geschwindigkeit; umso mehr muss ihn eine gesundheitliche Einschränkung frustriert haben, die sein Vorankommen bei der Komposition von *The Turn of the Screw* behinderte: Als er Myfanwy Pipers Libretto-Entwurf erhielt, ein ausgezeichnetes Destillat von James' Erzählung in klarer Prosa, lähmte ihn gerade eine akute Bursitis am rechten Handgelenk. Im März 1954 unterzog er sich einer Operation, konnte mit dem Komponieren jedoch bereits am Ende des Monats beginnen, indem er zunächst mit seiner gesunden linken Hand schrieb. Die Partitur war innerhalb des erstaunlich kurzen Zeitraums von vier Monaten vollendet und Brittens Assistentin Imogen Holst (die Tochter des Komponisten Gustav Holst) zeigte sich erstaunt über das Selbstvertrauen, mit dem dieser fertiggestellte Szenen an die Sänger gab, noch bevor er die Oper zu Ende komponiert hatte. Erstaunlich ist auch, dass die komplexe dreizehnstimmige Fuge im fünften Zwischenspiel des Ersten Akts mit atemberaubender Geschwindigkeit in einem Expresszug zwischen Ipswich und der Londoner Liverpool Street Station entstand.

Das Vorsingen für die zentrale Rolle des Miles erwies sich zunächst als enttäuschend, bald fand sich jedoch ein beeindruckender junger Kandidat in dem zwölfjährigen David Hemmings, der später ein gefeierter Filmschauspieler wurde. Brittens Vorliebe für präpubertäre Knaben ist wohl bekannt und ausgiebig diskutiert worden; es handelte sich bei diesen Jungen aber keineswegs immer um kleine Engel und der junge Hemmings war ein rechter Spitzbube, wobei Britten gerade diesen Aspekt seines Charakters besonders attraktiv gefunden zu haben scheint. (In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, dass Britten bei seiner Arbeit mit Knabenchören besonders den fast Gassenjungen-haften Charakter des Wandsworth Boys' Choir schätzte, während er die überkorrekten Wiener Sängerknaben eher unerfreulich fand.) Hemmings und Britten

entwickelten eine intensive Beziehung, wobei der Schauspieler später vehement beteuerte, dass ihr Verhältnis nicht sexueller Natur war. Zum Charakter von Miles entsann sich Hemmings: "Das war genau ich. Und ich glaube, Ben hat mich in der Figur erkannt. Er erkannte die Boshaftigkeit in mir." Doch auch wenn Hemmings als die perfekte Wahl für die Partie des (vorgeblich) ungezogenen Miles galt, ließ Britten ihn abrupt fallen, als er in den Stimmbruch kam. Unglücklicherweise – und für ihn ausgesprochen peinlich – fand dieses für Hemmings lebensverändernde Ereignis 1956 in Paris mitten in einer Aufführung von *The Turn of the Screw* statt. Und es ist von fast schon übernatürlicher Ironie – auf die James sicherlich stolz gewesen wäre und die Hemmings mit diebischer Freude erfüllte –, dass den Jungen, der ihn in den verbleibenden Aufführungen der Produktion ersetzen sollte, am folgenden Abend exakt dasselbe Schicksal ereilte.

Das Werk bildete den Abschluss einer Trilogie von kammermusikalischen Opern, die mit *The Rape of Lucretia* (1946) und *Albert Herring* (1947) begann, wobei die kleinen Vokalensembles und bescheidenen Instrumentalkräfte aller drei Stücke bewusst gewählt worden waren, um die Möglichkeiten zu maximieren, mit den Produktionen im In- und Ausland auf Tournee zu gehen. Wie auch bei den beiden früheren Kammeroperen umfasst die Instrumentierung von *The Turn of the Screw* einfach besetzte Holzbläser, Horn, Schlagzeug, Harfe, Klavier und Streichquintett. Die ersten Orchesterproben fanden Anfang August 1954 statt, und am Abend vor der Abreise der English Opera Group nach Venedig dirigierte Britten in der Workmen's Hall in Thorpeness eine offene Probe der Oper vor einem aus Freunden bestehenden Publikum. Am 14. September schließlich fand die triumphale Uraufführung am Teatro La Fenice statt. Die Premiere wurde im Dritten Programm der BBC live übertragen. Neben Hemmings trat Jennifer Vyvyan in der Rolle der Gouvernante auf, Peter Pears übernahm Quint und den Prolog, Arda Mandikian sang die Miss Jessel, Joan Cross die Mrs. Grose und Olive Dyer die Flora. Für Britten war dies eine der glücklichsten Erfahrungen seiner produktiven Karriere auf der Opernbühne. Im

darauffolgenden Monat gab die English Opera Group eine Reihe von Aufführungen des Werks in Sadler's Wells in London, und im Januar 1955 nahm Britten es mit der originalen Besetzung für Decca auf; dem ursprünglichen Ensemble widmete er – *en masse* – auch die Partitur.

Es ist kaum zu bezweifeln, dass die Intensität und auch gelegentlichen physischen Schmerzen, unter denen Britten *The Turn of the Screw* komponierte, in der konzentrierten, zu Herzen gehenden Atmosphäre der Oper ihre Spuren hinterließen. Britten selbst hatte die Erfahrung des Komponierens bei diesem Werk als derart isolierend empfunden, dass dessen unmittelbarer Erfolg beim Publikum ihn geradezu befremdete. In einem Schreiben vom 16. Oktober 1954 an Edward Sackville-West führte er aus:

Ich bin mit [dem Werk] zufrieden, war aber sehr überrascht, dass die *generelle* Öffentlichkeit eine so heftige Reaktion zeigt. Während ich daran schrieb, schien es mir so intim, so persönlich & so eigenwillig, dass sicherlich nur einige wenige Freunde Gefallen daran finden würden....!

Eric Walter White gegenüber gestand Britten in einem Brief vom 5. November seine Freude darüber, dass das Publikum nicht den Fehler beging, das Werk lediglich als Gruselgeschichte wahrzunehmen, sondern auch dessen tiefere Ebenen wahrnahm ("Ich bin sicher, dass Henry James dies beabsichtigt hat"). Und am folgenden Tag teilte er Desmond Shawe-Taylor mit, das Thema sei "das mir von allen am nächsten liegende (was dies allerdings über meinen eigenen Charakter aussagt, möchte ich lieber nicht aussprechen!)".

James' Geschichte barg mit ihrer zentralen Thematik der versuchten Rettung korrumpierter Unschuld eine starke persönliche Anziehungskraft für Britten. Ebenso attraktiv müssen ihm – bedenkt man die für seine Musik generell so charakteristische Mischung aus Schlichtheit und Raffinesse – die vielen Bedeutungsebenen erschienen sein, mit denen James diese zunächst unkompliziert wirkende Geschichte ausgestattet hat. Drei Jahre bevor er sich an die musikalische Umsetzung dieser Geschichte machte, hatte Britten Herman Melvilles auf ähnliche Weise vieldeutige Novelle

Billy Budd als Sujet für eine Oper ausgewählt; und sowohl *Billy Budd* als auch *The Turn of the Screw* regten ihn dazu an, die in seinen gelegentlich sperrigen literarischen Quellen latent enthaltenen entscheidenden Elemente in Musik von beachtlicher Kraftfülle umzusetzen. Zudem bildet in beiden Opern eine sorgsam kontrollierte musikalische Struktur eine enge Parallele zu den psychologischen Unterströmungen des sich entfaltenden Dramas.

Das Drehen der tonalen Schraube

Britten konzipierte die Musik von *The Turn of the Screw* in Form einer ausgedehnten Folge von Variationen über ein einziges Thema. Die Oper ist als Prolog mit sechzehn kurzen Szenen gefasst, unterbrochen von Zwischenspielen im Orchester, in den das Thema je nach Vorgabe der dramatischen Entwicklung verwandelt und weiterentwickelt wird. Das "akademische" fugierte Zwischenspiel zum Beispiel dient als Einleitung zu der Szene, in der Miles im Schulzimmer seine lateinische Grammatik lernt. Das Thema selbst enthält sämtliche zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter, die nach einem auf reinen Quartan basierenden sequenzierenden Muster organisiert sind (das Intervall der Quarte war zuvor bereits in *Billy Budd* mit dem Bösen assoziiert worden), doch trotz seiner zwölftönigen Natur wird es hier nur den eingängigsten von Schönbergs seriellen Techniken unterworfen, während viele andere seiner internen Klangfolgen einfachen Dur-Skalen entsprechen.

Dieses zwölftönige "Schrauben"-Thema (wie es häufig genannt wird) taucht zum ersten Mal am Ende des Prologs auf, wo die Gouvernante "I will" (Das werde ich) singt und damit den Auftrag annimmt, sich um die Kinder zu kümmern: Alle zwölf Tonstufen der Melodie werden nun in einem spannungsgeladenen dissonierenden Akkord übereinander getürmt, der sich in die Erste Szene hinein auflöst. (Solche Zwölfton-Akkorde sind ein musikalisches Mittel, das Britten zweifellos durch die Musik von Schönbergs Schüler Alban Berg kennenlernte, bei dem er zu studieren gehofft hatte.) Danach wird das vollständige Thema nur selten und nur an Stellen von besonderer dramatischer Bedeutung zitiert.

Und es erklingt ausschließlich im Orchester, mit zwei Ausnahmen, wo es von den Geistern gesungen wird – in der ersten Szene des Zweiten Akts und in dem kulminierenden Duett zwischen Quint und der Gouvernante in der Schlusszene; beide Fälle belegen das enge Zusammenspiel dieses Themas mit dem letztlich tödlichen Einfluss der Geister auf die Kinder. Die letzte Szene fungiert zugleich auch als abschließende sechzehnte Variation. Hier tritt das volle Thema schrittweise als ostinater Bass hervor, beginnend zunächst nur mit den ersten sechs Tönen, zu denen sich dann weitere Stufen gesellen, bis auf dem Höhepunkt schließlich alle zwölf herausgehämmert werden. Dieser Vorgang dient als graphisches Symbol für das "Drehen der Schraube", und es ist kaum überraschend, dass Britten in seiner Korrespondenz mit Myfanwy Piper mit offensichtlichem Vergnügen erklärte, dass James' Titel "den musikalischen Plan des Werks treffend beschreibt!!".

Neben diesen thematischen Techniken ist die musikalische Entwicklung des Werks vor allem von einem großräumigen harmonischen Gerüst bestimmt, das – wie in *Billy Budd* – auch eine symbolische Funktion hat. Jede der acht Szenen des Ersten Akts basiert auf einer anderen Tonstufe, und diese bilden zusammengenommen eine auf A beginnende aufsteigende Skala von sieben auf die weißen Tasten der Klaviatur beschränkten Tönen, die für die achte und letzte Szene des Akts (die den Wendepunkt des Dramas enthält) aber auf verstörende Weise zu As hinübergleitet. Die acht tonalen Zentren des Zweiten Akts sind in einer absteigenden Tonleiter mit stark chromatischen Zügen angeordnet und erreichen einen zyklischen Endpunkt auf A. Und den zunehmend chromatischen Zügen der Grundton-Folge passt sich auch das musikalische Idiom an – ein Prozess, der in dem atonalen fünfzehnten Zwischenspiel in der abschließenden Szene kulminiert, in der erneut alle zwölf Tonstufen in einer musikalischen Darstellung des Chaos übereinandergeschichtet werden.

Die tonalen Pole der Oper, A und As, symbolisieren offensichtlich Gut und Böse. Die Tonart A-Dur verwendete Britten während seiner gesamten Laufbahn immer wieder zur

Darstellung von Schönheit, Unschuld und Reinheit, und die anschauliche Korruption dieser "weißen" Stufe (A) mittels der auf der chromatischen Skala gleich neben ihr liegenden schwarzen Stufe (As) ist absolut typisch für sein musikalisches Denken. In der gesamten Oper sind die Geister in der Region von As angesiedelt, während die Gouvernante immer wieder versucht, die Musik zurück nach A-Dur zu lenken – was ihr erst am Schluss (viel zu spät) gelingt. Ein repräsentatives Beispiel dafür, wie Britten auch diese zentralen Tonstufen als eher lokale symbolische Gesten einsetzt, findet sich in der letzten Szene, wo As pointiert als achter Ton des Ostinato-Themas erscheint, als die Gouvernante Miles fragt: "Hast du meinen Brief gestohlen?" – eine Anspielung auf seine einzige schlechte Tat in der Oper, die der Junge anscheinend unter dem direkten Einfluss von Quint begeht.

Um zu vermeiden, dass solche tonalen Gesten eine rein esoterische Wirkung hatten, verknüpfte Britten sie gewöhnlich mit charakteristischen Klangfarben, deren Wahrnehmung keine besonderen musikalischen Kenntnisse verlangt. Speziell die Geister und ihre tonale Region werden ständig mit dem unmittelbar erkennbaren Timbre von Celesta und Gong assoziiert. (Die stereotype Darstellung der Geschlechter wird hier auf verwirrende Weise vertauscht: Für Quint steht die in hoher Lage erklingende Celesta, während der tiefe und düstere Gong Miss Jessel darstellt.) Die von Britten demonstrierte Vorliebe für metallene Schlaginstrumente ergab sich zum Teil aus seiner Begeisterung für indonesische Gamelan-Orchester, zugleich assoziierte er die Klänge von Instrumenten wie Celesta und Glockenspiel aber auch mit den unschuldig-verlockenden Timbres der Kindheit. Tatsächlich zeichnet die Koexistenz von intellektuellen Zwölftontechniken und der kindhaften Helle der Gamelan-haften Klänge *The Turn of the Screw* in Brittens Schaffen als wesentlichen stilistischen Wendepunkt aus. Im April 1955 teilte der Komponist Edith Sitwell in einem Schreiben mit, dass er sich speziell bei dieser Oper "an der Schwelle zu einer neuen musikalischen Welt" fühle und dass er wegen "der sich ergebenden Probleme" seine

kompositorische Tätigkeit unterbrechen müsse, um "einmal gründlich nachzudenken". Während der im Winter 1955/56 unternommenen fünfmonatigen weltweiten Konzerttournee, die ihm die gewünschte Pause von seiner Arbeit am Schreibtisch verschaffte, fand er schließlich auch Gelegenheit, Indonesien einmal persönlich zu besuchen, und nach seiner Rückkehr wurden die Gamelan-Einflüsse auf seine Musik wesentlich prominenter und gewagter. In seinen beiden letzten Opern, *Owen Wingrave* (1971) und *Death in Venice* (1973) – von denen die erste ebenfalls auf einer eigenwilligen Geistergeschichte von Henry James basiert – setzte er die verführerischen Klänge des Gamelan-haften Schlagzeugs noch wesentlich markanter gegen intensiv chromatische Passagen in dodekaphoner Technik ab, um die fatalen Konflikte zwischen Reinheit und Korruption deutlich herauszuarbeiten.

© 2021 Mervyn Cooke
Übersetzung: Stephanie Wolny

Synopse

Die Handlung spielt um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in und um das Anwesen von Bly, einem Landhaus im Osten Englands.

Prolog

Der Prolog schildert, wie eine naive junge Gouvernante – gemäß ihrem eigenen schriftlichen Zeugnis – vor vielen Jahren den Auftrag annahm, sich um zwei verwaiste Kinder zu kümmern, die mit ihrer Haushälterin auf dem Land lebten. Der einzige Verwandte und Vormund der Kinder war ein in London lebender unverheirateter Onkel, der ihr die strikte Anweisung gab, ihn nicht mit irgendwelchen Nachrichten über die Befindlichkeiten der Kinder zu behelligen.

Erster Akt

Thema

Szene 1. Die Reise

Voller dunkler Vorahnungen reist die Gouvernante mit der Postkutsche nach Bly. Sie

fasst den Beschluss, die Kinder zu lieben, als wären sie ihre eigenen.

Variation I

Szene 2. Der Empfang

Die Kinder, Miles (der gerade aus dem Internat für die Sommerferien heimgekehrt ist) und seine jüngere Schwester Flora, spielen auf der Veranda; sie sind voller Aufregung wegen der unmittelbar bevorstehenden Ankunft der Gouvernante. Die Haushälterin, Mrs. Grose, bringt ihnen den förmlichen Diener und Knicks bei, mit denen sie sie pflichtgemäß begrüßen. Überwältigt von dem imposanten Anwesen lässt die Gouvernante sich von den Kindern entführen, um sich das Haus und den Park anzusehen.

Variation II

Szene 3. Der Brief

Die Gouvernante erhält einen Brief vom Internat des Jungen, in dem ihr mitgeteilt wird, dass Miles wegen schlechten Betragens von der Schule verwiesen wurde. Sowohl sie selbst als auch Mrs. Grose können dies gar nicht glauben, während sie zuschauen, wie die Kinder in ihrer Unschuld das Kinderlied "Lavender's Blue" (Lavendelblau) singen. Die Gouvernante beschließt, nichts zu unternehmen und dem Jungen auch nichts von der düsteren Nachricht zu sagen.

Variation III

Szene 4. Der Turm

Während eines bezaubernden Abendspaziergangs durch das umliegende Gelände denkt die Gouvernante darüber nach, wie ruhig und gelassen sie sich jetzt fühlt; sie bedauert lediglich, dass es ihr nicht erlaubt ist, den Vormund der Kinder zu kontaktieren, damit er sehen kann, wie gut sie ihre Pflichten erfüllt. Plötzlich erblickt sie einen mysteriösen Mann, der auf dem Turm des Hauses steht und sie mit seinen Blicken fixiert. Ihre gelassene Stimmung weicht verängstigter Erregung.

Variation IV

Szene 5. Das Fenster

Flora und Miles spielen in der Eingangshalle mit einem Steckenpferd und singen dabei lautstark das Kinderlied "Tom, Tom, the Piper's Son" (Tom, Tom, Sohn des Dudelsackspielers). Die Gouvernante schlägt ihnen vor, nach draußen zu gehen; sie will ihnen offenbar folgen und sucht noch nach ihren Handschuhen, da erblickt sie wieder den Mann, der auf dem Turm gestanden hatte – diesmal starrt er sie durch das Fenster an. Mrs. Grose kommt herein, und als die Gouvernante sein Aussehen beschreibt, verliert die Haushälterin die Fassung, da sie begreift, dass es sich um den Geist des verstorbenen Dieners ihres Dienstherrn handelt, Peter Quint. Sie erzählt, wie Quint vor seinem Tod mit Miles und der vorhergehenden Gouvernante, der ebenfalls verstorbenen Miss Jessel, sehr "frei" umgegangen sei. Überzeugt, dass Quints Geist nach Miles gesucht hat, beschließt die Gouvernante, die Kinder zu beschützen.

Variation V

Szene 6. Die Schulstunde

Während die verspielte Flora ihn abzulenken versucht, bemüht sich Miles im Schulzimmer, Latein zu lernen. Nachdem er eine lange Liste maskulin deklinierter Nomen aufgesagt hat, fragt die Gouvernante ihn, an was er sich noch erinnern könne. Zögernd singt er daraufhin ein trauriges Lied, "Malo", das auf den vier unterschiedlichen Bedeutungen des Worts auf Latein beruht:

I would rather be
in an apple tree
than a naughty boy
in adversity.

(Ich wäre lieber
auf einem Apfelbaum,
als ein ungezogener Junge
in Not.)

Variation VI

Szene 7. Der See

An einem sonnigen Morgen spielt Flora mit ihrer Puppe am Ufer des im Park gelegenen Sees, während die Gouvernante liest. In

einer Parodie von Miles' Litanei lateinischer Nomen rasselt Flora eine Liste der Weltmeere herunter, bevor sie unheilvoll beschließt, den See "das Tote Meer" zu nennen. Sie singt ihrer Puppe ein Wiegenlied und schaut absichtlich in eine andere Richtung, als Miss Jessel am jenseitigen Ufer des Sees erscheint. In dem Augenblick, als die Gouvernante Miss Jessel erblickt, verschwindet diese. Auf einen Ruf des unsichtbaren Miles hin läuft Flora weg. Die Gouvernante begreift, wer ihr da erschienen ist, und beklagt die offensichtliche Vergeblichkeit ihres Schwurs, die Kinder zu beschützen.

Variation VII

Szene 8. Am Abend

Der zunächst unsichtbare Quint ruft mehrmals Miles' Namen. Quint erscheint sodann auf dem Turm, während Miles in seinem Nachtwand unten auf dem Rasen steht. Quint hypnotisiert den Jungen mit seiner verführerischen poetischen Bildsprache und behauptet, der Ursprung "von Geheimnissen und halbgeformten Wünschen" zu sein. Miss Jessels Stimme ruft vom See her nach Flora. Das Mädchen blickt vom Fenster aus auf den See, während Miss Jessel versucht, sie von den beiden männlichen Figuren wegzulocken, indem sie mahnt, "ihre Träume können nie die unseren sein". Die Gouvernante entdeckt Miles auf dem Rasen und als die Geister verschwinden, weist sie Mrs. Grose an, Flora abzufangen. Miles wendet sich an die Gouvernante mit den entwaffnenden Worten: "Ich bin schlecht, nicht wahr?"

Zweiter Akt

Variation VIII

Szene 1. Gespräch und Monolog

Quint und Miss Jessel erscheinen wie in einem leeren Raum. Sie streiten sich; dabei stellt sich heraus, dass sie einmal ein Liebespaar waren, er hat sie verführt und dann verlassen. Quint erklärt, er brauche jetzt eine ihm freundschaftlich gewogene Person, die seinem Gebot folge und ein Komplize seiner Leidenschaften sei, damit (in einer aus einem Gedicht von W.B. Yeats entlehnten Formulierung) "die Zeremonie der Unschuld

ertränkt werde". Derweil singt die einsame und verzweifelte Gouvernante davon, wie sie sich wie in einem Labyrinth gefangen fühlt und – paradoxerweise – von der Unschuld korrumpiert worden ist.

Variation IX

Szene 2. Die Glocken

Während die Glocken der nahen Dorfkirche läuten, sitzen Miles und Flora im Friedhof auf einem Grabstein und singen eine Parodie auf den 98. Psalm (Cantate Domino). Mrs. Grose findet die beiden süß, doch die Gouvernante erzählt ihr, sie würden schreckliche Dinge sagen, anstatt zu spielen, und dass sie mit den Geistern spirituellen Umgang pflegten. Mrs. Grose schlägt vor, die Gouvernante solle an den Onkel der Kinder schreiben und ihn von ihren Befürchtungen in Kenntnis setzen. Nachdem die anderen die Kirche betreten haben, bleibt Miles mit der Gouvernante allein auf dem Friedhof zurück und fragt sie, wann er in die Schule zurückkehre. Sie empfindet dies als eine direkte Herausforderung.

Variation X

Szene 3. Miss Jessel

Die Gouvernante betritt das Schulzimmer und trifft auf Miss Jessel, die an ihrem Pult sitzt und voller Trauer ihr Schicksal besingt. Die Gouvernante konfrontiert sie daraufhin, doch Miss Jessel scheint ihre Anwesenheit nicht bemerkt zu haben und verschwindet. Die Gouvernante setzt sich nun selbst an ihr Pult und fasst sofort einen Brief an dem Vormund, in dem sie ihn um ein Treffen bitte, damit sie ihm von den schrecklichen Dingen erzählen kann, die sie gesehen hat.

Variation XI

Szene 4. Das Schlafzimmer

Miles sitzt auf seinem Bett; er ist unruhig und singt wieder "Malo", als die Gouvernante hereinkommt. Die beiden beginnen ein zögerliches Gespräch. Sie erzählt ihm von dem Brief, den sie geschrieben hat, und fragt ihn, was in der Schule passiert sei und was nun

gerade im Haus geschehe. Quint, der nicht zu sehen ist, ruft nach Miles und plötzlich geht das Kerzenlicht aus.

Variation XII

Während dieser Variation mutmaßt Quint obsessiv über den Inhalt des Briefes, der noch nicht abgeschickt worden ist und daher leicht von jemandem entwendet werden könnte.

Szene 5. Quint

Bedrängt von der Stimme des noch immer unsichtbaren Quint stiehlt Miles den Brief vom Pult der Gouvernante.

Variation XIII

Szene 6. Das Klavier

Während Flora mit dem Fadenspiel beschäftigt ist, wundern Mrs. Grose und die Gouvernante sich über Miles' inspiriertes Klavierspiel. In einer kurzen Seitenbemerkung teilt die Gouvernante der Haushälterin mit, dass sie dem Vormund geschrieben habe. Während die erschöpfte Mrs. Grose zu Floras Gesang einnickt, lauscht die Gouvernante weiterhin fasziniert Miles' Klavierspiel und bemerkt nicht, wie das Mädchen aus dem Zimmer schlüpft. Die Gouvernante löst sich aus ihrer Trance und erzählt Mrs. Grose, Miles habe sie verzaubert, damit Flora zu Miss Jessel gehen könne. Die beiden Frauen eilen dem Mädchen nach, während Miles allein zurückbleibt und triumphierend weiterspielt.

Variation XIV

Szene 7. Flora

Flora wird am Ufer des Sees entdeckt. Die Gouvernante verlangt zu erfahren, wo

Miss Jessel ist und der Geist der toten Gouvernante taucht unmittelbar am jenseitigen Seeufer auf. Mrs. Grose und Flora streiten beide ab, jemanden zu sehen. Flora attackiert die fast schon hysterische Gouvernante und sagt ihr, dass sie sie hasse; indem der Geist verschwindet, geht sie in Tränen mit Mrs. Grose ab.

Variation XV

Szene 8. Miles

Mrs. Grose steht im Begriff, Flora von Bly wegzubringen, nachdem das Mädchen ihr in der Nacht zuvor offenbar unsäglich Scheußlichkeiten erzählt hat. Flora wendet der Gouvernante den Rücken zu, die Mrs. Grose auffordert, den Vormund aufzusuchen. Als sie erfährt, dass ihr Brief verschwunden ist, bevor er abgeschickt werden konnte, verdächtigt die Gouvernante sofort Miles. Mit dem Jungen allein gelassen, bedrängt sie ihn, ihr zu erzählen, woran er gerade denkt. Die Stimme des unsichtbaren Quint warnt ihn, sich vor ihr in Acht zu nehmen, und beschwört ihn immer wieder, nichts zu sagen, während sie verlangt, über den Brief aufgeklärt zu werden. Wie in einem exorzistischen Akt versucht sie, Miles zu zwingen, Quint zu beschuldigen. Schließlich schreit Miles den Namen des Geistes heraus und wirft sich in ihre Arme. Die Gouvernante erklärt ihren Sieg über Quint; zu gleicher Zeit weicht dieser in die Ferne zurück und beklagt seine Niederlage. Doch der Junge in ihren Armen ist jetzt bewegungslos, und sie begreift voller Schrecken, dass er tot ist. Sie legt seinen Körper auf den Boden und singt sein eigenwilliges, klagendes kleines Lied "Malo".

© 2021 Mervyn Cooke

Übersetzung: Stephanie Wolny



Gweneth Ann Rand



Francesca Chiejina



Rhian Lois and Gweneth Ann Rand, with Alys Mererid Roberts, in the production

Britten: The Turn of the Screw, op. 54

"Terriblement étrange et effrayant"

En 1898, Henry James écrit une longue nouvelle qu'il qualifia d'"œuvre alimentaire éhontée", et il la publia en douze épisodes dans le magazine américain *Collier's Weekly*. Ce récit terrifiant qui se déroule dans un monde surnaturel s'inspire d'une anecdote que lui avait racontée trois ans plus tôt l'archevêque de Canterbury. La nouvelle intitulée *The Turn of the Screw* (Le Tour d'écrou) est depuis devenue célèbre et est considérée comme l'histoire de fantômes à la fois la plus sophistiquée et la plus insidieusement ambiguë dans le genre au dix-neuvième siècle. Si, superficiellement du moins, la lutte pour prendre possession de deux enfants entre une Gouvernante naïve et se berçant d'illusions romantiques (dont le nom n'est jamais cité) et les forces du mal qui les corrompent peut en effet constituer une "œuvre alimentaire" dans la tradition gothique, le récit est élaboré avec une subtilité inspirée qui semble sonder les profondeurs de l'intrigue sans donner au lecteur une quelconque indication quant à son issue. Il est même difficile de savoir si les fantômes existent réellement ou s'ils sont le fruit de l'imagination paranoïde de la Gouvernante.

En juin 1932, Benjamin Britten qui avait alors dix-huit ans entendit une adaptation pour la radio du récit de James et nota dans son journal combien c'était "merveilleux, impressionnant, mais terriblement étrange et effrayant". Il lut la nouvelle en janvier de l'année suivante et confia à son journal qu'il la trouvait toujours "étrange et magnifique" et la considérait comme "un incroyable chef-d'œuvre". Les annotations de Britten dans l'édition de 1949 qu'il acquit plus tard furent les premières à indiquer que le compositeur envisageait de faire du récit le sujet d'un opéra. Au moment de la création, en 1953, de l'opéra du Couronnement *Gloriana*, une nouvelle œuvre scénique avait déjà été commandée à Britten pour le Festival international de musique contemporaine de la Biennale de Venise qui devait avoir lieu en 1954. Après la très malheureuse expérience de

la mise en scène de *Gloriana*, à Covent Garden, la chance de créer un prochain opéra dans un lieu prestigieux, sur le continent, fut sans aucun doute une perspective excitante. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles la commande pour Venise – qui lui offrait une opportunité en or de composer enfin son opéra *The Turn of the Screw* – l'amena à écrire une œuvre dont les techniques de composition étaient beaucoup plus sophistiquées que ne le demandaient la tradition élisabéthaine ou le drame relativement statique de *Gloriana*.

Britten envisagea d'abord une nouvelle collaboration avec William Plomer qui avait écrit le livret de la pièce du Couronnement, mais Plomer n'était pas un admirateur des œuvres de James; sa réponse frileuse, inattendue, au projet de *The Turn of the Screw* "déconcerta et indigna même" Britten (selon Lord Harewood) qui de ce fait "eut besoin d'être fortement rassuré". Britten avait aussi discuté de son projet de nouvel opéra avec Myfanwy Piper, l'épouse de l'artiste John Piper (scénographe des premières productions de tous les grands opéras de Britten). Comme sa réaction avait été positive, Britten lui demanda d'écrire un livret basé sur le récit de James.

"Qu'a-t-elle écrit?"

Lorsqu'il attendait la première ébauche de Mrs Piper, Britten se posa sûrement cette question, une question que marmonne anxieusement et à répétition le fantôme de Peter Quint, le domestique décédé de l'ancien maître de maison, qui se demande ce que la Gouvernante a bien pu écrire dans la lettre qu'elle adresse au tuteur des enfants pour l'informer de la situation au manoir de Bly. En effet, Mrs Piper bien qu'elle eût une connaissance approfondie de la littérature anglaise était tout à fait novice dans l'art d'écrire un livret d'opéra, et ce fut sûrement impressionnant pour elle d'être invitée à rejoindre les nombreux et éminents librettistes de Britten – parmi lesquels figuraient des auteurs de la stature de W.H. Auden et E.M. Forster. Mais il ne fait aucun doute que

Britten, fortement enrichi de son expérience dans l'art de la création d'œuvres musico-dramatiques – il en était à son neuvième opéra – et toujours désireux d'exercer le contrôle qui lui revenait en tant qu'auteur sur leur mise en scène, ne voulait plus être dominé par des personnalités littéraires de haut rang qui avaient parfois osé être en désaccord avec lui. Avec Plomer comme avec Mrs Piper, Britten s'assura la collaboration d'écrivains de talent et pour ainsi dire entièrement dédiés à sa cause, prêts à écrire le livret qu'il souhaitait et dans un délai très rapide si nécessaire.

John et Myfanwy Piper avaient tous deux participé aux discussions approfondies avec Britten et Plomer à propos de *Gloriana* lorsque l'opéra prenait forme. Mrs Piper apprit beaucoup au cours de ces rencontres et ce bagage lui servit lorsqu'elle assumait la fonction de librettiste pour le projet James. Dans la ligne de ce qui était devenu sa méthode de travail préférée, Britten souhaitait que le noyau que formait son équipe – réunissant l'auteur du livret, le producteur et le scénographe – collabore avec lui dès le départ afin qu'il puisse visualiser les scènes en les composant. Après la phraséologie parfois fleurie, et même lourde, de certains de ses premiers livrets, Britten avait tiré les leçons de la simplicité de style de Plomer et avait dit à Mrs Piper lorsqu'elle lui montra sa première ébauche: "Ne colorez pas [les lignes], la musique le fera", et plus tard elle ajouta:

Ceci ne voulait pas dire qu'elles devaient être ternes, ou sans caractère, mais qu'il ne fallait pas que le texte soit grandiloquent, trop descriptif, complaisant ou imprécis.

À diverses reprises lors de leur collaboration, Britten prit le projet sérieusement en main pour qu'il suive le cours de ses idées musicales. En janvier 1954, par exemple, il dit à Mrs Piper que bien qu'elle "puisse ne pas apprécier" son opinion quant à la scène de la salle de classe (Acte I, Scène 6), il fallait néanmoins qu'ils en rediscutent sans tarder "comme cela affecte la structure de la musique". (Ceci peut avoir été une référence à l'inclusion de la mélodie "Malo" de Miles, qui prend tout son sens à la fin de l'opéra.) L'idée de terminer l'Acte I avec ces mots désarmants de Miles "Vous voyez, je suis

mauvais, pas vrai?" vint aussi du compositeur qui sentait que la question était "claire, limpide, brève, ce qui correspond, je pense, au caractère du garçon et à sa manière de chanter". Au sujet de la scène du piano, il lui dit:

Vous verrez que j'ai changé un peu l'ordre de la scène 6 [de l'Acte II]. J'y ai travaillé ce matin et j'ai trouvé que ce choix semblait musicalement le meilleur, surtout si, comme je le suggère, vous pouviez écrire pour Flora un petit air à chanter sur le jeu du "berceau du chat". Miles peut venir l'accompagner au piano si vous voulez, ce qui les rapprocherait.

Les mots mémorables de Mrs Grose s'emportant à propos de Quint ("Oh mon Dieu, va-t-il cesser de se conduire aussi mal?") durent être réexaminés une fois la remarquable mélodie composée.

Et de manière contradictoire, Britten fit chanter les fantômes. De nombreux critiques et commentateurs estimèrent que ceci signifiait qu'ils entraient dans l'univers du concret et du réel, et excluait la possibilité qu'ils soient des créations de l'esprit fébrile de la Gouvernante. De même, la scène dans laquelle les fantômes apparaissent seuls (Acte II, Scène 1) pourrait être considérée, prétend-on, comme une indication claire de leur existence réelle. L'attention qui a été consacrée à ce problème au fil des ans suscite toutefois la perplexité, car la Gouvernante aurait été parfaitement capable d'imaginer les fantômes communiquant entre eux – et, en effet, de fantasmer une scène avec les deux. L'ambiguïté troublante de James reste aussi palpable dans l'opéra que dans la nouvelle.

Certaines des suggestions les plus importantes de Britten furent perçues comme des coups de théâtre par Mrs Piper, y compris la nécessité soudaine d'écrire un Prologue pour compenser l'impression de brièveté que donnait l'ensemble de la pièce. Dans les étapes ultimes de leur collaboration, Britten se montra contrarié, comme cela lui arrivait de temps à autre, du fait que sa librettiste – qui vivait dans l'Oxfordshire, assez loin de chez lui qui habitait le Suffolk – n'était pas constamment à sa botte. En mai 1954, il écrivit au producteur de son opéra, Basil Coleman:

Mon Dieu – qu'il est difficile d'écrire un opéra avec une librettiste se trouvant si loin! Elle est

d'une extrême gentillesse, mais ses devoirs d'épouse et de mère l'occupent tant.

Mais, tout comme Plomer le faisait avec Britten, Mrs Piper ne cessa de lui prodiguer les encouragements qu'il semblait si impatient de recevoir. En juillet 1954, il lui écrit:

Merci pour votre lettre, si gentille et encourageante. Vous êtes vraiment le meilleur public qui soit; mais rappelez-vous bien que si la pièce vous touche, vous en êtes en partie responsable et (je suppose) ce cher H. James aussi!

Elle lui écrivit à son tour le mois suivant:

Je suis très consciente de la manière dont vous avez mis à profit chaque fragment de sentiment, chaque suggestion se trouvant dans le script – et je sais aussi combien ces sentiments et suggestions ont été le fruit de votre sympathie généreuse, patiente et créative pour moi lors des premiers tâtonnements.

"Je l'ai – les mots ont pâli"

Contrairement à la Gouvernante dont le témoignage rédigé à l'encre (comme indiqué dans le Prologue) se effaça au fil des ans, Britten écrivait presque toujours sa musique au crayon pour pouvoir la corriger rapidement. Étant donné la vitesse phénoménale à laquelle il travaillait toujours, il dut être amèrement frustré par sa condition physique au moment de la composition de *The Turn of the Screw*, qui freina sa progression. En effet lorsqu'il reçut le brouillon du livret de Mrs Piper, une superbe adaptation du récit de James écrite dans une prose limpide, il souffrait d'une bursite aigüe du poignet droit. Il fut opéré en mars 1954, mais parvint à se remettre à composer à la fin du mois, écrivant d'abord de la main gauche, toujours fonctionnelle. La partition fut achevée en quatre mois, un temps record, et la copiste de Britten, Imogen Holst (fille du compositeur Gustav Holst), fut surprise de la confiance avec laquelle il remettait les scènes terminées aux chanteurs avant même que l'opéra soit achevé. Et, fait remarquable, la fugue en treize parties dans le cinquième interlude de l'Acte I fut composée, à une allure vertigineuse, dans un train exprès entre Ipswich et la gare de Liverpool Street à Londres.

Les auditions pour le rôle crucial de Miles furent décevantes tout d'abord, mais un interprète impressionnant fut bientôt trouvé en la personne de David Hemmings, âgé de douze ans, qui devint un acteur célèbre. L'attrance de Britten pour les garçons pré-adolescents est connue, mais ils n'étaient pas toujours des anges non plus: le jeune Hemmings était un sacré garnement, et cet aspect de son caractère semble avoir particulièrement plu à Britten. (À cet égard, il est intéressant de noter que Britten, lorsqu'il collabora avec des chœurs de jeunes garçons, apprécia particulièrement le caractère "enfant des rues" du Wandsworth Boys' Choir et trouva son expérience avec Les Petits Chanteurs de Vienne, classiques et impeccables, assez désagréable.) Hemmings et Britten se lièrent d'une profonde amitié, l'acteur affirmant avec conviction des années après qu'elle n'avait rien de sexuel. Hemmings évoqua aussi, plus tard, le personnage de Miles: "C'était moi. Et je pense que Ben vit cela en moi. Il vit la malice en moi." Toutefois si Hemmings semblait le choix parfait pour chanter le rôle de Miles, ce garçon (considéré comme) mal élevé, Britten le laissa tomber brusquement lorsque sa voix mua. Malheureusement ce changement qui transforma la vie de Hemmings survint de manière très embarrassante au milieu d'une représentation de *The Turn of the Screw* à Paris en 1956. Mais par un hasard presque surnaturel dont James aurait peut-être été fier – et à la grande jubilation de Hemmings –, le jeune chanteur qui le remplaça pour les représentations encore prévues connut exactement le même sort la soirée suivante.

L'œuvre venait conclure une trilogie d'opéras de chambre qui commença avec *The Rape of Lucretia* (1946) et *Albert Herring* (1947), les distributions réduites et les ensembles instrumentaux modestes des trois œuvres ayant été conçus pour optimiser les opportunités de les jouer dans tout le Royaume-Uni et à l'étranger. Comme dans le cas des deux autres opéras de chambre de Britten, l'instrumentation de *The Turn of the Screw* se limite à: une section de bois, cor, percussion, harpe, piano et quintette à cordes. Les premières répétitions avec orchestre commencèrent au début du mois d'août 1954. Britten dirigea une répétition de l'opéra au

Workmen's Hall à Thorpeness, devant un public d'amis, la veille du départ de l'English Opera Group pour Venise, où la création de l'œuvre au Teatro La Fenice, le 14 septembre, fut un triomphe. Cette création fut diffusée live dans le Royaume-Uni par le BBC Third Programme. Aux côtés de Hemmings figuraient Jennifer Vyvyan dans le rôle de la Gouvernante, Peter Pears à la fois comme Quint et dans le Prologue, Arda Mandikam dans le rôle de Miss Jessel, Joan Cross comme Mrs Grose et Olive Dyer dans le rôle de Flora. Ce fut l'une des expériences les plus heureuses de la carrière prolifique de Britten à l'opéra. Le mois suivant, l'English Opera Group donna une série de représentations au Sadler's Wells à Londres, et Britten l'enregistra pour Decca en janvier 1955 avec la distribution originale – et c'est à eux, "en masse", qu'il dédia la partition.

Il est pratiquement certain que le climat d'intensité dans lequel Britten composa *The Turn of the Screw*, et la douleur physique qui s'y ajoutait parfois, marquèrent de leur empreinte l'atmosphère de l'opéra – lourde et émotionnellement épuisante. Pour Britten, l'expérience de la composition de cette œuvre avait représenté un tel isolement qu'il fut surpris de son succès populaire immédiat. Il écrit à Edward Sackville-West le 16 octobre 1954:

J'en suis content, mais je suis très surpris que le public *dans son ensemble* y ait réagi si chaleureusement. Il me semblait, lorsque je le composais, si intime, si personnel, et tellement étrange, que seuls quelques amis l'aimeraient...!

Dans une lettre adressée à Eric Walter White, le 5 novembre, Britten avoue être particulièrement heureux que le public ne soit pas tombé dans le piège d'y voir une simple histoire d'horreur, mais ait perçu l'existence de strates plus profondes ("Je suis certain qu'Henry James le voulait ainsi"). Et le lendemain, il dit à Desmond Shawe-Taylor que pour lui le sujet était "le plus cher de tous ceux que j'ai traités (mais je n'aimerais pas ajouter ce que cela révèle de mon propre caractère!)".

Britten ressentit un attrait personnel très marqué pour le récit de James dont le thème central peut être défini comme une tentative

de sauvegarde de l'innocence corrompue. Ce qui lui plut aussi, étant donné le mélange de simplicité et de sophistication si caractéristique de sa musique en général, fut sans doute les nombreux niveaux de signification introduits par James dans un récit en apparence sans détours. Trois ans avant de s'embarquer dans sa version de l'histoire, Britten avait choisi la nouvelle tout aussi ambiguë de Herman Melville *Billy Budd* comme sujet d'opéra; tant *Billy Budd* que *The Turn of the Screw* lui inspirèrent une musique d'une puissance considérable pour exprimer les éléments cruciaux dissimulés dans ses sources littéraires parfois indécélables, et dans les deux opéras, une structure musicale habilement contrôlée est mise en place, qui évolue en parallèle immédiat des courants psychologiques sous-jacents du drame.

Le tour d'écrou tonal

Britten conçut la musique de *The Turn of the Screw* sous forme d'une longue série de variations sur un même thème. L'opéra est structuré en un Prologue avec seize brèves scènes ponctuées d'interludes orchestraux, et dans ceux-ci le thème est transformé et développé selon ce que suggère le drame. L'interlude fugué "académique", par exemple, est une introduction à la scène dans laquelle Miles apprend par cœur sa grammaire latine dans la salle de classe. Le thème lui-même renferme les douze sons de la gamme chromatique, organisés en un schéma séquentiel de quarts justes (un intervalle qui avait été associé avec le mal dans *Billy Budd*), mais en dépit de sa nature dodécaphonique seules les techniques sérielles les plus directement compréhensibles de Schoenberg y sont utilisées, et nombreux schémas de notes dans sa structure interne sont équivalents à de simples gammes majeures.

Ce thème de douze notes, le thème de l'"écrou" (comme il est souvent appelé), apparaît pour la première fois à la fin du Prologue quand la Gouvernante chante "Je le ferai", acceptant d'éduquer les enfants: les douze notes de la mélodie, toutes différentes, sont alors superposées en une dissonance tendue qui se résout dans la première scène. (Britten apprit sans doute la technique de

ces accords de douze notes avec Alban Berg, l'élève de Schoenberg, avec lequel il avait espéré étudier un jour.) Ensuite le thème complet n'est repris qu'en de rares moments dramatiquement importants. Il est joué par l'orchestre exclusivement, sauf en deux occasions lors desquelles les fantômes le chantent, dans l'Acte II, Scène I et pendant le duo paroxystique que chantent Quint et la Gouvernante dans la scène finale; ces deux exemples montrent que le thème illustre clairement l'influence funeste ultime des fantômes sur les enfants. La scène finale constitue aussi la seizième variation et la conclusion. Dans celle-ci, le thème tout entier émerge graduellement sous forme de basse continue, commençant avec les six premières notes seulement, puis s'enrichissant d'autres notes jusqu'à que les douze soient martelées quand le climax est atteint. Cette procédure représente le symbole graphique du "tour d'écrou", et il n'est pas surprenant de voir Britten déclarer avec une évidente satisfaction dans sa correspondance avec Mrs Piper que le titre de James "est une parfaite description du plan musical de l'œuvre!!".

Parallèlement à ces techniques thématiques, le développement musical de l'opéra est déterminé par un schéma tonal s'inscrivant dans la durée qui – comme dans *Billy Budd* – a une fonction symbolique aussi. Chacune des huit scènes de l'Acte I est fondée sur une différente hauteur de note, celles-ci formant ensemble une gamme ascendante de sept notes blanches commençant par "la", mais glissant de manière perturbante vers le la bémol dans la huitième scène, la scène finale de cet acte (et le tournant du drame). Les huit toniques dans l'Acte II sont organisées en une gamme descendante aux caractéristiques fortement chromatiques, atteignant une conclusion cyclique sur un la naturel. Lorsque les notes fondamentales deviennent plus chromatiques, le langage musical suit la tendance – un processus culminant dans le quinzième et dernier interlude, atonal, avant la scène finale dans laquelle les douze sons se superposent de nouveau illustrant le chaos.

Les pôles de tonalité de l'opéra, la naturel et la bémol, symbolisent clairement le bien et le

mal respectivement. La tonalité de la majeur fut habituellement utilisée par Britten, au fil de sa carrière, pour représenter la beauté, l'innocence et la pureté, et la corruption graphique de cette note tonique blanche, le la naturel, par la noire qui est à côté d'elle dans la gamme chromatique (la bémol) est tout à fait typique de sa pensée musicale. Pendant toute la durée de l'opéra, les spectres habitent cet univers du la bémol, alors que la Gouvernante essaye de réorienter la musique vers la majeur – ce qu'elle fait (mais bien trop tard) tout à la fin. Un exemple illustrant comment Britten traite ces notes centrales pour en faire des symboles plus ponctuels se trouve dans la scène finale dans laquelle le la bémol apparaît précisément en tant que huitième note du thème de la basse continue lorsque la Gouvernante demande à Miles "As-tu volé ma lettre?" – une référence à son seul acte répréhensible dans l'opéra, commis alors qu'il était apparemment sous l'influence de Quint.

Afin d'éviter que ces démarches tonales soient purement ésotériques, Britten les combine généralement avec des coloris distinctifs qui, pour être perçus, ne demandent pas de connaissances musicales particulières. Les fantômes et leurs univers tonal, tout particulièrement, sont constamment associés à des sonorités immédiatement reconnaissables, soit celles du célesta et du gong. (La spécification du genre se fait ici de manière déconcertante: Quint est représenté par la sonorité aigüe du célesta tandis que Miss Jessel l'est par le son profond et sombre du gong.) L'attrance qu'avait Britten pour les instruments à percussion métalliques provenait en partie du fait qu'il était fasciné par les orchestres indonésiens ou gamelan, mais le son des instruments tels le célesta et le glockenspiel était aussi associé dans son imagination aux sonorités innocentes et merveilleuses de l'enfance. La coexistence de techniques sérielles savantes et de la luminosité enfantine des timbres évoquant le gamelan définit *The Turn of the Screw* comme une œuvre représentant un tournant stylistique marquant dans la production de Britten. Britten écrivit à Edith Sitwell en avril 1955 pour lui dire qu'avec cet opéra, il se sentait "au seuil d'un univers musical nouveau" et

qu'en raison "des problèmes qui se font jour", il avait besoin de s'éloigner de la composition pour "réfléchir sérieusement". Au cours de sa tournée internationale de concerts de cinq mois en 1955-1956, qui lui permit de se distancier de la composition, il eut finalement l'occasion de visiter l'Indonésie, et l'influence du gamelan sur sa musique s'exprima de manière beaucoup plus intense et créative dès son retour au pays. Dans ses deux derniers opéras, *Owen Wingrave* (1971) et *Death in Venice* (1973) – le premier des deux s'inspirant aussi d'une étrange histoire de fantômes écrite par Henry James – les timbres séduisants des instruments à percussion évoquant le gamelan sont juxtaposés de manière plus étonnante encore, à l'aide de techniques sérielles fortement chromatiques, pour mettre en évidence les conflits funestes entre pureté et corruption.

© 2021 Mervyn Cooke

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs

Synopsis

L'action se déroule au milieu du dix-neuvième siècle à Bly, un manoir dans l'est de l'Angleterre, et aux alentours.

Prologue

Le Prologue relate comment, selon son propre témoignage écrit, une gouvernante, jeune et naïve, accepta, il y a bien longtemps, la responsabilité de s'occuper de deux orphelins qui vivaient à la campagne avec leur intendante. Les enfants ont pour seule famille un tuteur à Londres, leur oncle célibataire, qui a donné à la gouvernante des instructions strictes afin qu'aucune nouvelle de leur situation ne lui soit transmise.

Acte I

Thème

Scène 1. Le Voyage

Pleine d'appréhension, la Gouvernante part pour Bly en diligence et décide d'aimer les enfants comme s'ils étaient les siens.

Variation I

Scène 2. L'Accueil

Les enfants, Miles (qui vient de rentrer de son pensionnat pour les vacances d'été) et sa jeune sœur Flora, jouent dans l'entrée du manoir à Bly. Ils sont excités par l'arrivée imminente de la Gouvernante. L'intendante, Mrs Grose, leur fait répéter le salut et la révérence qu'ils devront faire pour accueillir selon les formes la nouvelle gouvernante. La Gouvernante est extrêmement surprise par la splendeur de son nouvel environnement. Les enfants l'emmènent visiter la maison et son parc.

Variation II

Scène 3. La Lettre

La Gouvernante reçoit une lettre de l'école de Miles qui l'informe de son renvoi pour mauvaise conduite. Elle n'arrive pas à y croire, pas plus que Mrs Grose, car elles sont justement en train de regarder les enfants chanter innocemment "Lavender's Blue", une comptine. La Gouvernante décide de ne rien faire et de ne rien dire à Miles au sujet de cette mauvaise nouvelle.

Variation III

Scène 4. La Tour

Se promenant seule dans le jardin du manoir par une magnifique soirée, la Gouvernante s'émerveille de se sentir maintenant si calme, son seul regret étant qu'elle n'est pas autorisée à prendre contact avec le tuteur des enfants pour qu'il sache qu'elle s'acquitte parfaitement de sa tâche. Soudain elle aperçoit la mystérieuse silhouette d'un homme debout sur la tour du manoir, qui la fixe du regard. Son calme profond se transforme en une anxieuse agitation.

Variation IV

Scène 5. La Fenêtre

Flora et Miles sont en train de jouer avec un cheval bâton dans le hall d'entrée, chantant à tue-tête "Tom, Tom, the Piper's Son". La Gouvernante les encourage à sortir et, voulant les accompagner, elle cherche ses gants lorsqu'elle aperçoit à la fenêtre l'homme qui était sur la tour, qui la dévisage de nouveau.

Mrs Grose entre et, quand la Gouvernante lui décrit les traits de cet homme mystérieux, elle est épouvantée parce qu'elle se rend compte qu'il s'agit du fantôme de Peter Quint, l'ancien domestique du maître des lieux. Elle raconte que Quint avait l'habitude de prendre trop de libertés tant avec Miles qu'avec la précédente gouvernante, Miss Jessel, décédée aussi. Convaincue que le fantôme de Quint cherche Miles, la Gouvernante se promet de protéger les enfants.

Variation V

Scène 6. La Leçon

Malgré que l'espiègle Flora soit venue l'interrompre, Miles essaye d'apprendre son latin dans la salle de classe. Après l'avoir entendu réciter une longue liste de noms masculins, la Gouvernante lui demande ce qu'il connaît d'autre. Avec hésitation, il chante un petit air mélancolique "Malo" qui évoque les quatre significations différentes de ce mot en latin:

Je préférerais être
Dans un pommier
Qu'un vilain gars
Dans l'adversité.

Variation VI

Scène 7. L'Étang

Par un matin ensoleillé, Flora joue avec sa poupée au bord de l'étang du parc pendant que la Gouvernante lit. Parodiant la litanie de mots latins récités par Miles, Flora marmonne les noms des mers et océans du globe, puis prend la sinistre décision d'appeler l'étang la "mer Morte". Elle chante une berceuse à sa poupée, puis détourne les yeux volontairement fuyant du regard Miss Jessel qui apparaît tout au bout de l'étang. Au moment où la Gouvernante l'aperçoit, Miss Jessel disparaît. Flora entend l'appel de Miles et s'enfuit pour le retrouver. La Gouvernante devine l'identité du fantôme et se lamente en pensant à l'apparente inutilité de la protection dont elle a promis d'entourer les enfants.

Variation VII

Scène 8. La Nuit

Quint, invisible, appelle Miles à répétition. Il est sur la tour; Miles se trouve sur la pelouse au pied de celle-ci en vêtements de nuit. Quint envoûte le garçon avec ses images poétiques séduisantes et prétend détenir la clé "des secrets et des désirs à demi formulés". Du bord de l'étang où elle se trouve, Miss Jessel appelle Flora. La fillette regarde l'étang par la fenêtre et Miss Jessel essaye de l'éloigner du fantôme et de son frère en insistant sur le fait que "leurs rêves ne seront jamais les nôtres". La Gouvernante découvre Miles sur la pelouse et ordonne à Mrs Grose d'intercepter Flora, quand disparaissent les fantômes. Miles dit à la Gouvernante sur un ton désarmant: "Je suis mauvais, pas vrai?"

Acte II

Variation VIII

Scène 1. Colloque et soliloque

Quint et Miss Jessel apparaissent, comme issus du néant. Ils discutent et révèlent qu'ils ont été amants autrefois. Miss Jessel dit que Quint a profité d'elle puis l'a abandonnée. Quint déclare qu'il veut maintenant un ami qui le suivrait dans ses entreprises et serait complice de ses passions afin que (exprimé dans une phrase d'un poème de W.B. Yeats) "la cérémonie de l'innocence soit submergée par les eaux". Entre temps, la Gouvernante, seule et désespérée, chante et dit qu'elle se sent prisonnière d'un labyrinthe et a été, paradoxalement, corrompue par l'innocence.

Variation IX

Scène 2. Les Cloches

Les cloches sonnent, et Miles est assis avec Flora sur une tombe dans le cimetière. Ils chantent, parodiant le Psaume 98 (Cantate Domino). Mrs Grose les trouve charmants, mais la Gouvernante lui dit qu'ils racontent des horreurs plutôt que de jouer et qu'ils sont envoûtés par les fantômes. Mrs Grose lui conseille d'écrire à leur oncle pour lui faire part de ses craintes. Resté seul avec la Gouvernante dans le cimetière, après que les autres sont rentrés dans l'église, Miles lui

demande quand il retournera à l'école. Elle se sent directement mise au défi.

Variation X

Scène 3. Miss Jessel

La Gouvernante entre dans la salle de classe et trouve Miss Jessel assise à son bureau, chantant son destin tragique. La Gouvernante l'aborde, mais Miss Jessel ne semble pas être consciente de sa présence et disparaît. Récupérant sa place devant le bureau, la Gouvernante se met aussitôt à écrire une lettre au tuteur des enfants lui demandant de le rencontrer pour l'informer des terribles événements dont elle a été témoin.

Variation XI

Scène 4. La Chambre à coucher

Miles est assis sur son lit, il est agité et chante "Malo" lorsqu'entre la Gouvernante. Ils entament une conversation confuse. Elle l'informe de la lettre qu'elle a écrite et lui demande ce qui est arrivé à l'école et ce qui se passe maintenant au manoir. Quint, invisible, appelle Miles et soudain la bougie s'éteint.

Variation XII

Quint est obsédé par le contenu de la lettre de la Gouvernante au tuteur des enfants et se dit que comme elle n'a pas encore été postée, il y aurait facilement moyen de la subtiliser.

Scène 5. Quint

À la demande pressante de Quint, toujours invisible, mais dont on entend la voix, Miles vole la lettre qui se trouve sur le bureau de la Gouvernante.

Variation XIII

Scène 6. Le Piano

Flora joue au jeu du "berceau du chat", et Mrs Grose et la Gouvernante admirent l'habileté avec laquelle Miles joue au piano. S'isolant avec Mrs Grose, la Gouvernante lui confie qu'elle a écrit au tuteur des enfants. Mrs Grose, épuisée, s'endort au son d'une berceuse que lui chante Flora. La Gouvernante s'extasie toujours devant

les prouesses de Miles, encore au piano, et ne voit pas la fillette s'éclipser. Reprenant ses esprits, la Gouvernante dit à Mrs Grose que Miles l'a ensorcelée pour que Flora puisse aller retrouver Miss Jessel. Les deux femmes courent après elle et Miles, resté seul, joue triomphalement.

Variation XIV

Scène 7. Flora

Flora est retrouvée au bord de l'étang. La Gouvernante demande où se trouve Miss Jessel, et aussitôt le fantôme de l'ancienne gouvernante apparaît au loin. Tant Mrs Grose que Flora affirment qu'elles ne voient rien. Flora s'en prend à la Gouvernante proche de l'hystérie et lui dit qu'elle la déteste. Elle part en pleurs avec Mrs Grose tandis que disparaît le fantôme.

Variation XV

Scène 8. Miles

Mrs Grose est sur le point d'emmener Flora pour l'éloigner définitivement de Bly après avoir entendu les inqualifiables horreurs qu'elle lui a racontées la nuit précédente. Flora tourne le dos à la Gouvernante qui insiste pour que Mrs Grose aille voir le tuteur des enfants. Lorsqu'elle apprend que sa lettre a disparu avant d'avoir été postée, la Gouvernante soupçonne Miles immédiatement. Restée seule avec Miles, elle le supplie de dire ce qu'il pense. La voix de Quint, toujours invisible, l'avertit de se méfier d'elle et continue à le convaincre de garder le silence si elle demande ce qui est arrivé à la lettre. Elle essaye de forcer Miles à prononcer le nom de Quint, comme pour l'exorciser. Miles finit par hurler le nom du fantôme, puis il se précipite dans ses bras. La Gouvernante crie victoire sur Quint, et au même moment le spectre s'éloigne et se lamente sur sa défaite. Mais Miles qu'elle tient dans ses bras ne bouge plus et elle se rend compte avec horreur qu'il est mort. La Gouvernante dépose son corps sur le sol et chante son étrange et triste mélodie, "Malo".

© 2021 Mervyn Cooke

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs



Rhian Lois in the production



Leo Jemison in the production



Francesca Chiejina in the production



Rhian Lois in the production



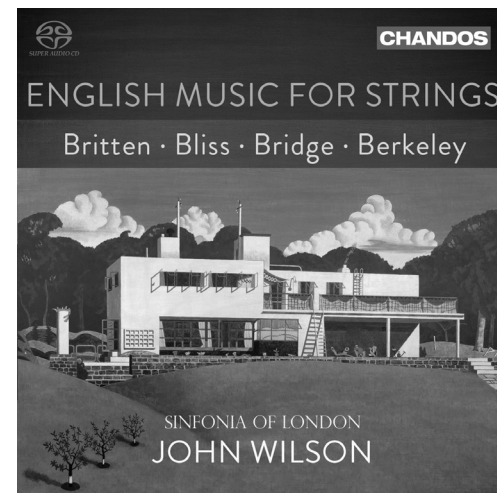
Robert Murray, with Leo Jemison, in the production

Also available



Dutilleux
Le Loup • Orchestral Arrangements
CHSA 5263

Also available



Britten • Bliss • Bridge • Berkeley
English Music for Strings
CHSA 5264

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this DVD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

From a stage production directed by Selina Cadell and Eliza Thompson

Directors Dominic Best, Selina Cadell, and Eliza Thompson

Producers Selina Cadell and Eliza Thompson

Set design Tom Piper

Costume design Rosalind Ebbutt

Lighting design Lewis Hannaby

Director of photography Jim Ashcroft

Editor Perry Bellisario

Music producer Lee Reynolds

Sound engineer Andy Payne

Music editor Ian Watson

Filmed on location at Wilton's Music Hall, London, on 10–17 October 2020

Orchestra recorded at Cadogan Hall, London, on 2–6 November 2020

Production stills photography Laurie Sparham

Rehearsal photography Patrick Cadell

OperaGlass Works

OperaGlass Works was created by Selina Cadell and Eliza Thompson. Their first production was Stravinsky's *The Rake's Progress* in 2017 at Wilton's Music Hall.

The company produces chamber opera and theatre works, performing in intimate spaces to new and old audiences, at lower prices. It offers well-established singers the creative input that actors normally have, with an emphasis on integrating the music with clarity of storyline and text and on direct communication with the audience. Singers and musicians become part of the creative process. The orchestra forms an integral part of the action, often performing onstage and becoming part of the ensemble.

In March 2020 OperaGlass Works was about to open *The Turn of the Screw* on stage at Wilton's Music Hall in London.

Then Lockdown happened and everything stopped.

The company had to think again.

Follow the company on Twitter <https://twitter.com/operaglassworks>
If you would like to get in touch, email friends@operaglassworks.com
or visit www.operaglassworks.com

Executive producer Ralph Couzens

Front cover Photograph by Laurie Sparham

Back cover Photograph of John Wilson by Laurie Sparham

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd

© 2021 OperaGlass Works

© 2021 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Leo Jemison and Alys Mererid Roberts in rehearsal



Selina Cadell and Eliza Thompson in rehearsal