

Université de Montréal

Le pacifisme en musique : Autour du *War Requiem* de Benjamin Britten

par
Sebastian Rodriguez Mayen

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en musique
option musicologie

Avril 2018

© Sebastian Rodriguez Mayen, 2018

Résumé

Ce mémoire a pour objectif de replacer le *War Requiem*, op. 66 (1962) de Benjamin Britten (1913-1976) dans une filiation d'œuvres musicales pacifistes, sur la base d'une analyse historique et esthétique consacrée d'une part aux œuvres pacifistes de Britten, et d'autre part à des œuvres de Dmitri Chostakovitch (1906-1975), Leonard Bernstein (1918-1990) et John Foulds (1880-1939) qui présentent des traits similaires à ceux de l'oratorio de Britten. Cette analyse comparative permet de présenter une image plus large du pacifisme en musique en montrant que ces œuvres développent un style original et engagé.

Le premier chapitre examine les liens sémantiques et musicaux qui s'établissent entre les différentes œuvres de Britten qui sont liées à un contexte de guerre : *Our Hunting Fathers*, op. 8 (1936), la musique du radio-drame *King Arthur* (1937), *Ballad of the Heroes*, op. 14 (1939), ainsi que la *Sinfonia da Requiem*, op. 20 (1940). L'analyse culmine dans la mise en relation de ces œuvres avec le *War Requiem*, qui représente le sommet de l'engagement pacifiste de Britten. Le deuxième chapitre étudie les liens entre *A World Requiem*, op. 60 (1919-1922) de Foulds et le *War Requiem* de Britten. Les deux oratorios contiennent en effet des propos pacifistes, une combinaison de textes religieux et profanes et présentent une instrumentation similaire. L'étude du contexte de création des œuvres et de leur réception respective permet de mieux comprendre pourquoi l'oratorio de Foulds a sombré dans l'oubli, alors que celui de Britten est encore aujourd'hui considéré comme un chef-d'œuvre. Le troisième chapitre établit des liens entre le *War Requiem* et trois œuvres qui lui sont contemporaines, soient les *Symphonies n° 13 « Babi Yar »*, op. 113 (1962) et n° 14, op. 135 (1969-1970) de Chostakovitch, ainsi que l'oratorio *MASS – A Theatre Piece for Dancers and Singers* (1971) de Bernstein, qui reflètent les temps violents vécus pendant la Guerre Froide. Cette étude permet d'élargir la perspective sur le pacifisme en musique en définissant la place qu'occupe Britten dans un répertoire né du besoin des compositeurs de communiquer les terreurs provoquées par la guerre (entre autres violences) dans un cadre temporel bien défini : celui du XX^e siècle.

Mots clés : Benjamin Britten, *War Requiem*, John Foulds, Dmitri Chostakovitch, Leonard Bernstein, pacifisme, violence, analyse musicale, oratorio, symphonie

Abstract

The aim of this thesis is to situate Benjamin Britten's (1913-1976) *War Requiem*, Op. 66 (1962) within a filiation of 20th-century pacifist musical works. Presenting a historical and aesthetical analysis of Britten's pacifist oeuvre on one hand, it compares on the other the *Requiem* to similar works by Dmitri Shostakovich (1906-1975), Leonard Bernstein (1918-1990), and John Foulds (1880-1939). This comparative analysis allows to draw a bigger picture of pacifism in music while showing how these pieces develop an original and committed musical style.

The first chapter explores the semantical and musical links between five works composed by Britten on themes related to war: *Our Hunting Fathers* Op. 8 (1936), music for the radio-drama *King Arthur* (1937), *Ballad of the Heroes* Op. 14 (1939), and *Sinfonia da Requiem* Op. 20 (1940). This analysis culminates with the establishment of a relationship between these works and the *War Requiem*, the apex of Britten's pacifist engagement. The second chapter studies the missing links between *A World Requiem*, Op. 60 (1919-22) by John Foulds and Britten's *War Requiem*. The two oratorios share pacifist meanings, a combination of religious and secular texts and even a similar instrumentation. A study of their premieres and of their respective reception helps understand why Fould's oratorio was forgotten, while Britten's rose to be considered a masterpiece. The third chapter links the *War Requiem* to three contemporary works that reflect the violence incurred during the Cold War : Shostakovich's Symphonies No. 13 "Babi Yar", Op. 113 (1962) and No. 14, Op. 135 (1969-70), as well as Bernstein's oratorio *MASS – A Theatre Piece for Dancers and Singers* (1971). This study allows to enlarge the perspective of pacifism in music while defining Britten's place in a repertory that spawned from the composers' need to musically communicate the terrors provoked by war (among other violent actions) during a well-defined time frame: the 20th century.

Keywords : Benjamin Britten, *War Requiem*, John Foulds, Dmitri Shostakovich, Leonard Bernstein, pacifism, violence, musical analysis, oratorio, symphony.

Benjamin Britten, le *War Requiem* et le pacifisme en musique

Table des matières

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Table des matières	iv
Liste des exemples musicaux	vi
Liste des tableaux	viii
Remerciements	ix
Introduction	1
Revue de littérature.....	4
Méthodologie	9
Chapitre I : La Trilogie de Guerre de Britten : De l'honneur à l'horreur des champs de bataille	11
1. Deux thématiques unificatrices : La guerre et la commémoration des tombés au combat.....	11
2. L'échec de l'héroïsme dans <i>Ballad of Heroes</i> et <i>King Arthur</i>	16
3. <i>Our Hunting Fathers</i> : Un chef-d'œuvre fondateur?	27
4. <i>Sinfonia da Requiem</i> : Prémonitions de la barbarie	29
5. Le <i>War Requiem</i> : renouveau ou synthèse des convictions musicales?.....	35
5.1. La nature poignante des textes	36
5.2. Les éléments musicaux repris d'œuvres antérieures	38
5.3. Le « <i>Libera Me</i> » : reprise <i>finale</i> des contenus?	42
Chapitre II : Les <i>Requiem</i> de Foulds et Britten : Une étude sur les contextes historiques propices à la création d'œuvres pacifistes	50
1. Contextes différents, résultats inégaux.....	50
1.1. L'échec de Foulds dans l'entre-deux-guerres	50
1.2. Le succès de Britten dans l'après-guerre.....	58
2. La réhabilitation de Foulds	62
3. <i>A World Requiem</i> de Foulds et le <i>War Requiem</i> de Britten : Deux œuvres visionnaires	66

3.1. L’usage du texte chez Foulds	67
3.2. Similitudes et différences entre le <i>War Requiem</i> de Britten et <i>A World Requiem</i> de John Foulds	70
Chapitre III : Britten, Chostakovitch et Bernstein : Des voix dans le contexte pro-pacifiste des années 1960 (ou des Ardennes au Vietnam)	80
1. Un objectif commun : La dénonciation des violences de la guerre	80
1.1. De Britten à Chostakovitch	80
1.2. De Britten à Bernstein	83
2. Structure commune : Dialogue d’idées des textes religieux et profanes	88
3. Un langage musical commun?	98
3.1. Entre Britten et Chostakovitch	98
3.2. Entre Britten et Bernstein	109
Conclusion	118
Bibliographie	122
Annexe I : Exemples musicaux longs	xi
Annexe II : Textes longs des œuvres vocales analysées	xix

Liste des exemples musicaux

Exemple 1a. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> (arr. P. Hindmarsh) : I. Ouverture (mes. 1-5)	18
Exemple 1b. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> : IV. Battle and Finale. (mes. 25-28)	18
Exemple 2. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> : II. Scherzo. (mes. 3-7)	19
Exemple 3. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes, op. 14</i> : I. Funeral March. (mes. 75-79)	20
Exemple 4. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> : II. Scherzo. (mes. 94-107) (mélodie pour altos).....	21
Exemple 5. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes op. 14</i> : I. Funeral March. (mes. 17-21)	22
Exemple 6. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> : II. Scherzo, Wild Dance. (mes. 10-19).	23
Exemple 7. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes op. 14</i> : II. Scherzo. (mes. 11-20)	24
Exemple 8. Benjamin Britten. <i>King Arthur Suite</i> : IV. Finale, Battle. (mes. 33-40).....	24
Exemple 9. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes op. 14</i> : II. Scherzo. (mes. 109-115) ...	24
Exemple 10. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes op. 14</i> : III. Recitative and Choral. (mes. 5-7).....	26
Exemple 11. Benjamin Britten. <i>Our Hunting Fathers op. 8</i> : IV. C. Hawking the Partridge, (mes. 9-10; 17-18 et 30-31)	28
Exemple 12. Benjamin Britten. <i>Our Hunting Fathers op. 8</i> : IV. C. Hawking the Partridge (mes. 32-34)	28
Exemple 13. Benjamin Britten. <i>Our Hunting Fathers op. 8</i> : IV. C. Hawking the Partridge. (mes. 104-106)	29
Exemple 14. Benjamin Britten. <i>Our Hunting Fathers op. 8</i> : IV. C. Hawking the Partridge. (mes. 406-413)	29
Exemple 15. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : I. Lacrymosa. (mes. 1-7)....	31
Exemple 16. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : I. Lacrymosa. (mes. 12-21)	31
Exemple 17. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : II. Dies irae. (mes. 151-152)	32
Exemple 18. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : II. Dies irae. (mes. 36-40)..	33
Exemple 19. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : II. Dies irae. (mes. 10-17)..	34
Exemple 20. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : II. Dies irae. (mes. 198-207)	35
Exemple 21. Benjamin Britten. <i>War Requiem, op. 66</i> : VI. Libera Me. (mes. 339-345)	39
Exemple 22. Benjamin Britten. <i>War Requiem, op. 66</i> : II. Dies irae (motif pour chœur). (mes. 399-402).....	40
Exemple 23a. Benjamin Britten. <i>Sinfonia da Requiem, op. 20</i> : II. Dies irae. (mes. 79-82)	41

Exemple 23b. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 II. Dies irae. (mes. 21-27)	41
Exemple 24. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 IV. Sanctus. (mes. 37-43).....	42
Exemple 25. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 VI. Libera Me. (mes. 1-6)	44
Exemple 26. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 VI. Libera Me. (mes. 90-110 et 130-141)	45
Exemple 27. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 VI. Libera Me. (mes. 154-156)	46
Exemple 28a. Benjamin Britten. <i>Ballad of the Heroes</i> , op. 14: III. Recitative & Choral. (mes. 43-46).....	47
Exemple 28b. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> , op. 66 VI. Libera Me. (mes. 300-305)	48
Exemple 29. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60: Part II. XV. Angeli (mes. 37-49)	73
Exemple 30. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60: Part II. XIII. In Pace. (mes. 69-74) ..	73
Exemple 31. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60: I. Requiem (mes. 15-17)	74
Exemple 32. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60 : Part II. XX. Consummatio. (mes. 1-4)75	
Exemple 33. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60: II. Pronuntiatio. (mes. 1-4)	76
Exemple 34. John Foulds. <i>A World Requiem</i> , op. 60: V. Audite. (mes. 9-16)	77
Exemple 35. Leonard Bernstein. <i>MASS</i> . VIII. Epistle : The Word of the Lord (mes. 1-5) ..	86
Exemple 36. Benjamin Britten : <i>War Requiem</i> : I. Requiem aeternam. (mes.22-24).....	99
Exemple 37. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 13 en si bémol mineur</i>	100
Exemple 38. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 13</i>	101
Exemple 39. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 13</i>	101
Exemple 40. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 14</i> , op. 135, VII. Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople. (mes. 1-4).....	102
Exemple 41. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 14</i> . XI. Conclusion, (mes. 22-24).....	103
Exemple 42. Benjamin Britten : <i>War Requiem</i> : II. Dies irae, (mes. 246-50)	104
Exemple 43. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 14</i> . V. Les attentives. (mes. 1-15)	105
Exemple 44. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n° 13</i> , I. Babi Yar. (mes. 104-112)	106
Exemple 45. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> . VI. Libera Me, (mes. 170-172)	107
Exemple 46. Dmitri Chostakovitch. <i>Symphonie n°13</i> , II. Humour, (mes. 237-246)	108
Exemple 47. Leonard Bernstein. <i>MASS: A Theatre Piece for Players, Dancers and Singers</i> , IV. Confession. 1. Trope: I don't know.	110
Exemple 48. Leonard Bernstein. <i>MASS: A Theatre Piece for Players, Dancers and Singers</i> , IX. Gospel-Sermon: God Said. (mes. 118-120).....	112
Exemple 49. Leonard Bernstein. <i>MASS</i> , IX. Gospel-Sermon: God Said. (mes. 142-145) 112	

Exemple 50. Leonard Bernstein. <i>MASS</i> , XV. Agnus Dei, (mes. 178-180)	113
Exemple 51. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> : I. Requiem aeternam. (mes. 22-29).....	114
Exemple 52. Benjamin Britten. <i>War Requiem</i> : VI. Libera Me. (mes. 229-236)	114
Exemple 53. Leonard Bernstein. Série dodécaphonique tirée du Crédo, <i>MASS</i> , X. Crédo. (mes. 1-7).....	115
Exemple 54. Leonard Bernstein : <i>MASS</i> , X. Credo, Trope 5 : I Believe in God. (mes. 48-53)	115
Exemple 55. Leonard Bernstein. <i>Mass</i> : XIV. Sanctus, (mes. 103-110).....	116

Liste des tableaux

Tableau I. Développement tripartite dans les œuvres de guerre de Benjamin Britten	43
Tableau II. Tonalités par section dans <i>A World Requiem Op. 60</i>	71
Tableau III. Découpage structurel parallèle entre le <i>War Requiem</i> de Britten et la <i>Symphonie n° 14</i> de Chostakovich.....	97
Tableau IV. Découpage structurel parallèle entre le <i>War Requiem</i> de Britten et la <i>MASS</i> de Bernstein	111

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherche Marie-Hélène Benoit-Otis pour le dévouement avec lequel elle a accompagné la préparation et la rédaction de ce mémoire de maîtrise. Aussi, j'aimerais remercier la Faculté de musique et la Faculté des études supérieures, ainsi que les commanditaires de la Bourse Arsène-David, pour leur soutien financier qui a grandement facilité l'écriture de ce travail. Je suis reconnaissant à mes collègues de la Faculté de musique et de l'Observatoire interdisciplinaire et création et de recherche en musique pour leurs suggestions dont j'ai tenu compte en révisant les versions successives de ce mémoire. Également, j'aimerais remercier Valérie Junquois qui m'a aidé avec ses suggestions linguistiques pour la révision de la rédaction.

Sur le plan personnel, j'aimerais remercier mes parents Alicia et Ismael ainsi que ma tante Beatriz pour leur soutien logistique et économique pendant cette période de production, ainsi que l'ensemble de ma famille pour leur soutien moral. Enfin, je tiens à remercier de manière personnelle mes amis Guillaume Dubé, Caroline Godebert et Owen Mason pour leur soutien, et ce dernier plus particulièrement pour sa collaboration aux traductions présentées dans ces pages.

Introduction

Le 30 mai 1962, dans la nouvelle Cathédrale de Coventry, Benjamin Britten (1913-1976) – alors âgé de 49 ans – créait son chef d’œuvre choral : le *War Requiem*. Cette œuvre de 90 minutes devait devenir l’un des plus grands succès du compositeur britannique. En plus d’être la pièce chorale la plus complexe et techniquement la plus exigeante qu’il ait écrite, le *War Requiem* est aussi l’œuvre où ses convictions pacifistes s’expriment le plus clairement. Britten était, depuis son plus jeune âge, un ferme défenseur de la cause pacifiste, et il n’hésitait pas à le montrer ouvertement aussi bien par ses relations amicales que dans ses œuvres musicales, qui se distinguent par des thématiques qui vont du manifeste contre la chasse (contenant des allégories politiques voilées) dans *Our Hunting Fathers*, op. 8 (1936) jusqu’à des pièces plus commémoratives telles que *Ballad of the Heroes*, op. 14 (1939), dédiée comme le *War Requiem* à la mémoire des victimes de la guerre.

Le *War Requiem* est l’une des œuvres les plus ambitieuses de Britten. Le compositeur y combine le texte de la messe de Requiem en latin avec la poésie profane du soldat et poète Wilfrid Owen (1893-1918), qui est décédé au combat aux champs français une semaine avant l’Armistice; dans ces poèmes, Owen dépeint une vision sombre et effrayante de la guerre au XX^e siècle. Lors de la création du *War Requiem*, les interprètes, parmi lesquels le baryton Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012), étaient profondément émus, comme le montre le témoignage de ce dernier¹. L’effet de la musique ne s’est pas fait attendre, et des recensions publiées après la création confirment que les intentions de Britten – manifestes notamment dans l’introduction du *War Requiem* avec les mots de Wilfred Owen « *All a poet can do today is warn* » – ont été bien comprises : faire une œuvre qui dénonce la guerre, ses causes, ses perpétrateurs et la douleur que cette action humaine provoque dans la société.

¹ « La première représentation créa une atmosphère si dense qu’à la fin, le cœur dissous, je ne savais où cacher mon visage. Les amis morts à la guerre et les souffrances passées ressuscitaient. » Dietrich Fischer-Dieskau, cité dans dans Xavier de Gaulle, *Benjamin Britten ou l’impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 365.

Le pacifisme est en effet l'élément central de l'œuvre. Le concept comme tel est né au tournant du XX^e siècle avec des idées de Léon Tolstoï, Henry David Thoreau et Romain Rolland; pendant la Première Guerre mondiale, ce dernier a écrit *Au-dessus de la mêlée*, un manifeste pacifiste s'opposant radicalement au conflit. Le pacifisme se définit comme le refus de toute guerre; une personne pacifiste considère cette activité comme mauvaise, injustifiable et lui préfère la paix dans tous les cas, au contraire du pacifique qui, quant à lui, souhaite la paix par tous les moyens possibles, y compris le conflit armé². L'idée politique véhiculée par le pacifisme est donc une opposition complète à toute forme de violence, souvent fondée sur un idéal de paix chrétienne. Dans cette optique, la guerre doit donc être remplacée par une résistance non violente afin de contrer la violence et l'oppression, qu'elles soient perpétrées par des individus, des institutions ou l'État lui-même³. En Angleterre, les courants pacifistes ont été portés des années 1880 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale par des groupes de différentes allégeances – certains religieux, d'autres d'approche civique. Après 1914, lorsqu'il devient évident qu'il n'est plus possible d'éviter le conflit, des groupes plus radicaux surgissent, demandant une approche au pacifisme total dans une lignée essentiellement civique correspondant à la définition du pacifisme formulée ci-dessus⁴.

Britten n'est cependant pas le seul compositeur dont une ou plusieurs œuvres des années 1960-1970 portent un message pacifiste. Dans sa dernière période productive marquée par une nouvelle forme d'expression poignante, le compositeur russe Dmitri Chostakovitch (1906-1975), qui était devenu un des amis proches de Britten au début de la décennie 1960, s'est inspiré du travail de ce dernier et a produit des œuvres qui dénoncent, à leur manière, des faits comme la guerre, la violence et l'oppression, en particulier après la fin du régime stalinien. La *Symphonie n° 13 « Babi Yar »*, op. 113 (1962) – exacte contemporaine du *War Requiem* –, la cantate *L'Exécution de Stéphane Razine*, op. 119 (1968) et la *Symphonie n° 14*, op. 135 (1969-1970) montrent ainsi des propos similaires qui coïncident en quelque sorte avec ceux présentés dans le chef-d'œuvre de Britten. De l'autre

² André Compte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 721-722.

³ Jean Defrasne, *Le pacifisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 74-75.

⁴ Nigel Young, « Tradition and Innovation in the British Peace Movement: Towards an Analytical Framework », dans *Campaigns for Peace: British Peace Movements in the Twentieth Century*, Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 12-13.

côté de l'Atlantique, aux États-Unis, un autre contemporain, le chef d'orchestre et compositeur Léonard Bernstein (1918-1990), ressent à son tour le besoin d'écrire contre la violence alors que son pays connaît une période de troubles internes dus à l'éclatement des tensions raciales après le triomphe constitutionnel des Droits civiques, une situation qui s'aggrave avec la sanglante Guerre du Vietnam. Face à cette réalité, Bernstein produit ce qui est sans doute l'un de ses chefs-d'œuvre : la *MASS – A Theatre Piece for Dancers and Singers* (1968-1971), structurée comme un oratorio.

Si le *War Requiem* a visiblement constitué une importante source d'inspiration pour des compositeurs ultérieurs désireux d'exprimer en musique leurs convictions pacifistes, Britten lui-même s'est appuyé sur une tradition d'œuvres commémoratives dont plusieurs caractéristiques rappellent le *War Requiem*. L'exemple le plus frappant de cette tradition est *A World Requiem*, op. 60 (1919-1922) de John Foulds (1880-1939), dont les dimensions et la conception évoquent fortement l'œuvre de Britten. Aussi bien l'œuvre que le compositeur constituent d'importantes curiosités historiques : musicien autodidacte, Foulds a su gagner en popularité au sein de la société anglaise grâce à ses œuvres de musique légère. Il voyait dans *A World Requiem* une occasion d'obtenir enfin la reconnaissance comme compositeur sérieux, comme son contemporain Edward Elgar l'avait fait presque deux décennies auparavant. L'œuvre, terminée en 1922 et créé un an plus tard, a été appréciée par le public, mais pas par les critiques qui ont jugé son contenu stérile, cosmopolite – parce qu'elle incluait des éléments européens et s'inspirait de textes et de musique indienne –, et bientôt aussi « antipatriotique » en raison de son association au pacifisme, une idéologie peu populaire dans un contexte de réarmement entre les deux guerres. Ces deux dernières épithètes (« cosmopolite », « pacifiste ») condamneront l'œuvre à sortir du répertoire des célébrations de l'Armistice – pour lesquelles elle avait été créée –, à être bannie de manière inofficielle par la BBC et finalement à disparaître pendant plus de 80 ans.

La question se pose alors : existerait-il une véritable filiation d'œuvres pacifistes au sein de la musique savante, née au cours de ce tumultueux XX^e siècle? Ce mémoire vise à examiner le rôle du *War Requiem* op. 66 (1962) de Britten dans l'établissement d'un répertoire d'œuvres musicales qu'on peut définir comme pacifistes. Il s'agit premièrement

de découvrir les liens organiques qui s'établissent entre le *War Requiem* et deux pièces moins connues de Britten : la cantate *Ballad of the Heroes*, op. 14 (1939) et la *Sinfonia da Requiem*, op. 20 (1940). Ces deux œuvres inspirées d'un contexte de guerre entretiennent de profondes relations avec deux autres œuvres de jeunesse de Britten, soit le cycle de mélodies *Our Hunting Fathers*, op. 8 (1936) et la musique pour le radio-drame *King Arthur* (1937). Deuxièmement, ce mémoire vise à replacer le *War Requiem* dans une lignée de musiques pacifistes en évaluant, d'une part, l'influence qu'ont pu exercer sur Britten des œuvres antérieures telles que *A World Requiem* de Foulds, et d'autre part, l'impact qu'a pu avoir le *War Requiem* sur des créations ultérieures comme la *Symphonie n°14* de Chostakovitch et la *MASS* de Bernstein, toutes deux intrinsèquement liées au pacifisme.

Revue de littérature

Le *War Requiem* a déjà suscité plusieurs études. Paru en 1991, l'ouvrage *Britten : War Requiem* de Mervyn Cooke contient une analyse détaillée de l'œuvre⁵; la partie la plus intéressante du livre est celle consacrée à la réception critique. Le *War Requiem* avait déjà été analysé en profondeur dans le livre de Michael Kennedy dédié à *Britten* (1981)⁶, qui aborde par ailleurs des œuvres antérieures du compositeur, parmi lesquelles *Ballad of the Heroes* et *Sinfonia de Requiem*, qui, comme on l'a vu, sont liées au *War Requiem*.

Plusieurs études importantes mettent en lumière les complexités explorées dans l'œuvre de Britten dans le contexte du pacifisme en musique. La première est l'article « Bad Faith at Coventry : Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* » de James Herbert, paru en 1999⁷. Dans cet article, Herbert explore les aspects qui ont mené à la production de l'œuvre complexe qu'est le *War Requiem*. Il aborde d'une part les discrédances entre le discours religieux d'unité et de pardon véhiculé par la reconstruction de la Cathédrale et sa véritable application comme « fétiche de culpabilité » chez les visiteurs, particulièrement ceux originaires d'Allemagne, et soulève d'autre part la question de savoir dans quelle mesure le *War Requiem*, œuvre construite comme une protestation contre la guerre, réussit à échapper

⁵ Mervyn Cooke, *Britten : War Requiem*, Londres, Cambridge University Press, 1996.

⁶ Michael Kennedy, *Britten*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1981.

⁷ James D. Herbert, « Bad Faith at Coventry : Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », *Critical Enquiry*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 535-565.

– au moins en partie – à cette hypocrisie en mettant l’accent sur la cruauté, les mensonges et l’absence d’une réconciliation complète sur le plan divin et humain à la fin d’une guerre.

La deuxième étude importante est celle de Heather Wiebe. Dans son récent livre *Britten’s Unquiet Pasts : Sound and Memory in Postwar Reconstruction* (2015)⁸, elle analyse les conditions sociales et politiques qui ont permis aux œuvres de Britten de surgir et d’occuper une place importante dans le répertoire. D’après Wiebe, le *War Requiem* est l’une des œuvres qui s’inscrivent dans le contexte de la reconstruction de la Grande Bretagne; les poèmes de Wilfrid Owen y sont utilisés en tant que commentaire philosophique et personnel sur la *Messe latine des Morts*. L’auteure conclut que l’utilisation séparée des solistes et d’un orchestre de chambre à l’intérieur du grand appareil chœur-orchestre met en avant une autre intention : dans l’œuvre de Britten, aussi bien la sphère publique que la sphère privée sont importantes pour la dénonciation de la barbarie de la guerre moderne. Le *Requiem* serait ainsi une critique artistique de la reconstruction et de la préservation de la Cathédrale elle-même.

Il faut également mentionner les articles récents de Kirsten Schüssler-Bach (2015) et Alessandro Maras (2013)⁹, qui mettent en contexte le *War Requiem* dans le corpus de la musique pacifiste de Britten, accordant une grande place aux œuvres de jeunesse du compositeur. Schüssler-Bach soutient ainsi l’idée que l’ensemble de la musique pacifiste de Britten (c’est-à-dire *Our Hunting Fathers*, *Ballad of the Heroes*, *Sinfonia da Requiem* et *War Requiem*) partage certains traits compositionnels communs tels que la présence de marches, de danses macabres et de berceuses élégiaques, en plus de l’utilisation de textes dénonciateurs comme l’allégorie contre la chasse « humaine » dans *Our Hunting Fathers* ou la poésie compassionnelle et anti-guerre d’Owen mise en musique dans le *War Requiem*. Alessandro Maras, pour sa part, offre une analyse détaillée d’une seule œuvre, la *Sinfonia da Requiem*, montrant comment la voix de Britten se développe dans une forme purement orchestrale. Il identifie des motifs musicaux en tant que marqueurs d’un ardent pacifisme,

⁸ Heather Wiebe, *Britten’s Unquiet Pasts : Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

⁹ Kerstin Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“ : Britten’s Pazifismus in seinem Werk », *Musik-Konzepte*, vol. 170, n° 8, 2015, p. 27-49; Alessandro Maras, « Sinfonia da Requiem : Un messaggio d’agguerrito pacifismo », dans [Simone Caputo et Alessandro Maras, éd.] « *Who can turn the skies black again?* » : *Nove studi su Benjamin Britten*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, p. 149-163.

véritables cris de douleur dans les moments les plus exaspérants du conflit, faisant référence indirectement au militarisme violent de l'empire japonais pour le 2600^e anniversaire duquel la pièce a été composée (alors même que cette œuvre apparemment naïve est dédiée à la mémoire des parents de Britten). Selon Maras, la *Sinfonia da Requiem* est donc construite sur des extrêmes antinomiques, au sens où des principes opposés comme amour-haine, paix-violence, se voient musicalement dépeints dans l'œuvre. Cette ambiguïté ouvrirait la porte à de nouvelles perspectives dans des œuvres ultérieures comme le *War Requiem*.

Dans son article « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », Gilles Couderc (2013)¹⁰ poursuit cette idée selon laquelle des œuvres comme *Our Hunting Fathers* de Britten ont bouleversé un paysage musical traditionaliste que le compositeur cherchait à transformer de l'intérieur. Issu de l'académie, Britten aurait été en bonne position pour la renouveler; cela se confirmerait dans l'excellente réception de ses œuvres plus tard et aussi dans le changement d'idéologie qui s'opère après la Deuxième Guerre mondiale.

Quelques articles et ouvrages ont par ailleurs abordé les relations qu'entretenait Britten avec ses contemporains. Les publications de Cameron Pyke « Shostakovich's Fourteenth Symphony : A Response to *War Requiem* » (2009)¹¹ et *Benjamin Britten and Russia* (2016)¹², ainsi qu'un article publié en 1999 par Eric Roseberry, « A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and His Late Period Recognition of Britten »,¹³ éclairent les points communs entre les œuvres de Britten et celles de Chostakovitch, ce qui permet de mieux comprendre comment l'idée du pacifisme en musique rebondit aussi sur Chostakovitch dans sa dernière période créative qui commence vers le début des années 1960. Ces comparaisons sont également développées dans l'ouvrage d'Allan Ho

¹⁰ Gilles Couderc, « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », *Revue française de civilisation britannique Musique, nation, identité : La renaissance de la musique anglaise, formes et conditions*, vol. 17, n° 4, 2013, p. 73-95.

¹¹ Cameron Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony : A Response to *War Requiem* », dans Lucy Walker (éd.), *Benjamin Britten : New Perspectives on His Life and Work*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009.

¹² Cameron Pyke, *Benjamin Britten and Russia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016.

¹³ Eric Roseberry, « A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and his Late Period Recognition of Britten », dans David Fanning (éd.), *Shostakovich Studies*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 229-253.

*Shostakovitch Reconsidered*¹⁴, où l'on retrouve plusieurs témoignages dont celui de Kirill Kondrachine qui expose le contexte politique de dénonciation dans la *Symphonie n°13* de Chostakovitch, ainsi que dans les ouvrages de Michael Rolfe¹⁵ et Esti Scheinberg¹⁶, qui analysent les motifs de cette symphonie.

En ce qui concerne Bernstein, sa *MASS* a été étudiée dans les biographies de Joan Peyser (1987)¹⁷, Paul Myers (1998)¹⁸ et Humphrey Burton (1994)¹⁹, ainsi que dans le témoignage de Jack Gottlieb *Working With Bernstein* (2010)²⁰. Si les trois auteurs retracent la vie créative de Bernstein de différentes façons, tous s'accordent sur le fait que la *MASS* a été l'œuvre la plus transcendante de Bernstein, inspirée par la lutte sociale qui se menait à ce moment aux États-Unis contre la guerre du Vietnam et en faveur des droits civiques. L'article d'Alex Ross (2009)²¹ sur l'activité politique de Bernstein à cette époque est également très utile pour étayer ces arguments, bien qu'aucun des ouvrages cités ici ne propose une analyse approfondie de l'œuvre.

Comme nous le verrons plus loin dans ce mémoire, la réception du *War Requiem* est importante pour comprendre comment la musique de Britten a permis la réévaluation de l'oratorio disparu de Foulds, *A World Requiem*. Il est donc essentiel d'aborder la réception de la musique de Foulds; c'est là le sujet de deux articles de Rachel Cowgill (2011)²² et James Mansell (2009)²³. S'intéressant plus particulièrement aux années 1920, les deux auteurs donnent une image assez nuancée de la place de l'oratorio de Foulds dans une guerre culturelle entre les valeurs nationales et cosmopolites, laquelle se conclut avec le triomphe, du moins à cette époque, de la musique portant un caractère national et patriotique. Ces deux articles n'abordent cependant pas du tout la réception de l'oratorio de

¹⁴ Allan B. Ho, *Shostakovitch Reconsidered*, Londres, Toccata Press, 1998.

¹⁵ Michael Rofe, *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*, Burlington, Ashgate, 2012.

¹⁶ Esti Scheinberg, *Irony, satire, parody, and the grotesque in the music of Shostakovich : a theory of musical incongruities*, Burlington, Ashgate, 2000.

¹⁷ Joan Peyser, *Bernstein: A Biography*, New York, Beach Tree Books, 1987.

¹⁸ Paul Myers, *Leonard Bernstein*, London, Phaidon Press, 1998.

¹⁹ Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday, 1994.

²⁰ Jack Gottlieb, *Working With Bernstein: A Memoir*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010.

²¹ Alex Ross, « Bernstein and the FBI : Part I », *The New Yorker* (édition en ligne), 13 avril 2009, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/bernstein-and-the-f-b-i>, consulté le 5 février 2018.

²² Rachel Cowgill, « Canonizing Remembrance : Music for Armistice Day at the BBC, 1922-7 », *First World War Studies*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 75-107.

²³ James G Mansell. « Musical Modernity and Contested Commemoration at the Festival of Remembrance, 1923-1927 », *The Historical Journal*, vol. 52, n° 2, 2009, p. 433-454.

Foulds aujourd'hui; le présent mémoire permet de combler cette lacune en intégrant les critiques publiées dans la presse par Jessica Duchon, Geoff Brown et David Ward en 2007, année où l'oratorio de Foulds a été recréé. Ces sources permettent de rééquilibrer l'analyse en valorisant les qualités commémoratives d'un oratorio en avance sur son temps.

Plusieurs des éléments utiles pour mieux comprendre la place qu'occupe le *War Requiem* dans le répertoire musical pacifiste du XX^e siècle sont donc esquissés dans la littérature secondaire déjà parue sur Britten. Personne n'a cependant encore établi explicitement les liens entre ces différents éléments pour en tirer un panorama d'ensemble de l'engagement pacifiste en musique chez Britten et quelques-uns de ses contemporains.

Afin de dresser au moins partiellement un tel panorama, le présent travail vise tout d'abord à montrer comment certains thèmes musicaux liés à la dénonciation de la violence de la guerre se développent dans l'ensemble de l'œuvre de Britten, de *Our Hunting Fathers* aux compositions de sa maturité. Il existe donc une organicité profonde dans les quatre œuvres considérées ici (*Our Hunting Fathers*, *Ballad of the Heroes*, *Sinfonia da Requiem*, *War Requiem*), aussi bien sur le plan musical que sémantique. Certains de ces liens semblent par ailleurs provenir de la musique d'un radio-drame intitulé *King Arthur*, qui n'a encore fait l'objet d'aucune analyse approfondie. Pourtant, cette association est clairement identifiée dans la correspondance de Britten²⁴ ainsi que dans son journal de bord²⁵, qu'il a tenu pendant sa jeunesse jusqu'en 1939.

Dans un deuxième temps, le présent mémoire a pour objectif d'établir des liens explicites entre différentes œuvres pacifistes antérieures et postérieures à Britten, ce qui n'a encore été fait que dans le cas des associations entre la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch et le *War Requiem* de Britten. Il s'agit donc de voir comment le *War Requiem* a pu donner souffle – plutôt qu'influencer – à une nouvelle vague de musique commémorative centrée sur des idées pacifistes. Si cette idée n'est pas encore présente de façon consciente dans *A World Requiem* de Foulds, nous verrons comment cet oratorio anticipe les procédures musicales et textuelles exploitées par Britten.

²⁴ *Letters from a Life : The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 1 1923-1939, vol. 2 1939-1946 et vol. 5 1958-1965 sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991.

²⁵ *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*, édité par John Evans, Londres, Faber & Faber, 2010.

Méthodologie

Ce travail s'appuie sur une analyse comparative des partitions des œuvres étudiées, en portant une attention particulière aux motifs mélodiques sur lesquels elles sont construites, pour alors comprendre le fonctionnement inter-musical de ces motifs. Cette analyse touche également des aspects relatifs à l'instrumentation, à l'orchestration et à la partie chorale des œuvres, la plupart d'entre elles utilisant un texte chanté par des solistes et/ou des chœurs. Enfin, différents *topoi* musicaux seront identifiés (scènes de combat, de protestation, scènes élegiaques, etc.), afin de relier les œuvres à un contexte propre au pacifisme musical.

La correspondance et des entrevues des compositeurs étudiés – lorsque disponibles – sera également utilisée pour mieux connaître le processus créateur derrière les œuvres, ainsi que pour évaluer comment celles-ci s'inscrivent dans un contexte pacifiste. Dans le même esprit, une étude comparative de la réception dans la presse permettra de mieux comprendre la valorisation des œuvres de Foulds et de Britten, et de montrer comment la réaction des publics et des critiques spécialisés a été importante pour la destinée de leurs œuvres.

À travers cette analyse qui complétera la littérature déjà existante sur Britten et les autres compositeurs considérés, il s'agit de présenter une image plus large du pacifisme en musique en montrant que ces œuvres développent un langage original et particulier à un moment-clé de l'histoire du XX^e siècle. Cette méthode est utilisée ici pour établir la comparaison entre l'œuvre de Britten et la *Symphonie n°13 « Babi Yar »* de Chostakovitch, composée la même année. Cette comparaison s'appuie sur les idées exprimées par Roseberry dans son article de 1999 cité plus haut, où il montre comment la reconnaissance de Britten pendant la période tardive de Chostakovitch a permis à ce dernier d'écrire des œuvres poignantes vis-à-vis de sujets comme la guerre ou la violence.

La comparaison avec Chostakovitch s'appuie également sur la méthodologie présentée dans l'article de Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony : A Response to *War Requiem* », où l'auteur effectue une comparaison détaillée de la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch et du *War Requiem* de Britten, des points de vue mélodique, textuel et structurel. Pyke avance que la symphonie de Chostakovitch constitue un hommage presque parfait à l'oratorio de Britten, car outre des motifs et des instrumentations similaires, on y retrouve une structure très semblable en des parties correspondant au développement du *War Requiem*. La

comparaison effectuée ici entre le *War Requiem* de Britten, la *MASS* de Bernstein et *A World Requiem* de John Foulds s'appuie sur les mêmes principes; le présent mémoire propose ainsi une analyse mélodique et structurelle afin de voir jusqu'à quel point il existe une ressemblance plausible entre un oratorio méconnu et une œuvre chorale qui, au contraire, constitue l'un des sommets du répertoire postérieur à 1945, les deux ayant été produits en Grande Bretagne à plus de 40 ans d'écart.

Le mémoire est structuré en trois chapitres. Le premier se concentre sur Britten, le *War Requiem* et la relation musicale et sémantique que l'oratorio entretient avec des œuvres de jeunesse écrites pendant les années 1936 à 1940 (*Our Hunting Fathers*, *King Arthur*, *Ballad of the Heroes* et *Sinfonia da Requiem*). Le deuxième chapitre explore les relations entre le *War Requiem* de Britten et *A World Requiem* de Foulds, en montrant comment les deux œuvres sont liées à l'idée du pacifisme en musique en faisant une comparaison de la réception dans la presse, mais aussi sur les procédés mélodiques et chorals présents dans les deux œuvres. Enfin, le troisième chapitre aborde la relation entre le *War Requiem* de Britten et les pièces de ses contemporains, plus précisément les *Symphonies n° 13* et *n° 14* de Chostakovitch et la *MASS* de Bernstein, en comparant leurs sources d'inspiration ainsi que leurs éléments constitutifs tels que le texte et les procédés mélodiques. À travers ces différentes pistes d'analyse, ce mémoire veut retracer l'établissement d'un tel répertoire de musique pacifiste et l'importance accordée par ces compositeurs à un tel message de dénonciation ou de conciliation face aux traumatismes des guerres mondiales ou de périodes historiques oppressives.

Chapitre I :
La Trilogie de Guerre de Britten :
De l'honneur à l'horreur des champs de bataille

1. Deux thématiques unificatrices : La guerre et la commémoration des tombés au combat

Dans sa biographie de Britten, Colin Matthews¹ affirme que les penchants pacifistes du compositeur sont apparus dès l'école primaire. Le premier jour de classe, il assiste à une scène violente entre ses camarades, devant laquelle les maîtres d'école restent impassibles. D'après Schaarwächter, c'est après avoir vu comment on pouvait exercer une telle violence contre un innocent que le jeune Britten a développé son sens de la justice et est devenu pacifiste². Un sens de la justice et un pacifisme qui allaient du reste encore évoluer à son arrivée à la Gresham's School. Cet établissement était l'un des plus progressistes de toute la Grande-Bretagne : non seulement il proposait à ceux qui ne voulaient pas faire l'armée d'effectuer un service spécial dans l'école elle-même, mais il abritait un cercle politique où l'on favorisait le débat sur toutes sortes d'idées et de positions novatrices³. Enfin, la figure du maître de chapelle de Britten, Walter Greatorex, eut une grande influence sur le jeune homme, dans le sens où la sévérité de cet homme incarnait la violence et l'injustice que Britten rejetait. C'est ce qui ressort de ses lettres de l'époque, où Greatorex est décrit comme un personnage peu sympathique et autoritaire⁴, mais qui pourtant se laissera peu à peu séduire par le talent musical du jeune homme, tout comme le directeur de l'école, James Eccles. De fait, les deux hommes adresseront aux parents de Britten une invitation très chaleureuse à assister à la graduation de leur fils⁵.

D'après Mervyn Cooke, biographe et éditeur des lettres de Britten, l'affirmation des convictions pacifistes du compositeur se situe cependant plutôt au milieu des années

¹ David Matthews, *Britten*, Londres, Haus Publishing Ltd, 2013, p. 10-11.

² Jürgen Schaarwächter, « „As anti-war as possible“: Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus », *Die Musikforschung*, vol. 59, n° 2, 2006, p. 149-150.

³ Matthews, *Britten*, p. 11.

⁴ Benjamin Britten, journal du 1^{er} février 1930, *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976* vol. 1 1923-1939, sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. 97.

⁵ James Eccles, lettre à Mrs. Britten du 21 juillet 1930, dans Benjamin Britten, *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976* vol. 1 1923-1939, p. 131.

1930 :C'est au Collège Royal de Londres, où il entre en 1931, que Britten fait la connaissance du poète W.H. Auden, un ancien élève de la Gresham's School qui devient son premier compagnon et le fait entrer au Comité pacifiste Peace Pledge Union de Grande-Bretagne. C'est là que ses convictions pacifistes s'affirment, car ce groupe, contrairement à la Ligue des Nations, prêche un pacifisme total⁶. De son adhésion au Comité naîtront plusieurs œuvres musicales en 1936 et 1937, comme les pièces chorales *Advance Democracy* et *Pacifist March*, écrites pour des concerts amateurs du groupe, puis la musique de « film » de *Peace for Britain*, un court-métrage (équivalent aujourd'hui d'un Public Service Announcement) qui voulait transmettre un message en faveur des convictions du Peace Pledge Union.

Ces premiers essais vont bientôt prendre fin, car les menaces de guerre planent sur l'Europe. Si Britten n'était qu'un enfant pendant la Grande Guerre (dont il n'a gardé qu'un vague souvenir), il va cette fois avoir l'expérience – comme témoin à distance – de la Guerre civile espagnole et de la Deuxième Guerre mondiale, conflit pendant lequel il parcourt l'Amérique, un voyage dont il rentre objecteur de conscience. C'est alors que ses convictions pacifistes sont mises à l'épreuve : il doit créer des pièces reflétant l'état d'esprit de la Nation pendant cette période rude et sombre⁷. Il crée ainsi *Our Hunting Fathers*, op. 8 (1936), un bref cycle de mélodies dont l'avant-dernière est une dénonciation de l'intolérance; *Ballad of the Heroes*, op. 14 (1939), une pièce pour les soldats britanniques engagés volontairement en Espagne dans les Brigades internationales, et enfin *Sinfonia da Requiem*, op. 20 (1940), écrite pour célébrer le 2600^e anniversaire de l'Empire du Japon et qui dénonce la violence extrême exercée par ce pays durant la campagne de Chine continentale. Après la guerre, Britten se lance dans plusieurs projets touchant au pacifisme, à la violence et à la dichotomie entre guerre et paix, ainsi que dans le projet d'un oratorio intitulé *Mea Culpa*, inspiré des bombardements d'Hiroshima et Nagasaki en 1945, mais qui restera à l'état d'ébauche⁸. Cependant, d'après les lettres de Britten rassemblées par Mervyn Cooke, cet oratorio avorté – ainsi qu'un essai de requiem pour Gandhi – constituent des précédents importants pour son grand chef-d'œuvre pacifiste : le *War*

⁶ Mervyn Cooke, *Britten: War Requiem*, Londres, Cambridge University Press, 1996, p. 12.

⁷ Xavier de Gaulle, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 131.

⁸ Ronald Duncan, *Working with Britten: A Personal Memoir*, Bideford, The Rebel Press, 1981, p. 51.

Requiem op. 66 (1962)⁹. Cet oratorio est sans doute l'œuvre où il exprime le plus fortement son rejet de la guerre et de ses causes, et dont il fait un plaidoyer pour la paix.

Avant de se lancer dans une étude approfondie des partitions de ces œuvres, il est important de décrire le contexte dans lequel elles ont vu le jour, afin de mieux comprendre les fils conducteurs qui les relient, souvent de façon peu explicite, mais qui les unissent néanmoins dans une cause commune : la dénonciation de la barbarie et de la violence dans la guerre et l'affirmation d'un idéal de paix.

Our Hunting Fathers, op. 8 (1936) est l'une des œuvres de jeunesse de Britten. Michael Kennedy la considère comme un jeune chef-d'œuvre¹⁰. Ce cycle de mélodies avec orchestre a été créé pour le Festival de Norwich et présenté aux côtés d'une cantate plus « traditionnelle » de Ralph Vaughan-Williams, *Five Tudor Portraits*. Selon Gilles Couderc, le succès de scandale de *Our Hunting Fathers* a mis en évidence la sclérose de l'establishment musical britannique : mis à part le fait la modernité de son langage musical, l'œuvre se voulait en effet engagée, d'une façon assez inattendue puisque la musique anglaise du moment était plutôt apolitique¹¹. C'est justement ce mélange entre langage musical moderne et idées extramusicales qui a fait de cette œuvre l'objet de plusieurs études au fil du temps.

Ballad of the Heroes, op. 14 (1939) est au contraire une pièce écrite à la suite d'une commande. Composée en hommage aux volontaires britanniques engagés dans les Brigades internationales pendant la Guerre civile espagnole, cette cantate reprend des textes de W.H. Auden et de Randall Swingler, dont le contenu est en quelque sorte un plaidoyer ironique contre la guerre, car d'une part leurs auteurs y dénoncent la destruction incarnée par le fascisme, et d'autre part, ils prônent la guerre comme seul rempart possible contre cette idéologie. Il est intéressant de voir que cette œuvre, même si elle reste mentionnée comme l'une des confessions idéologiques du jeune Britten, à l'époque encore

⁹ Mervyn Cooke, *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 5 1958-1965, sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. xvii.

¹⁰ Michael Kennedy, *Britten*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd, 1981, p. 138.

¹¹ Gilles Couderc, « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », *Revue française de civilisation britannique musique, nation, identité: la renaissance de la musique anglaise, formes et conditions*, vol. 17, n° 4, 2013, p. 73.

sympathisant socialiste, n'a jamais été analysée en profondeur, alors qu'elle constitue l'une des références principales pour comprendre le *War Requiem*¹².

En revanche, *Sinfonia da Requiem*, op. 20 (1940) est sans doute l'une des œuvres de guerre les plus connues et les plus étudiées de Britten – mais aussi l'une des plus controversées. Les circonstances de la création de cette œuvre, seule symphonie de Britten pour un grand orchestre symphonique, sont très particulières. Par cette commande pour la célébration du 2600^e anniversaire de l'Empire du Japon, les autorités artistiques japonaises visaient une commémoration internationale réunissant non seulement les pays qu'elles considéraient comme leurs alliés idéologiques en Europe (l'Allemagne nazie, l'Italie de Mussolini et le Royaume de Hongrie), mais aussi des démocraties avec qui les relations restent tendues mais stables (la France et la Grande-Bretagne). Plusieurs des biographes de Britten, parmi lesquels Xavier de Gaulle, s'étonnent que Britten ait accepté cette commande, qui entraine en contradiction avec ses convictions pacifistes. Mais dans un entretien, Britten avoue avoir voulu faire de cette symphonie une œuvre « *as anti-war as possible*¹³ ». Alessandro Maras ajoute à cette affirmation une hypothèse selon laquelle Britten, en plus de dénoncer la guerre en tant que telle, a en fait écrit un manifeste contre les horreurs commises en Chine par l'Empire du Japon au moyen d'allégories musicales telles que des passages rappelant le *Dies Irae*, des mélodies exprimant la souffrance et la résignation et une section visant la désintégration de la musique et contenant des passages poignants avec des thèmes qui, selon Maras, représentent la souffrance¹⁴. Cette interprétation est d'une grande importance pour notre étude, et elle permet de mieux comprendre des procédés qu'on va retrouver, ultimement, dans le chef-d'œuvre pacifiste de Britten : le *War Requiem*, op. 66 (1962).

Ce requiem présente une vision plus idéaliste que pratique. C'est une œuvre qui cherche à faire naître chez l'auditeur de la compassion pour la souffrance d'une jeune génération victime d'injustices et allant naïvement aux champs de bataille, et donc à lui permettre de

¹² Kennedy, *Britten*, p. 145.

¹³ Benjamin Britten dans une entrevue avec le *New York Sun*, 27 avril 1940, citée dans Schaarwächter, « „As anti-war as possible“ », p. 151.

¹⁴ Alessandro Maras, « Sinfonia da Requiem : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », dans [Simone Caputo et Alessandro Maras, éd.] « *Who can turn the skies black again?* » : *Nove studi su Benjamin Britten*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, p. 161-162.

mieux refuser la guerre en tant qu'activité nuisible à l'esprit humain¹⁵. Il s'agit bien sûr d'une œuvre d'après-guerre, que Britten compose alors qu'il est déjà célèbre dans le milieu de la musique savante, répondant à une commande de l'archevêque de Coventry pour l'inauguration de la nouvelle cathédrale, l'ancienne ayant été détruite en 1940 lors du Blitz. L'œuvre est dédiée à quatre soldats récemment décédés des suites de la guerre. La structure de l'œuvre est une idée originale de Britten lui-même, à laquelle il associe un poète dont les textes sont choisis pour intégrer le corpus du texte, le Britannique Wilfrid Owen (1893-1918), tombé au combat quelques jours seulement avant la signature de l'Armistice de 1918¹⁶. Alors que l'œuvre est une commande ouverte, c'est-à-dire sans thématique définie, Britten en fait un grand oratorio de requiem exprimant le rejet de la guerre, la compassion envers les combattants et la recherche de la paix. Pour ce faire, il reprend les textes d'Owen qu'il intercale avec le texte latin de la messe des morts, et en fait un commentaire des vœux de repos qui y sont exprimés, créant ainsi une sensation d'instabilité pour l'auditeur car, la plupart du temps, cette dichotomie entre textes sacrés et profanes montre le fossé entre la réalité atroce de la mort sur le champ de bataille et la vie de ceux qui restent à l'arrière. Selon Herbert, l'intercalage des textes permet ainsi de montrer comment les poèmes de Owen décrivent une vérité plus sombre, cruelle et même hypocrite comparée au texte de la liturgie¹⁷. Cette œuvre a pour précédent spirituel l'oratorio inachevé *Mea Culpa*, qui aurait été une protestation ouverte contre l'armement nucléaire. En d'autres termes, le *War Requiem* – somme et culmination des vœux pacifistes de Britten – vient au moment exact où la menace d'une autre guerre se fait sentir¹⁸.

L'intérêt de cette énumération est de voir le processus créatif qui a peu à peu mené Britten à la création du *War Requiem*, son chef-d'œuvre pacifiste. Une analyse comparative de ces œuvres permet de constater qu'elles partagent toutes certains traits musicaux. En particulier, il existe un sous-chapitre pour *Ballad of the Heroes*, une œuvre de jeunesse dans

¹⁵ Peter Hayworth, cité dans *Letters from a Life : The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 5 1958-1965, sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. 405.

¹⁶ Cooke, *Letters from a Life : The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 5 1958-1965, sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. xliii.

¹⁷ James D. Herbert, « Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », *Critical Enquiry*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 540.

¹⁸ Kerstin Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“: Britten's Pazifismus in seinem Werk », *Musik-Konzepte*, vol. 170, n° 8, 2015, p. 41.

laquelle Britten n'aura de cesse de puiser son inspiration : chez le compositeur, plusieurs motifs semblent hérités de cette époque.

2. *L'échec de l'héroïsme dans Ballad of Heroes et King Arthur*

Première pièce pacifiste de Britten écrite pour une commémoration, *Ballad of the Heroes* n'a encore jamais fait l'objet d'une étude exhaustive. La raison de cet oubli est que cette musique, bien qu'elle dénote les convictions pacifistes et socialistes du jeune Britten à cette époque, n'est qu'une œuvre de circonstance. Tout d'abord, le contenu des poèmes, écrits par Randall Swingler et W.H. Auden (ce dernier ayant été le collègue et probablement aussi le compagnon de Britten), va du registre commémoratif au registre métaphorique (voir annexe 2). Ensuite, son langage musical est en partie inspiré du radio-drame antérieur *King Arthur* (1937), auquel Britten trouvait peu de valeur esthétique mais dont la musique allait prendre dans *Ballad of the Heroes* un aspect moins naïf¹⁹. Par exemple, lorsque Britten réutilise ce langage dans des passages spécifiques où la combinaison entre texte et musique donne lieu dans la partition à des indications particulières par rapport à la nature de l'action. Cette partie de l'étude vise à montrer comment, justement, cette musique vient constituer le vocabulaire de Britten qui s'en servira plus tard dans d'autres œuvres, y compris le *War Requiem*.

Selon Paul Hindmarsh, Britten était quelque peu déçu de la production radiophonique *King Arthur*²⁰. Cette œuvre, produite en 1937 pour la BBC, est construite sur un texte de Donald Bridson, qui s'est lui-même inspiré du drame arthurien de Thomas Mallory et de bien d'autres auteurs du Moyen Âge. Britten considérait ce drame radiophonique comme une œuvre légère et sans véritable force, car la trame était simple et ne prêtait pas à beaucoup de réflexion²¹. Cependant, d'après Hindmarsh, Britten considérait que la musique écrite pour cette radiodiffusion était parmi ses meilleures créations de l'époque, et il regrettait beaucoup qu'elle soit tombée dans l'oubli. C'est pourquoi, toujours selon Hindmarsh, on peut trouver des traces de cette œuvre dans *Ballad of the Heroes*²². L'utilisation de cette

¹⁹ Benjamin Britten, entrée du journal pour le 23 avril 1937 dans *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*, sélectionnées et éditées par John Evans, Londres, Faber & Faber, 2010, p. 426.

²⁰ Paul Hindmarsh dans Benjamin Britten, *King Arthur*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. v.

²¹ Benjamin Britten, entrée du journal pour le 23 avril 1937, dans *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*, p. 426.

²² Paul Hindmarsh dans Benjamin Britten, *King Arthur*, p. v.

œuvre un peu naïve est quand même très explicite et peu anodine car, comme on le verra dans les pages qui suivent, le traitement de cette musique – en accompagnement du texte – transforme ce que Britten lui-même considérait comme une œuvre simple en quelque chose de plus complexe et de plus riche – une œuvre qui entrait dans sa vision, encore juvénile, du pacifisme militant.

Les deux pièces possèdent des structures assez différentes, et l'une ne contient pas intégralement tous les thèmes de l'autre. La suite *King Arthur*, arrangée par Paul Hindmarsh, contient les éléments les plus remarquables de la musique originale radiodiffusée, dont ceux qui ont été réutilisés dans *Ballad of the Heroes*. Cette suite comprend quatre mouvements dont le premier est une ouverture qui contient les fanfares du Roi Arthur. Elle est suivie d'un scherzo, d'où découlent la plupart des matériaux qu'on retrouve dans *Ballad of the Heroes*. Vient ensuite un troisième mouvement intitulé « Variations », dont le matériau n'est pas réutilisé dans *Ballad of the Heroes*, et enfin le final avec la scène de bataille qui sera également reprise.

Ballad of the Heroes ne contient que trois mouvements et un épilogue constitué d'une reprise des motifs du premier mouvement. Cette œuvre commence par une marche intitulée « Funeral March », qui consiste en une grande élégie pour chœur et orchestre. Elle est suivie d'un sauvage scherzo intitulé « Dance of Death », qui contient une reprise de la scène de bataille entendue dans *King Arthur* et s'achève par un épilogue choral sur les mots « good bye ». On y retrouve enfin un récitatif pour ténor solo avec des parties minimales pour les instruments de l'orchestre, qui mène à un épisode choral grandiose sur les mots « Honor them all », avant de reprendre le thème élégiaque de la marche funèbre.

Le premier exemple à souligner sont les fanfares d'Arthur, qui ouvrent la suite sur une ligne mélodique en *la* majeur, dominante de la tonalité principale *ré majeur*, entendue exclusivement aux trompettes.

Exemple 1a. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* (arr. P. Hindmarsh) : I. Ouverture (mes. 1-5)

Trumpet in C, 1

Trumpets in C, 2&3

Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh

Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited

Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States

Administered by Peer International Limited in Canada

International Copyright Secured All Rights Reserved

Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

Ces fanfares sont aussi présentes dans la scène de bataille du 4^e mouvement de la suite, mais avec un cluster de secondes majeures et mineures à la fin (*fa-sol-la* bémol). Dans ce deuxième cas, les fanfares introduisent la musique de la bataille et sont suivies de coups des percussions rapides, dans une indication de tempo *allegro molto*.

Exemple 1b. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : IV. Battle and Finale (mes. 25-28)

Trumpets in C, 1 & 2

Trumpet in C, 3

Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh

Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited

Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States

Administered by Peer International Limited in Canada

International Copyright Secured All Rights Reserved

Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

Ces fanfares sont transposées ou transfigurées dans la musique du mouvement « Doom », qui précède la figure de « Wild Dance ». On les trouve en modes mineur et majeur, avec toutefois avec un tempo plus lent et des harmonisations en mineur, un changement qui indiquerait cette « perte » exprimée dans le titre de ce mouvement (« Doom »).

Exemple 2. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : II. Scherzo (mes. 3-7)

Flute, Oboe & Clarinet in B \flat

2 Bassoons

Horns in F, 1 & 2

Horns in F, 3 & 4

Trumpet in C, 1

Trumpet in C, 2 & 3

2 Tenor Trombones

Bass Trombone & Tuba

Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh

Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited

Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States

Administered by Peer International Limited in Canada

International Copyright Secured All Rights Reserved

Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

On retrouve ces fanfares à plusieurs reprises dans *Ballad of the Heroes*, où elles constituent un motif important pour le développement de l'action musicale. Elles sont entendues par

exemple à la fin du 1^{er} mouvement, « Funeral March », où elles sont précédées d'une fanfare avec un intervalle incluant un triton entre *ré* bémol et *sol*, puis un intervalle de 7^e mineure entre *la* bémol et *sol*. Cette exposition plus dissonante se fait à l'aide d'instruments de percussions tels que la caisse claire, mais aussi les timbales et la grosse caisse. Remarquons que Britten indique sur la partition que les trompettes doivent être placées sur une galerie élevée afin de rendre leur son plus impressionnant²³.

Exemple 3. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes*, op. 14 : I. Funeral March. (mes. 75-79)

The musical score shows six staves. The Double bassoon and Timpani parts are in bass clef with a *pp* *molto cresc.* marking. The Trumpets in C 1, 2 and Trumpet in C 3 are in treble clef, with the latter having a *ff* marking. The Snare drum part is in a drum clef with a *tr* marking. The Contrabasses part is in bass clef with a *pp* *molto cresc.* marking. The score concludes with a *ff* dynamic and an *attacca* instruction.

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Dans cette œuvre, on retrouve ces fanfares à trois reprises avec des transformations chaque fois plus dissonantes. La deuxième fois, elles sont en *si* bémol en augmentation rythmique; la troisième fois, elles sont en *mi* bémol dans l'ensemble des cuivres, créant un effet

²³ Benjamin Britten, *Ballad of the Heroes*, opus 14, Londres, Boosey & Hawkes, 1992, p. vi.

sombre; enfin, elles sont transcrites en *do* majeur et suivies du chœur qui chante « *Pardon their mistakes* » et « *Honour them all* » avec une coda. Cette fois, leur décor musical est plutôt solennel alors que l'ensemble des forces de l'orchestre est déployée et que le chœur est divisé en six.

Le deuxième thème commun à ces œuvres, la « *Death Music* » ou Thème de la Mort, est utilisé dans le deuxième mouvement de la suite *King Arthur*. C'est une élégie pour les personnages de la légende, présentée comme une sorte de leitmotiv chaque fois qu'il y a un mort. Le thème est en *do* mineur avec un deuxième degré abaissé, soit *do* phrygien, pour toutes les occurrences du motif, et est entendu aux cordes seules à l'unisson.

Exemple 4. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : II. Scherzo. (mes. 94-107) (mélodie pour altos)



Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh

Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited

Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States

Administered by Peer International Limited in Canada

International Copyright Secured All Rights Reserved

Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

Ce thème est repris intégralement dans *Ballad of the Heroes*, où il sert de thème central au premier mouvement, « *Funeral March* » (avec l'ajout du cor anglais, des clarinettes, du basson, des trombones et du tuba, et avec un tempo ralenti). Il précède le chœur et

s'entremêle avec ses répliques. On retrouve également ce thème à la toute fin de l'œuvre, lorsque s'ouvre l'épilogue.

Benjamin Britten. Exemple 5. *Ballad of the Heroes* op. 14: I. Funeral March. (mes. 17-21)

Lento alla marcia ♩ = 40

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the instruments are: English Horn (treble clef), Double Bassoon (bass clef), Trombone 1 & 2 (bass clef), Trombone 3 (bass clef), Bass Drum (percussion clef), Harp (grand staff), Violas and Violoncelli (bass clef), and Double Basses div. à 3 (bass clef). The tempo is 'Lento alla marcia' with a metronome marking of ♩ = 40. The key signature is three flats (E-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

L'idée de « Wild Dance » est aussi importante dans *King Arthur* que dans *Ballad of the Heroes*. Cette danse macabre est également l'un des thèmes importants du deuxième mouvement de la suite *King Arthur*. Hindmarsh l'identifie dans son analyse du mouvement comme l'explosion graduelle des intrigues à la cour du Roi Arthur et donc comme une sorte de danse de bataille suivie par les fanfares²⁴. Son thème principal est en *sol* mineur; l'utilisation des cordes émettant des sons grinçants est essentielle pour comprendre ce développement musical particulier.

²⁴ Paul Hindmarsh dans Benjamin Britten, *King Arthur*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. v.

Exemple 6. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : II. Scherzo, Wild Dance. (mes. 10-19)

Allegro con fuoco (♩ = 100)

Violins 1
Violins 2
Violas
Violoncelli
Double Basses

Vlins.
Vlins.
Vlas.
Vcs.
Cbs.

Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh

Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited

Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States

Administered by Peer International Limited in Canada

International Copyright Secured All Rights Reserved

Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

Cette même danse funeste va être reproduite presque intégralement (les altos jouant à l'octave des violons, au contraire de la danse de *King Arthur* où l'on observe une alternance entre les octaves des violons et celles des violoncelles) dans le deuxième mouvement de *Ballad of the Heroes* comme thème principal du mouvement intitulé « Dance of Death ». Si l'instrumentation demeure presque identique, la structure et le tempo changent. Ce dernier est plus accéléré (marqué *con fuoco*), tandis que la structure est modifiée pour introduire un

chant choral en monodie qui a comme particularité un saut de quarte augmentée, un saut de septième diminuée et un saut de seconde augmentée (entre autres dissonances). En outre, Britten ajoute des hautbois, des cors en *fa* et les ténors qui chantent un poème d'Auden.

Exemple 7. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes* op. 14: II. Scherzo. (mes. 11-20) (voir Annexe I. 1)

Le dernier motif commun aux deux œuvres est le thème de la Bataille. Il apparaît à la fin de la suite, dans le quatrième et dernier mouvement, lorsque Britten évoque une scène de combat. Les fanfares présentées plus haut ouvrent cette scène qui se démarque par son instrumentation : celle-ci fait appel à tout l'orchestre, y compris les percussions dont la caisse claire et les timbales qui ajoutent de la brillance, le tout étant complété par le rythme *allegro* qui traduit le développement de l'action du combat. Cette utilisation musicale n'est pas anodine et reste très importante pour comprendre le rôle de cette scène au-delà de cette énonciation, à un moment où Britten est en train de devenir un compositeur qui célèbre et prône la paix avant tout.

Exemple 8. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : IV. Finale, Battle. (mes. 33-40) (voir Annexe I. 2)

Cette scène de bataille est reprise dans la « Dance of Death » de *Ballad of the Heroes*. Le ton est assombri et alourdi : d'un mouvement Allegro, on passe à *molto pesante*, ce qui donne alors une impression plus lourde. De même, la brillance disparaît lorsque la caisse claire, qui est placée dans la galerie avec les trompettes, est mise en retrait et que les coups de la grosse caisse, qui accompagnent les timbales, la harpe et les violoncelles et contrebasses en pizzicato, donnent l'impression de véritables coups de canon cherchant à dépeindre la terreur du champ de bataille moderne (le tout couronné d'une syncope entre trombones et tuba), par opposition au monde idyllique du temps des chevaliers évoqué dans *King Arthur*.

Exemple 9. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes* op. 14: II. Scherzo. (mes. 109-115) (voir Annexe I. 3)

Ballad of the Heroes, en tant qu'œuvre commémorative, trouve sa cohérence grâce à la musique extraite de *King Arthur*. On ne peut certes pas oublier le qualificatif de « boring »

donné par Britten lui-même à son *King Arthur*²⁵. Pourtant, la construction de cette pièce dénote bien une maîtrise de l'art programmatique en ce qu'elle remplit pleinement son rôle commémoratif, reconstruisant musicalement une histoire avec des motifs qui sont resitués dans un contexte défini, celui de l'œuvre radiodiffusée *King Arthur* et, par extension, de la légende arthurienne.

Or, *Ballad of the Heroes* raconte une défaite, une reddition quasi sans condition, étant donné la nature des poèmes de Swingler et d'Auden. Les deux textes varient quant au ton : celui de Swingler, utilisé dans le premier mouvement et dans l'épilogue, célèbre la mémoire des volontaires anglais tombés au combat contre le fascisme, mais honore aussi ceux qui sont rentrés (« *To you we speak, you numberless Englishmen, to remind you of the greatness still among you, created by these men who go from your towns. To fight for peace, for liberty, and for you* »). Les textes d'Auden, utilisés dans les deuxième et troisième mouvements, sont en revanche des poésies imagées sur la guerre, la froide terreur des combats et un désir de paix malgré la défaite espagnole et la difficile situation politique (« *The skies are lit up like a Christmas tree, the star in the west shoots its warning cry: "Mankind is alive but mankind must die"* ») (voir annexe 2). Cette défaite se voit dans les transformations musicales des thèmes tirés de *King Arthur*, mais menées à terme encore plus clairement dans *Ballad of the Heroes*. Considérons par exemple les fanfares du Roi Arthur. Dans *Ballad of the Heroes*, elles apparaissent à quatre moments cruciaux de l'œuvre : juste avant la « Dance of Death », dans les moments précédant la scène de bataille, au début du récitatif du ténor et au début du choral final. Il est important de noter qu'à leurs deux premières occurrences, ces fanfares sont brillantes et puissantes, et elles sont accompagnées – notamment dans l'exposition en *si* bémol de la « Dance of Death » – d'une harmonie grinçante avec des trémolos, mais qui reste consonante la plupart du temps. Cependant, la défaite des engagés volontaires – et donc celle de la République espagnole – s'exprime dans l'assombrissement de cette harmonie avec l'insertion de deux dissonances, lorsque les paroles du ténor évoquent un univers détruit après la bataille, tandis que la guerre semble condamnée à perdurer après cette défaite (voir exemple 10). Toutefois, la brillance du thème revient dans le choral commémoratif et grandiose qui célèbre la

²⁵ Britten, entrée du journal pour le 21 mars 1937 dans *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*, p. 420.

mémoire des combattants et qui, de fait, veut honorer ces volontaires, affirmant probablement que ces fanfares symbolisent ces héros de la démocratie tombés lors d'un combat qui n'aurait jamais dû avoir eu lieu (voir exemple 28a)

Exemple 10. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes* op. 14: III. Recitative and Choral. (mes. 5-7)

The musical score is for measures 5-7 of the 'Recitative and Choral' section of Benjamin Britten's *Ballad of the Heroes*. It features a variety of instruments: Horns in F (1, 2 and 3, 4), Trumpets in C (1, 2), Trombones (1, 2 and 3), Tuba, Timpani, and Tenor. The Tenor part includes the lyrics 'night: though crawl - ling'. The score is marked with several dynamics: *f*, *pp*, *mf*, *p*, and *ffz*. There are also '1. Solo' markings for the Trumpets and Trombones. The music is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

On constate par ailleurs dans *Ballad of the Heroes* l'utilisation de motifs sombres associés à la mort extraits de *King Arthur*, dont les usages ou fonctions sont similaires à ceux de l'œuvre originale. Par exemple, la musique funèbre de *King Arthur* retrouve sa place dans *Ballad of the Heroes* sous forme de marche, sans aucun changement, alors que la scène de combat est déclenchée par la musique de la « Wild Dance », laquelle est censée signaler le moment où les intrigues et les disputes internes à la cour du Roi Arthur amènent une confrontation extrême entre les princes, menaçant de dissoudre leur quête et leurs idéaux. Cette musique de confrontation est réutilisée dans *Ballad of the Heroes* pendant la « Dance of Death ». On retrouve alors plusieurs motifs réutilisés qui acquièrent une symbolique plus

profonde grâce à leur contexte de création original. Nous verrons plus loin comment les traces de cette musique reviennent à plusieurs reprises jusqu'au *War Requiem*, où les échos mêmes de ces musiques de combat se retrouvent éclatés et éparpillés dans le « Libera Me ».

3. Our Hunting Fathers : *Un chef-d'œuvre fondateur?*

Avant d'aborder la *Sinfonia da Requiem*, arrêtons-nous brièvement sur *Our Hunting Fathers*, op. 8, qui constitue un précédent très important pour la symphonie de Britten. Ce cycle de mélodies est formé de poèmes d'Auden ainsi que de textes anonymes modifiés par le poète et d'un poème de Thomas Ravenscroft (1592-1635). Ces écrits donnent des images du règne animal, de l'homme et de la chasse utilisées ici pour dénoncer les maux et les persécutions caractéristiques de l'époque de Britten²⁶. Une approche similaire à celle mentionnée au début de ce chapitre, visant les éléments dénonciateurs de l'œuvre, est voulue dans cette étude; mais elle s'étend au-delà de la danse macabre, car on constate que Britten a écrit aussi une marche funèbre qui, contrairement aux autres œuvres, vient clore *Our Hunting Fathers*.

Les textes présentent un intérêt particulier du fait que Britten utilise des poèmes imagés sur la situation chaotique de l'Europe occidentale dans les années 1930 : le poème anonyme « Rats Away » dénonce la montée du fascisme, et la persécution des Juifs par les Allemands évoquée dans le texte « Hawking the Partridge » aurait influencé les danses macabres des œuvres à venir, notamment celles de *Ballad of the Heroes* et *Sinfonia da Requiem*²⁷. *Our Hunting Fathers* est l'œuvre de l'artiste engagé qu'est Britten, dès sa jeunesse extrêmement créatrice toujours guidée par un idéal pacifiste mais aussi consciente des malaises sociaux et politiques. Pour « Rats Away », un texte anonyme retravaillé par Auden au moment de sa mise en musique, Britten représente dans un texte invoquant Dieu pour chasser les rats en les comparant à des créatures humaines sournoises, comme si ces rats étaient des esprits mauvais qui agissent sur l'homme : une sorte d'exorcisme des passions malsaines²⁸. Le tout dans un passage où la mélodie est syncopée et pleine de glissandos ascendants.

²⁶ Couderc, « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », p. 72-73.

²⁷ Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“: Britten's Pazifismus in seinem Werk », p. 34.

²⁸ « God bid them flee and go out of every man's sight. Dominus, Deus, Sabbaoth, Emmanuel, great name of God, Deliver this place from rats and from all other shame. God save this place from all other wicked

Puis vient le poème de Thomas Ravencroft, « Hawking for the Partridge », où Auden a librement inséré le mot « German » à côté du mot « Jew ». Ces mots sont en fait les noms des faucons que les fauconniers lancent sur des perdrix afin de les tuer²⁹. Toutefois, ces deux faucons (« German » et « Jew ») n'apparaissent pas dans la même strophe dans le poème initial; c'est Britten qui les met ensemble vers la fin de sa mise en musique, qui correspond également au *climax* du mouvement (voir annexe 2). L'utilisation de la musique soulève aussi des questions intéressantes. Prenons les exemples suivants :

Exemple 11. Benjamin Britten. *Our Hunting Fathers* op. 8 : IV. C. Hawking the Partridge, (mes. 9-10; 17-18 et 30-31)

The image shows a musical score for a vocal part in G major, 6/8 time. It consists of five measures. The first two measures are marked *pp* and contain the lyrics "Whurrrr - ret!". The next two measures are marked *f* and contain the lyrics "r-r-r - ret!". The final measure is also marked *f* and contains the lyrics "Du - ty,". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a crescendo leading to the final measure.

Copyright © 1936 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

L'utilisation de chuchotements et de trémolos vocaux dans la chanson « Hawking the Partridge » et dans d'autres parties de l'œuvre vient de la volonté de Britten d'exprimer une sorte de parodie, mais aussi de créer une stratégie de communication entre le chanteur et l'orchestre qui imite, reconnaît ou, plutôt, parodie les sons émis par le chanteur³⁰. On peut le voir avec les deux exemples suivants, où l'orchestre imite la voix du chanteur qui par son staccato incite l'orchestre à une sorte de poursuite dans les bois et les cuivres.

Exemple 12. Benjamin Britten. *Our Hunting Fathers* op. 8 : IV. C. Hawking the Partridge (mes. 32-34)

The image shows two staves of musical notation for Violins II and Violas. The top staff is marked "Very fast and lively (♩ = 184)" and is in G major, 6/8 time. It features a rapid, repetitive eighth-note pattern. The bottom staff is in G major, 6/8 time and features a similar but slightly slower eighth-note pattern. Both staves show a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a crescendo leading to the end of the excerpt.

Copyright © 1936 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Exemple 13. Benjamin Britten. *Our Hunting Fathers* op. 8 : IV. C. Hawking the Partridge.
 (mes. 104-106)

The musical score for Example 13 consists of six staves. The top staff is for Voice (S/T) and contains the vocal line with the lyrics "r - r - r - ret!". The second staff is for Flutes, the third for Clarinets in A, the fourth for Clarinet in Eb, the fifth for Violins I, and the sixth for Violins II. The music is in 8/8 time and features a hunting call melody that is repeated and varied across the instruments.

Copyright © 1936 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

De même, on trouve au prochain exemple un développement orchestral très intéressant où les cors poursuivent leur mélodie de chasse avec les trompettes et les cordes pour aller se désintégrer dans les percussions, signal qui annonce l'arrêt de la chasse (voir exemple 13).

Exemple 14. Benjamin Britten. *Our Hunting Fathers* op. 8 : IV. C. Hawking the Partridge.
 (mes. 406-413) (voir Annexe I. 4)

Tous ces exemples trouveront une forme finale dans les fanfares présentées à plusieurs reprises dans le *War Requiem*.

4. Sinfonia da Requiem : *Prémonitions de la barbarie*

Comme *Ballad of the Heroes*, *Sinfonia da Requiem* est divisée en trois parties et comporte un épilogue. La symphonie gravite autour de la tonalité de ré. Elle débute par une ouverture

en forme de marche funèbre intitulée « Lacrymosa », dans un ton élégiaque en *ré* mineur. Le scherzo, intitulé « Dies Irae », vient ensuite. Il se base sur des rythmes évoquant les danses macabres des œuvres étudiées plus haut. Maras trouve lui aussi que dans cette séquence, Britten déploie en action ce qu’il considère comme des « *well-known tunes* », autrement dit une variation du motif du « Dies Irae » grégorien³¹. Enfin, le « Requiem aeternam » est un mouvement lent en *ré* majeur, qui ressemble un peu au mouvement lent de *Ballad of the Heroes* mais qui se développe différemment, sans reprise des thèmes – et de façon novatrice –, dans ce que Schüssler-Bach appelle une « berceuse élégiaque³² ».

Britten devient dans cette œuvre un maître de l’autocitation. Comme le souligne Eric Roseberry, Britten admirait beaucoup les techniques employées par Gustav Mahler dans ses œuvres – y compris les citations de ses propres œuvres et de celles d’autres compositeurs³³. La *Sinfonia da Requiem* aurait encore bien des secrets à dévoiler, car le « Dies Irae » n’est pas la seule mélodie citée. Ce qui rend la lecture de ses œuvres encore plus intéressante, c’est qu’il existe, en plus de la danse macabre, d’autres éléments présents dans le déjà vaste vocabulaire musical de Britten lui-même qui permettent de mieux comprendre ses idées musicales sur le pacifisme.

La première de ces idées se trouve au tout début de la *Sinfonia da Requiem*, dans les premières mesures du « Lacrymosa ». On entend ici des battements de timbale accompagnés des harpes et des contrebasses, comme dans *Ballad of the Heroes*, mais avec l’ajout d’un piano et d’une grosse caisse réalisant des roulements plutôt que de donner des coups secs. Ces battements de percussions se retrouvent à trois reprises dans le premier mouvement; pendant la troisième reprise, elles sont accompagnées par la grosse caisse.

³¹ Maras, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d’agguerrito pacifismo », p. 155-56.

³² Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“ : Britten’s Pazifismus in seinem Werk », p. 38.

³³ Eric Roseberry, « A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and His Late Period Recognition of Britten », dans David Fanning (éd.), *Shostakovich Studies*, New York, Cambridge University Press, p. 230.

Exemple 15. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : I. Lacrymosa. (mes. 1-7)

Andante ben misurato (♩ = 40)

2 Bassoons
& Double Bassoon

Trombone III
& Tuba

Timpani

Bass Drum

2 Harps
& Piano

Double Basses

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Par ailleurs, le thème de la mort associé à ce premier mouvement semble être une variation très calculée de la marche funèbre et de la scène de bataille de *Ballad of the Heroes* (exemple 11), repris dans *Sinfonia da Requiem* par les cordes. C'est une élégie très similaire au sens où cette marche funèbre fait aussi des sauts ascendants de tierces et de quintes, mais ces quintes sont souvent diminuées et suivies d'une réexposition du thème un demi-ton plus haut, ce qui les différencie de celles de *Ballad of the Heroes*.

Exemple 16. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : I. Lacrymosa. (mes. 12-21)

Andante ben misurato ♩ = 40

Violoncello Solo

Double Basses

7

Vcs.

Cbs.

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Ce thème funèbre est joué une dernière fois par les cuivres et suivi en même temps par les battements de percussions indiqués plus haut, produisant un effet surprenant et atroce.

On observe aussi une indication de tempo assez curieuse, que personne n'avait remarquée jusqu'à présent. À la mesure 151 du « Dies Irae », qui relance le mouvement de la danse macabre, une indication (en italien) semble sonner une charge de cavalerie : « *Avanti!* » Il s'agit ici d'une indication militaire qui étonne dans une symphonie antimilitariste, et qui constitue un traitement totalement ironique. Il est évident d'après tous les indices sur la genèse de la symphonie que cet « *as anti-war as possible* » voulu par Britten comprendrait aussi un usage ironique des tempi³⁴.

Exemple 17. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. Dies Irae. (mes. 151-152)

Avanti!

The image shows a musical score for three brass instruments: Horns in F 5 & 6, 3 Trumpets in C, and Trombones I & II. The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of 'Avanti!' above the first staff. The music consists of a few notes followed by rests.

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Dans son étude des formes et des mélodies de la *Sinfonia da Requiem*, Alessandro Maras a repéré deux thèmes dans le « Lacrymosa ». Le premier est un thème chromatique lié à l'ancien « *basso di lamento* », tandis que le deuxième s'érige comme un personnage accompagné d'un saxophone alto qui chante la souffrance causée par la violence³⁵. Or, le

³⁴ Benjamin Britten, dans une entrevue avec le *New York Sun*, 27 avril 1940, cité dans Schaarwächter, « „As anti-war as possible“ », p. 151

³⁵ Alessandro Maras, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », p. 154-155.

premier thème est celui qui est examiné dans cette étude et qui, comme on l'a vu, possède une relation mélodique et instrumentale avec les thèmes élégiaques et de bataille présents dans *Ballad of the Heroes*. Alors que le premier thème se dresse selon Maras comme une représentation musicale de la violence, il est accompagné par le thème du saxophone alto qui évoque la souffrance pour renforcer l'idée de la violence de la guerre. Cette complétion thématique dénote sans doute une volonté de produire une musique où la violence est montrée comme une idée musicale à laquelle il faut réagir.

La présente analyse montre par ailleurs que le développement de la danse est plus inspiré par *Our Hunting Fathers* que par *Ballad of the Heroes*, une idée qu'avait défendue Schüssler-Bach. On peut en effet le constater à partir des caractéristiques rythmiques et ornementales, lorsque les instruments à vent émettent des tremolos avec la langue qui sont sans doute des échos du « *whurret* » énoncé par le ténor dans *Our Hunting Fathers*³⁶ (voir exemple 13).

Exemple 18. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. Dies Irae. (mes. 36-40)

The image shows a musical score for Example 18, Benjamin Britten's *Sinfonia da Requiem*, op. 20, II. Dies Irae, measures 36-40. The score is written for six parts: 2 Flutes & Piccolo, 2 Oboes, Timpani, Tambourine, Violins I, and Violins II. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The Flutes and Oboes parts feature complex rhythmic patterns with many accents and slurs. The Timpani part has a prominent tremolo effect. The Tambourine part has a steady, rhythmic pattern. The Violins I and II parts have a complex, rhythmic pattern with many accents and slurs. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

³⁶ Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“: Britten's Pazifismus in seinem Werk », p. 37.

On peut voir aussi comment la mélodie de la charge est influencée par les rythmes de chant syncopés entonnés par le ténor, suivi par l'orchestre, donnant à cette scène de chasse un sens plus large dans la *Sinfonia* : une véritable chasse à l'ennemi pendant la guerre. Si l'on ajoute à cela les mots symboliques insérés par Auden dans le texte (« German », « Jew »), cette transformation musicale pourrait aussi acquérir un troisième sens : la chasse à l'ennemi qui est différent de nous (voir les exemples 14 et 15).

Exemple 19. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. Dies Irae. (mes. 10-17)

Allegro con fuoco (♩ = 148)

The musical score consists of three staves: Violins (top), Violas (middle), and Violas (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a quarter note equal to 148 beats per minute. The instruction 'con sord.' is written above the first measure of each staff. The score shows the first six measures of the section, with a measure rest at the beginning of the second measure for the Violins and Violas. The Violins and Violas play a syncopated melody, while the Violas play a rhythmic accompaniment.

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Enfin, on trouve dans les dernières mesures du « Dies Irae » ce que Maras appelle une section de déstabilisation de la musique. Il s'agit d'une section dans laquelle la mélodie se fracture et ne progresse plus au-delà de quelques fragments de plus en plus espacés par des silences. Selon Maras, cela représente un premier essai de déni de rédemption pour les morts au combat et pour les survivants, déni que viendrait affirmer la création d'une dissonance à la fin du « Requiem aeternam », lorsque les instruments à vent créent plusieurs tritons entre *do* et *fa* dièse. Maras considère que cette section, tout comme celle qui précède, est un précurseur des procédés qui seront repris dans le *War Requiem*³⁷.

³⁷ Maras, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », p. 161-62.

On observe par ailleurs une ressemblance intéressante entre les rythmes présents dans cette symphonie et ceux de *Our Hunting Fathers*. On voit que ces va-et-vient décrits dans la fragmentation de la mélodie du « Dies Irae » de la *Sinfonia* décrivent des courbes très semblables aux cors de chasse présents dans la partition de *Our Hunting Fathers*. Cette ressemblance est intéressante étant donné qu'il pourrait s'agir d'une déformation grotesque de ces sons de chasse, alors que, pour ainsi dire, cette activité est terminée et que l'ennemi a été chassé (voir l'exemple 16).

Exemple 20. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. Dies Irae. (mes. 198-207) (voir Annexe I. 5)

5. *Le War Requiem : renouveau ou synthèse des convictions musicales?*

Ces traits compositionnels qui passent d'une pièce à l'autre jouent également un rôle très important dans la construction musicale du *War Requiem*. Née dans l'après-guerre, cette œuvre n'échappe pas, selon Schüssler-Bach, à son contexte d'écriture³⁸. Son pouvoir émotionnel a été souligné à plusieurs occasions. William Mann écrit par exemple que le *War Requiem*: « It is not a requiem to console the living. Sometimes it does not even help the dead to sleep soundly. It can only disturb every living soul. For it denounces the barbarism more or less awake in mankind³⁹ ». Janis P. Stout le réaffirme lorsqu'elle considère la poésie d'Owen mise en musique par Britten comme un reflet de l'art au service du pacifisme, passant du registre du pathétique à celui de l'extrême crudité pour donner un vrai visage au « meurtre organisé » qu'est la guerre⁴⁰. L'œuvre doit en grande partie son succès à l'équilibre toujours maintenu entre les sections orchestrales et chambristes, en même temps que Britten compose dans une écriture relativement conventionnelle, exigeante aussi bien sur le plan technique qu'esthétique⁴¹. Pour sa part, James D. Herbert identifie comme un point important de l'œuvre les vœux exprimés par Britten d'une impossible conciliation entre l'agresseur et l'agressé dans la guerre. Cela en fait une œuvre

³⁸ Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“ : Britten's Pazifismus in seinem Werk », p. 41.

³⁹ « ne console pas les vivants et ne laisse pas les morts se reposer. Celui-ci ne fait que troubler l'âme humaine, car il dénonce la barbarie plus ou moins réveillée chez l'être humain ». William Mann dans Mervyn Cooke, *Britten: War Requiem*, p. 78.

⁴⁰ Janis P. Stout, *Coming Out of War : Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2005, p. 226.

⁴¹ Kennedy, *Britten*, p. 227-228.

« moderne » au sens où les complexités morales de l'après-guerre y sont exposées⁴². En somme, cette œuvre présente une vision sombre et effrayante de la guerre sans jamais céder à des formes d'héroïsme ou de sentimentalisme, alors que Britten cherche à transmettre un message contre la violence poussée à son extrême.

5.1. La nature poignante des textes

Comme on l'a vu, Britten a choisi de mêler le texte latin du *Requiem* chrétien à des œuvres du poète de guerre Wilfred Owen (1893-1918). Dans son article « Bad Faith at Coventry », James D. Herbert met en lumière l'importance du choix de ces textes et en explore les possibilités dénonciatrices. Non seulement ces poèmes, comme *The Parable of Abraham and Isaac* ou *The Calvary at Ancre*, riches en allégories, fables et paraboles, remettent en question l'autorité humaine et religieuse qui a déclenché la machine de guerre, mais ils extrapolent aussi les effets de la guerre jusqu'à l'époque de l'écriture du *War Requiem*. Herbert va encore plus loin, disant que le *War Requiem* en tant qu'œuvre d'art est justement plus salubre et moralement supérieur à toute action ou inaction humaine, alors qu'il n'existe pas véritablement de personne ou d'institution capable de jeter la première pierre, c'est-à-dire suffisamment exempt de culpabilité pour juger qui, dans une guerre, est vertueux et qui est mauvais, qui est coupable et qui est innocent⁴³.

L'efficacité de l'insertion des poèmes d'Owen apparaît clairement plusieurs fois, lorsqu'ils sont utilisés en tant que commentaire des textes religieux. Pour ce faire, Britten déploie une tactique instrumentale scénique : d'un côté, il confie le texte en latin à la soprano, au grand chœur mixte et au chœur d'enfants accompagnés tant par le grand orchestre que par l'orgue; de l'autre, il fait chanter les poèmes en anglais d'Owen par les solistes accompagnés d'un orchestre de chambre. Il en résulte une sorte de dialogue entre le céleste et le terrestre qui appuie encore plus les idées formulées par Herbert, mais aussi par Wiebe et Stout lorsqu'ils traitent des thèmes de la violence et de la guerre et de l'hypocrisie de la société s'agissant de la réconciliation sociale dans le *War Requiem* de Britten⁴⁴. Il est également important de noter que Stephen A. Allen reconnaît dans cette structure un

⁴² Herbert, « Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », p. 560.

⁴³ Herbert, « Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », p. 555.

⁴⁴ Heather Wiebe, *Britten's Unquiet Past: Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 204.

microcosme social plus complexe, lorsqu'il associe par exemple la voix de la soprano à la voix des mères qui ont perdu leurs enfants, la voix des enfants à celle de l'innocence perdue d'une génération et celle des solistes hommes à la voix de la violence, mais aussi du pardon⁴⁵. La modernité de l'œuvre n'en est que plus évidente, car le *War Requiem* montre un cri angoissant contre la guerre mais aussi contre ceux qui l'entretiennent et qui ne sont pas vraiment ceux qui tombent au champ de bataille mais au contraire restent à l'arrière, c'est-à-dire l'état-major des armées et les représentants des Églises, qui ne font que se lamenter sur les victimes et les événements de l'après-guerre. Par ailleurs, Stout met en lumière que les poèmes d'Owen et la musique de Britten se nourrissent l'un l'autre, au sens où leurs œuvres possèdent en elles-mêmes une connotation de *Requiem* pour toutes les guerres⁴⁶.

Concrètement, c'est ce qui ressort de l'exploitation des matériaux textuels et musicaux. Britten a réutilisé intégralement le texte de la Messe de *Requiem* catholique, dans lequel il a intercalé huit poèmes d'Owen. Les poèmes en anglais sont insérés dans des parties en latin qui trouvent un écho – image ou idée – dans les poèmes d'Owen.

Prenons le poème *The Parable of Abram and Isaac*⁴⁷. Ce texte se trouve dans l'Offertoire, qui est le mouvement des offrandes à Dieu. Le chœur entonne en latin « *Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus* », faisant référence au sacrifice de l'agneau promis à la place du fils d'Abraham, à qui une nombreuse descendance avait été promise. L'orchestre de chambre répond avec le poème d'Owen, chanté par un ténor et un baryton⁴⁸. Il est intéressant de voir comment le chœur d'enfants entre avec une ligne mélodique dissonante en chantant le « *Hostias et preced tibi domine* » pendant que le ténor et le baryton chantent les deux derniers couplets, signalant allégoriquement ces générations à jamais perdues pour la « gloire de la nation ». C'est justement ces oppositions entre victimes et bourreaux qui amènent Herbert à penser, à propos de ce poème et de *The Calvary at Ancre*⁴⁹, que seuls les soldats qui ont vécu au front sont dignes de marcher avec la figure de Jésus, qui est aussi

⁴⁵ Stephen Arthur Allen, *Benjamin Britten and Christianity*, thèse de doctorat, Sommerville College, Oxford, 2002, p. 268.

⁴⁶ Stout, *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, p. 212.

⁴⁷ Britten, fac-similé des esquisses autographes du *War Requiem* dans *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976* vol. 5 1958-1965, p. 319.

⁴⁸ Wilfrid Owen dans Benjamin Britten, *War Requiem, opus 66*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992, p. vi.

⁴⁹ *Ibid.*

présent comme figure centrale de la résurrection dans le texte de la messe de requiem⁵⁰ (voir annexe 2).

Mais selon Stout, cette innocence unique n'est en fin de compte pas justifiable, car ceux qui sont allés à la guerre ont exercé la violence. Toutefois, l'œuvre prône une sorte de réconciliation vers la fin, alors que la proposition finale d'Owen, « Let us sleep », est suivie de l'« In Paradisum » final. C'est justement ce que Stout préconise dans ses conclusions sur le mariage des textes et de la musique du *War Requiem* alors que le cloisonnement de l'œuvre passe d'un ton calme à un ton sombre. Selon elle, l'œuvre en général ne doit pas être vue comme la négation d'une paix universelle comme l'affirme Herbert, mais on doit y percevoir l'affirmation de la paix comme une perspective plutôt que comme un objectif réalisable⁵¹. Ces interprétations montrent alors comment le texte réussit à faire passer un message pacifiste de façon efficace.

5.2. Les éléments musicaux repris d'œuvres antérieures

On a vu plus haut qu'il existe entre le *War Requiem* et les œuvres précédentes des liens musicaux parmi lesquels on a noté l'usage de la danse macabre, les berceuses élégiaques comme formes musicales incluses dans la structure de l'œuvre, ainsi que l'utilisation des thèmes récurrents. Par exemple, Schüssler-Bach repère plusieurs fois la figure de la danse macabre dans le *War Requiem*, notamment dans les grandes parties orchestrales des mouvements « Dies Irae » et « Libera Me », tandis que la plupart des berceuses élégiaques se trouvent dans les parties pour solistes avec orchestre de chambre⁵². On retrouve cette figure depuis *King Arthur* jusqu'à la *Sinfonia da Requiem*. Cet équilibre entre commémoration publique et privée, qui est propulsé par une alternance des ensembles musicaux dans l'œuvre, l'est aussi par l'alternance des éléments musicaux présents dans l'œuvre, tels que les motifs récurrents.

Prenons par exemple notre premier motif d'importance, celui que James Herbert appelle le motif de négation ou d'ambiguïté. Il se démarque par la présence du triton entre *do* et *fa* dièse dans le chœur, intervalle qui se développe tout au long de l'œuvre en tant que

⁵⁰ Herbert, « Bad Faith at Coventry : Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », p. 554

⁵¹ Stout, *Coming Out of War : Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, p. 218.

⁵² Schüssler-Bach, « „In peace I have found my image“: Britten's Pazifismus in seinem Werk », p. 41-42.

symbole de la négation de la paix éternelle⁵³. On verra par contre que le triton entre *do* et *fa* dièse évolue, à un moment, dans un passage sans tonalité apparente sur les mots « *Requiescat in pace* », qui semble initialement s'affirmer sur *fa* dièse majeur mais passe immédiatement à *fa* majeur, un demi-ton plus bas. Cet élément est identifié comme une fausse conclusion, presque comme un armistice. D'abord, parce que Stout considère qu'il apparaît dans les deux premiers mouvements, qui sont les plus tourmentés, et les laisse complètement dépourvus d'une résolution satisfaisante tant à l'oreille qu'à l'esprit⁵⁴. Ensuite, parce que Kennedy pense que ce motif clôt l'œuvre d'une façon si ferme et si inattendue qu'il semblerait que la violence ait disparu mais que la guerre – comme fait social – soit bien loin d'être finie⁵⁵. Cela est réaffirmé dans l'« Amen » final par une résolution directe, quasiment forcée vers *fa* majeur en pianissimo dans le chœur, laissant spéculer si cette modulation de *fa* dièse majeur à *fa* majeur n'est qu'une métaphore musicale de la résolution rapide des guerres sans vraiment s'attaquer à leurs causes profondes.

Exemple 21. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : VI. Libera Me. (mes. 339-345)

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Bells part. The tempo is 'Very slow' and 'rall.'. The key signature is D major. The lyrics are: 'Re - qui - e - scant in pa - ce A - men, A - men.' The dynamics range from *ppp* to *pppp*. The Bells part is marked *pp*. The vocal parts are marked *ppp* sustained and *ppp* dim. with *pppp* at the end.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

⁵³ Herbert, « Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », p. 539.

⁵⁴ Stout, *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, p. 209.

⁵⁵ Kennedy, *Britten*, p. 227.

Le deuxième motif important est celui du « Dies Irae ». S'il est une expression de peur absolue, Britten n'en affirme cependant pas toute la force d'un coup, sauf dans les grands *climax* pour chœur et orchestre du début et de la fin de ce mouvement. Boyd et de Gaulle l'ont souligné : cet hommage au *Requiem* de Verdi, dont le « Dies Irae » est aussi écrit en *sol* mineur, est effectif lorsque ces moments véhiculent la terreur des textes en latin qui sont parfois complémentaires du texte en anglais⁵⁶.

Exemple 22. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : II. Dies Irae (motif pour chœur). (mes. 399-402)

The musical score shows four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part begins with a dynamic marking of *ff heavy*. The Soprano part has lyrics: "Di - es Ir-ae Di - es Il-la sol - vet sae cum in fa - vil-la". The Alto part has lyrics: "Di - es Ir-ae Di - es Il-la sol - vet sae cum in fa - vil-la". The Tenor and Bass parts have lyrics: "Di - es Ir-ae Di - es Il-la sol - vet sae cum in fa - vil-la". The music is in 7/4 time and B-flat major.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Ce motif du « Dies Irae » est souvent précédé ou suivi d'un autre motif dans les cuivres, dont se dégagent notamment des parties pour trompette, cor et trombone en solo comme introduction, qui se répètent même dans l'orchestre de chambre. Il s'agit d'un motif qui a une histoire : Maras a identifié sa source dans le mouvement « Dies Irae » de la *Sinfonia da Requiem*⁵⁷. On peut effectivement comparer la construction des deux motifs et voir que leur structure rythmique est très similaire : selon Herbert, les échos des champs de bataille de la Deuxième Guerre mondiale et les cendres de l'ancienne cathédrale où le *Requiem* a été créé ressuscitent dans la musique alors que des motifs créés dans les premières œuvres

⁵⁶ De Gaulle, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, p. 372 et William Boyd, « Britten, Verdi and the Requiem », *Tempo*, vol. 86, 1968, p. 2.

⁵⁷ Maras, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », p. 155.

reprennent vie dans ce *Requiem*⁵⁸. Par ailleurs, les images des calamités apocalyptiques du texte sont évoquées dans la musique. Par exemple, le *Tuba mirium spargens sonum* trouve des échos dans l'orchestration de la partition, lorsque les trompettes et les cors sonnent autour de cette ligne du poème (voir annexe 2 et exemple 21). Plus loin, comme l'a montré Allen, la section du texte du *Lacrymosa dies illa* représente une sorte de berceuse alors que la soprano reprend un rôle de mère qui met à dormir et reposer les morts, juste après le thème du *Dies Irae*, mais aussi avant le poème *Futility*, lequel est une métaphore de la résurrection de l'innocence perdue lorsque le soleil fait renaître les soldats morts⁵⁹.

Exemple 23a. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. *Dies Irae*. (mes. 79-82)

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Exemple 23b. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : II. *Dies Irae*. (mes. 21-27)

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

⁵⁸ Herbert, « Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », p. 543.

⁵⁹ Allen, *Benjamin Britten and Christianity*, p. 284-285.

Cette idée de résurrection d'idées purement musicales pourrait aussi s'appliquer à d'autres contenus qui semblent extraits d'œuvres précédentes. On peut voir avec le motif de la trompette, mais aussi, par exemple, dans les acclamations du « Sanctus », qui sont héritées des appels du cor de *Our Hunting Fathers* et de ceux présents dans la *Sinfonia* (comparer avec les exemples 12 et 13).

Exemple 24. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : IV. Sanctus. (mes. 37-43)

Brillante ♩ = 69

Horns in F 1 & 2
Horns in F 3 & 4
Horns in F 5 & 6
Trumpets in C 1 & 2
Trumpets in C 3 & 4

mf

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Cependant, la résurrection pourrait aussi s'effectuer sur des formes plus larges, voire des mouvements complets. On peut prendre comme exemple le tout dernier mouvement, le « Libera Me », dans lequel on trouve des liens avec des œuvres antérieures allant du niveau des motifs musicaux au plan de la structure de l'œuvre elle-même.

5.3. Le « Libera Me » : reprise finale des contenus?

Ce mouvement peut être vu comme la somme du langage musical de Britten – du moins jusqu'à la création du *War Requiem*. En analysant la structure générale du mouvement, on remarque en effet un développement « classique » dans la musique de Britten. Le diagramme ci-dessous montre comment la construction du mouvement rappelle celle des autres œuvres analysées qui ont des rapports avec la guerre et la violence.

Tableau I. Développement tripartite dans les œuvres de guerre de Benjamin Britten

	Marche de la mort	Développement ou combat	Élegie et épilogue
Dans <i>Ballad of the Heroes</i> :	Funeral March	Dance of Death	Recitative and Epilogue
Dans <i>Sinfonia da Requiem</i> :	Lacrymosa	Dies Irae	Requiem Aeternam
Dans le <i>Libera Me du War Requiem</i> :	Libera me (mes. 1 à 53)	Dum veneris judicare (mes. 54 à 197)	Strange meeting & In Paradisum (mes 198 à 345)

Les trois œuvres comparées ici comportent toutes une section initiale dans le style d'une marche funèbre, présente dans les deux premiers mouvements de *Ballad* et de *Sinfonia*, toujours avec cette idée de marche, et qui, dans le *War Requiem*, apparaît dans les 53 premières mesures du « Libera Me » sous l'indication « Tempo di marcia » en 4/4. Il s'ensuit dans les trois cas une section plus rapide, toujours avec l'idée d'une danse macabre. Qu'elle s'appelle ou non « Dance of Death », elle a dans tous les cas été identifiée dans les études précédentes comme une partie constituante du mouvement central de cette construction. Celle-ci se présente, bien que sous une forme autre que celle d'une danse, en mode transfiguré de scherzo, comme dans la *Sinfonia da Requiem* puis entre les mesures 54 et 197 du *War Requiem*, comme une grande scène de combat.

Enfin, l'œuvre s'achève par une partie lente constituée d'un récitatif suivi d'un épilogue, comme dans *Ballad of the Heroes*, depuis la mesure 198 jusqu'à la fin du *War Requiem*. Cet épilogue est aussi composé, à l'instar de *Ballad of the Heroes*, d'une scène chorale avec les trois ensembles en entier à partir de la mesure 257 jusqu'à la mesure 328, concluant avec une reprise du triton et du motif final jusqu'au bout du mouvement et de l'œuvre. Cette construction rejoint ainsi l'analyse de Maras selon laquelle il y aurait une coda avec triton dans les dix dernières mesures de la *Sinfonia da Requiem*, ce qui dénoterait une

instabilité harmonique⁶⁰. La seule différence, c'est que dans le *War Requiem*, ce triton est résolu d'une façon ambiguë lorsque l'accord se résout d'abord vers *fa* dièse, puis *fa* majeur, comme on l'a vu à l'exemple 23.

En ce qui concerne les motifs communs, il est aussi intéressant de voir comment cette idée se retrouve dans les trois œuvres. À commencer par la marche funèbre qui ouvre le « Libera Me » du *War Requiem*, avec les coups secs des tambours, des cymbales et de la grosse caisse.

Exemple 25. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : VI. Libera Me. (mes. 1-6)

March - starting slowly ($\text{♩} = 63$)

Bass Drum

Tenor Drum

Cymbals

ppp

p

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Cette marche est peu à peu accompagnée par un chœur à l'unisson, chanté fortissimo vers la fin de cette section, avant que la vitesse commence à augmenter, comme c'est déjà le cas entre le premier et le deuxième mouvement dans *Ballad of the Heroes* (exemple 11), juste avant la charge au combat. Cet élément est essentiel pour comprendre comment cette musique évolue, passant d'une simple évocation de la mort des chevaliers dans le drame de *King Arthur* à l'évocation de *Ballad of the Heroes* puis de la *Sinfonia*, pour devenir la marche finale du *War Requiem*, une œuvre qui dénonce la guerre. Les sources disponibles (correspondance et entretiens de Britten compilés par Cooke et Reed) ne permettent pas de savoir si l'intention du compositeur était vraiment, après *King Arthur* et *Ballad of the Heroes*, de mettre encore ces motifs en musique pour en faire une allégorie de la mort de ce

⁶⁰ Maras, « *Sinfonia da Requiem* s: Un messaggio d'agguerrito pacifismo », p. 160.

monde idéal où l'honneur était crucial dans la guerre et a été remplacé par l'horreur de la guerre moderne. Toutefois, la réutilisation de structures semblables, ainsi que de certains gestes musicaux dans le choix d'instruments ou de figures comme les fanfares ou les appels à la charge, donnent une impression de continuité d'une œuvre à l'autre.

Ce qui est le plus surprenant, c'est le climax musical qui explose à partir de la mesure 90, dans lequel on entend clairement ressusciter les fanfares de *King Arthur* (Exemple 1), avec une puissante évocation des coups de canon de *Ballad of the Heroes* (Exemple 3) et de *Sinfonia* par la grosse caisse (Exemple 17), qui s'intercalent avec les fanfares du « Dies Irae ». Ici, les fanfares sont en revanche très rapides et dissonantes, plus chromatiques sur le plan de l'harmonie – fanfares qui sont suivies par des appels de chœurs dont le mouvement alternant rappelle les chœurs de *Our Hunting Fathers* (Exemple 13) et de *Sinfonia da Requiem* (Exemple 20), reprenant peut-être cette idée de chasse – maintenant appliquée aux êtres humains. Enfin, les cors du « Dies Irae » apparaissent (exemple 24) avant de céder de nouveau la place aux fanfares dans les trompettes. Ce passage s'achève par le thème du mouvement « Dies Irae », avec toute la puissance musicale du grand orchestre.

Exemple 26. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : VI. Libera Me. (mes. 90-110 et 130-141) (voir Annexe I.6)

Le tout converge vers un accord massif en *sol* mineur qui évoque pour certains une explosion atomique à la mesure 154 : Cooke⁶¹ a remarqué cette métaphore qui trouve son illustration dans le film *War Requiem* de Derek Jarman (1989), lorsque le réalisateur illustre ce moment musical par des images des explosions nucléaires à Nagasaki, une éloquente démonstration de la dévastation et de la désolation causées par la guerre. Un moment également mis en parallèle avec la désintégration de la musique dans la *Sinfonia* (Exemple 21) exprimée par Maras, alors que la musique semble ne plus suivre et rester statique jusqu'au diminuendo total. Toutefois, on peut voir qu'il existe un développement très semblable à partir de la scène de chasse de *Our Hunting Fathers* (exemple 16), où l'activité musicale semble aussi s'écrouler graduellement sous les coups des percussions. Dans le « Libera Me », en revanche, on observe un arrêt total du développement thématique.

⁶¹ Cooke, *Britten: War Requiem*, p. 90.

Exemple 27. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : VI. Libera Me. (mes. 154-156)

Very broad, as at the start ($\text{♩} = 63$)

Soprano
Li - be - ra me, li - be - ra me,

Alto

Tenor
Li - be - ra

Bass
Li - be - ra me,

Organ

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Enfin, on peut voir un parallèle entre le « *Honour them all* » en *do* majeur de *Ballad of the Heroes* (exemple 6) et le « *Let us sleep* » autour la tonalité en *ré* majeur du grand chœur final du *War Requiem*, alors que les soldats morts se réunissent avec les voix dans l'au-delà. Dans *Ballad of the Heroes*, la grande fin chorale est un poème très chargé de commémoration solennelle, d'où une orchestration grandiose. En revanche, dans le *War Requiem* (exemple 31), cet épisode apparaît comme une scène de réconciliation, circonscrite dans l'au-delà, où deux soldats montent au paradis, accompagnés pour la première et unique fois des trois groupes instrumentaux (grand chœur, soprano et orchestre, solistes et orchestre de chambre, chœur d'enfants et orgue). Ce moment est aussi solennel, mais il est plus marqué par le spirituel et la compassion. On pourrait aussi le comparer avec l'épilogue de *Ballad of the Heroes*, qui est aussi obscur et aussi peu résolutif que le triton final du *War Requiem* qui se résout faussement dans un accord de *fa* majeur. Bien qu'éloignées dans le temps, ces deux œuvres de guerre possèdent toutes deux une fin complexe, toujours dans un geste d'irrésolution musicale possiblement liée au dégoût de la guerre et de sa persistance professé par Britten.

Exemple 28a. Benjamin Britten. Ballad of the Heroes, op. 14 : III. Recitative & Choral.
 (mes. 43-46)

Treble Woodwind,
Strings and Harp

Horns in F 1-4

Trumpets in C 1-2

Trombones 1-2

Bass Drum

Tenor

SA

TB

Violas

Violoncelli

Bassoons,
Trombone 3, Tuba,
& Contrabasses

mf

f

p

pp

mf

f

p

mf

p

mf

p

mf

p

Hon - our our, hon - our them all.

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Exemple 28b. Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 : VI. Libera Me. (mes. 300-305)

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features several parts:

- Soprano (S) and Alto (A):** Accompanying vocal parts, marked *p*.
- Tenor (T) and Bass (B):** Accompanying vocal parts, marked *p*.
- Solo Soprano:** Melody with lyrics "In pa - ra - di - sum de - du - cant te An - ge", marked *mf*.
- Orchestra:** Includes Woodwinds and Strings, and Trombones at the octave, marked *p*.
- Solo Tenor:** Melody with lyrics "Let us sleep, us", marked *f*.
- Solo Bass:** Melody with lyrics "sleep now.", marked *f*.
- Chamber Orchestra:** Includes Woodwinds and Harp, Strings at the octave, and En. Hn. and Hn in F, marked *f*.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

On vient de voir comment Britten, depuis des débuts très simples dans *Ballad of the Heroes*, a fait évoluer son message pacifiste, toujours en s'appuyant sur des mélodies associées au combat ou à l'héroïsme et extraites d'œuvres comme *King Arthur*, ou bien sur des formes plus dissonantes comme la danse macabre, qu'il utilise maintes fois dans ses œuvres. Lorsqu'on compare ses pièces l'une avec l'autre, cette structuration tripartite renforce une certaine unité entre des œuvres qui possèdent déjà une thématique commune. On peut donc affirmer qu'il existe des liens aussi bien dans la forme que dans le fond des œuvres, ce qui en fait en quelque sorte une trilogie de guerre. Alors que le *War Requiem* s'inscrit dans une lignée musicale pacifiste propre à Britten, on peut se demander comment cette œuvre s'inscrit dans une lignée plus large, couvrant tout le XX^e siècle. On tentera de

répondre à cette question dans les chapitres suivants, où l'on analysera comment elle peut être reliée à des œuvres pacifistes antérieures quelque peu oubliées, comme *A World Requiem* de John Foulds, et comment elle a été elle-même une source d'inspiration pour d'autres œuvres dénonçant la violence contemporaine, comme les *Symphonies n° 13 et n°14* de Chostakovitch ou la *MASS* de Leonard Bernstein.

Chapitre II :
Les Requiem de Foulds et Britten :
Une étude sur les contextes historiques propices à la création d'œuvres pacifistes

Le *War Requiem* est assurément une œuvre d'une grande originalité, mais qui ne s'en inscrit pas moins dans une tradition anglaise musicale de commémoration. *A World Requiem* (1919-1921), du compositeur John Foulds (1880-1939), est l'une des œuvres trop peu étudiées de cette tradition. Quel est l'intérêt de comparer ces deux œuvres? Tout d'abord, elles présentent à la fois des similitudes et des différences intéressantes en termes de structure ainsi qu'en ce qui concerne certains éléments musicaux et extra-musicaux. Ensuite, leur composition respective s'inscrit dans des contextes à la fois similaires et différents, le contexte de l'après-guerre (1946-1962) étant plus propice à l'acceptation de l'idée pacifiste comme valeur sociale que la période de l'entre-deux-guerres (1919-1939). Enfin, leur réception esthétique a été marquée par ces contextes et a eu des résultats très différents : *A World Requiem* de John Foulds est tombé dans l'oubli après une remontée patriotique en Grande-Bretagne à la fin des années 1920, tandis que le *War Requiem* de Britten s'est construit comme une œuvre de dénonciation à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, se posant presque en avertissement contre la guerre froide, voire contre un conflit nucléaire. L'objectif de ce chapitre est de montrer comment le fond pacifiste et le succès du *War Requiem* de Britten ont jeté les bases d'une « esthétique » qui a été favorable au *World Requiem* de Foulds lors de sa réhabilitation, plus de 80 ans après sa création.

1. Contextes différents, résultats inégaux

La nature commémorative des deux œuvres est en grande partie liée aux contextes respectifs de leur composition. Foulds et Britten évoluent à deux époques bien différentes, chacune avec sa complexité propre et ses contextes sociaux et artistiques. Cet éloignement entre les deux œuvres va déterminer leur acceptation ou leur rejet à certaines époques.

1.1.L'échec de Foulds dans l'entre-deux-guerres

John Foulds a vécu le bouleversement postérieur à la Première Guerre mondiale. Il était conscient de la nécessité de créer une œuvre d'art commémorative pour les victimes de la guerre et souhaitait produire une pièce capable de mobiliser la conscience collective. Il

n'avait cependant pas entièrement mesuré que l'esprit nationaliste et commémorateur de l'après-Première guerre mondiale exigeait des œuvres patriotiques et que son œuvre ne venait pas combler entièrement cette exigence¹.

On le voit lorsqu'il commence à travailler à son *Requiem*, qui s'inspire grandement des idées de la théosophie, un mouvement mystique et religieux prétendant combiner théologie, philosophie, science et pratique religieuse pour atteindre une sorte « d'illumination universelle² ». Dans le cas de la théosophie britannique, cette approche s'aligne, depuis la fin du XIX^e siècle, avec des idéaux orientés vers le socialisme lorsque la présidente, l'Irlandaise Annie Besant, fait appel à George Bernard Shaw – par ailleurs un des collègues qui deviendraient proches de Foulds – et à la Fabian Society pour collaborer brièvement à des échanges entre spiritualité et politique. Plus tard et ayant rejeté ces visions sociales, le théosophisme britannique prendra un chemin plus spirituel porté vers l'hindouisme et le bouddhisme et dirigé vers une exploration de la spiritualité orientale, mais sans jamais mettre de côté l'aspect social de la doctrine. C'est ainsi que Besant part en Inde pour fonder le Central Hindu College, et enseigne aux Indiens comment débattre sur la presse moderne ou établir une école, tout en cherchant à faire avancer les droits des femmes dans ce pays³. Après que Foulds et son épouse, la violoniste Maud MacCarthy, ont adhéré à ce nouveau mouvement religieux, ils ont eu l'idée de s'atteler à la création d'une œuvre qui puisse refléter leur vision d'un monde s'élevant vers cette illumination promise par la théosophie.

C'est de cette idée qu'a surgi *A World Requiem*, op. 60. John Foulds se consacre à la composition de l'œuvre, tandis que son épouse s'occupe de rassembler différents textes issus de la liturgie anglicane, du livre des Psaumes, du livre mystique anglican *The Pilgrims Progress* de John Bunyan et de textes hindouistes et bouddhistes de Khabir, un poète mystique indien du XVI^e siècle. Cette association de textes a pour but de souscrire aux préceptes d'unité et d'union entre toutes les croyances religieuses du monde prônés par la théosophie. L'œuvre cherche à séduire les auditeurs en les attirant vers cette union de croyances, mais aussi de nationalités : une trentaine d'entre elles sont évoquées, bien que

¹ Rachel Cowgill, « Canonizing Remembrance : Music for Armistice Day at the BBC, 1922-7 », *First World War Studies*, vol. 2, n° 1, 2011 p. 85-86.

² Joséphine Ransom, dans Helena P. Blavatsky, *La Doctrine Secrète I*, Paris, Éditions Ayar, 2000, p. xix.

³ Bob van den Linden, « Music, Theosophical Spirituality, and Empire: the British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds », *Journal of Global History*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 166-167.

l'œuvre soit principalement en anglais⁴. Par ailleurs, la théosophie accorde beaucoup d'importance à la célébration et à la commémoration des défunts, et notamment à la préservation de la mémoire du passé et des âmes⁵. C'est en ce sens que l'œuvre acquiert un caractère commémoratif. En 1922, un an après l'achèvement de *A World Requiem*, John Foulds soumet l'œuvre pour évaluation au comité pour la commémoration de l'Armistice afin de lui donner vie. Il reçoit ainsi l'approbation initiale de cet organe composé de compositeurs et de chefs d'orchestre britanniques de renom tels qu'Adrian Boult, Eugene Goossens ou encore Arnold Bax⁶.

A World Requiem de Foulds s'est vite avéré, pour de multiples raisons, très en avance sur son temps. Les choix effectués par Foulds, qu'il s'agisse de la mélodie ou de l'orchestration et de la mise en espace, sont d'une originalité étonnante pour un compositeur largement autodidacte, qui avait appris la musique par la pratique de chef d'orchestre davantage que par une instruction académique⁷. L'œuvre combine notamment des techniques comme la micro-tonalité et le minimalisme; c'est le cas par exemple aux sections 12 et 13, où l'on trouve des modulations de quarts de ton et un thème entendu en des itérations quasi infinies. Selon Foulds, ces innovations avaient pour but d'induire chez les auditeurs un état mystique transcendant, une sorte de méditation par la musique – une répétition mantrique⁸. C'est pourquoi on trouve souvent dans *A World Requiem* – mais aussi ailleurs dans l'œuvre de Foulds – des répétitions de suites harmoniques ou de motifs musicaux qui, pour les auditeurs de l'époque, ne semblaient mener nulle part⁹.

La création de cette œuvre a eu lieu le 11 novembre 1923 à l'Albert Hall, lors d'un évènement intitulé par Maud MacCarthy « Festival of Remembrance »¹⁰. Les réactions des officiers de haut rang et du public du festival montrent que l'œuvre fut accueillie dans un premier temps avec bienveillance. Le maréchal Earl Haig, par exemple, publie en 1924 un

⁴ Malcolm MacDonald, *John Foulds and his Music*, White Plains NY, Pro/Am Music Resources, 1989, p. 28-29.

⁵ Rudolf Steiner, *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Forest Row, Rudolf Steiner Press, 2005, p. 47.

⁶ Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 85.

⁷ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ M., « A World Requiem », *The Musical Times*, vol. 64, n° 970, décembre 1923, p. 864.

¹⁰ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 33.

communiqué dans l'organe de presse officiel de la légion britannique, visant à attirer un public nombreux aux exécutions de l'œuvre :

If you are a Church Organist or a Conductor, may I make a personal appeal to you to use your influence personally and with your Committee to extend the Commemoration Festival by Church performances of excerpts from A World Requiem; full choral and orchestral performances of all or part of it; or the joining up with neighbouring choirs and orchestras for Festival Performances, as a number of London Choirs have done? Although any season is appropriate for remembrance, it is my hope that on each Armistice Day many thousands will sing the work throughout the land, and that local Branches of the British Legion, whose benevolent funds will benefit, will assist in making this Memorial in every way worthy of the cause¹¹.

La presse a aussi eu des réactions positives. Par exemple, on peut lire en 1925 dans le quotidien *Daily Mail*, journal de la classe moyenne, que le *World Requiem* « *established itself as the musical celebration on Armistice*¹². » Adrian Boult, un chef d'orchestre très réputé, lui place aussi de grands espoirs dans cette pièce, même s'il ne la trouve pas parfaite :

[Foulds] is quite a good composer [‘of lighter stuff’], and I believe ‘The Requiem’ made a deep impression, as [Maud] says, when it was performed. It is not great writing, but it is certainly competent as far as I could judge from hearing half of it played on the pianoforte by him¹³.

Un article anonyme du *Times* paru en 1923 rend compte du concert dans des termes positifs, qui font de la simplicité de l'œuvre un atout capable de rejoindre les masses heurtées par la guerre. La « modernité » de l'œuvre serait également fort appropriée :

The scope of the work is beyond what anyone has dared to attempt hitherto. It is no less than to find expression for the deepest and most widespread unhappiness this generation has known [...] the sympathy which they stood in need, and in the words [...] the consolation they hoped for. There are two points in which the music showed its suitability for the occasion. In the first place, the general spirit is monotone [sic] akin to plainchant, such as grief and prayer both use. [...] It is not till the “Laudamus” [...] that the music breaks away with the persistent mood into brighter music¹⁴.

Quelques jours plus tard, *A World Requiem* est présenté comme une œuvre plaisant à toute oreille et allant des langages les plus « cultivés » à la musique propre au « music-hall », combinant à la fois critiques négatives et euphémismes :

¹¹ Earl Haig, cité dans Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 86.

¹² *The Daily Mail*, cité dans James G Mansell, « Musical Modernity and Contested Commemoration at the Festival of Remembrance, 1923-1927 », *The Historical Journal*, vol. 52, n° 2, 2009, p. 448.

¹³ Adrian Boult, cité dans Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 89.

¹⁴ « A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1923, p. 7.

A World Requiem is a tone poem with a purpose. That the purpose is a great one does not make the music great, though the fact it is well adapted to the other makes it practical. [sic] His music must accordingly contain something for everybody; on the whole, Foulds has aimed for those who know less and for a good reason. He has probably said to himself that the old audiences, who really knew their classics [...] have disappeared. We are beginning again, with our taste to all form, and music must therefore begin again, assuming nothing but memories of music-halls and cinema orchestras¹⁵.

Un participant du festival, répondant à Maud MacCarthy, s'est exprimé en ces termes : « *Your music floated through my being... and to me there was healing in every note. The very state of mind produced was one of quiet ecstasy which I shall never forget¹⁶* ».

Un an après, en 1924, un deuxième concert public est donné lors des commémorations de l'Armistice de 1914 (célébrations fortement encouragées par le maréchal Haig et la British Legion). Cette fois, les auditeurs ne semblent pas convaincus. Les recensions recueillies par Mansell et Stout témoignent d'une grande hostilité doublée peut-être aussi d'une légère incompréhension – du moins selon nos standards contemporains – des qualités « répétitives » de l'œuvre. Après l'éloge modéré de l'année précédente, le *Times* publie alors une recension incendiaire qui s'attaque aux faiblesses de l'œuvre :

Once the ear has become accustomed to the solemn sensation produced by certain salient chord progressions, and one is no longer overawed by the grandiloquence of its large-scale presentation; the poverty of the musical ideas and empty spaces where there is no musical idea at all, but merely the declaration of words with certain hallowed associations, become painful¹⁷.

On constate également qu'en 1925, il n'y a pas eu de recension et qu'en 1926, le *Times* ne consacre que quelques lignes à l'exécution de l'œuvre, sans commenter sa qualité¹⁸. Dans le journal *The Observer* en 1925, un autre critique souligne exactement les mêmes défauts relatifs au manque de progression dans l'œuvre : « *Down largely to an extravagant lack of both harmonic variety and harmonic vitality. It is one of the functions of harmony to convey or enhance a sense of progression, but much of Mr Foulds' harmony does not attempt to press forward¹⁹* ». Un autre commentaire, signé par un cadre de la BBC en 1928, dénote un point de vue similaire : « *Apart from the defects in the libretto, the music itself is boring;*

¹⁵ « Music with a Purpose », *The Times*, 17 novembre 1923, p. 10.

¹⁶ Cité dans Mansell, « Musical Modernity », p. 444-445.

¹⁷ « A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1924, p. 12.

¹⁸ « A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1926, p. 16.

¹⁹ *The Observer*, cité dans Mansell, « Musical Modernity », p. 444.

*one would call it 'empty' music. A series of accompaniments without a strong theme to them. And endless repetitions. And always in the same key*²⁰. »

A l'inverse, le journal catholique *The Tablet*, lors de la présentation de 1925, trouve l'ensemble de cette œuvre commémorative « too modern » et juge « [the] unrelated chords, the quarter-tones and synthetic melodies unappropriate » quarts de ton et les mélodies synthétiques unappropriate ²¹ ». Le journal va contribuer à développer une certaine animosité envers l'oratorio de Foulds et peut-être même au rejet de celui-ci dans l'Église catholique d'abord, puis dans l'Église anglicane²².

Par ailleurs, on constate que le volume des publications consacrées à la présentation de *A World Requiem* reste modeste en 1923, mais qu'il prend de l'ampleur les trois années suivantes, de 1924 à 1926. Même les mentions dans des articles à caractère général sur les commémorations de l'Armistice sont importantes. Par exemple, en 1924, le *Times* considère l'événement comme une partie remarquable de la célébration, à peine quelques jours avant la recension négative²³.

D'après James Mansell, spécialiste de l'œuvre de Foulds, cette incompréhension des critiques – qu'elle soit délibérée ou authentique – et la réaction favorable du public sont en partie liées à un phénomène de classe. En effet, la théosophie, à l'instar d'autres nouvelles spiritualités, gagne alors beaucoup de terrain parmi les classes moyennes et les classes populaires, ainsi que dans certains milieux artistiques²⁴. Une telle lecture des perceptions des classes sociales s'avère nécessaire pour comprendre la disparition de l'œuvre. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque, on considère la musique comme un art exclusivement savant et que toute manifestation considérée comme étant en dehors des canons classiques est perçue comme « bas de gamme ». Cette disposition aurait ainsi contribué au rejet et à l'oubli de l'œuvre. Toutefois, en dépit des critiques négatives, on continue d'observer une visibilité assez importante de l'œuvre dans les médias – une visibilité qui ne prendra fin qu'avec le bannissement officiel de l'œuvre.

²⁰ Aylmer Buesst, cité dans Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 89.

²¹ *The Tablet*, cité dans Mansell, « Musical Modernity », p. 434.

²² Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 91.

²³ « Flanders Poppies », *The Times*, 11 novembre 1924, p. 11.

²⁴ Mansell, « Musical Modernity », p. 445.

De plus, le discours unificateur associé à l'œuvre, d'abord bien accueilli, s'affaiblit peu à peu. C'est en partie dû à un changement des politiques artistiques de la Grande-Bretagne vers 1925, alors que les Conservateurs gagnent la majorité et s'installent au pouvoir²⁵. Une vision plus nationaliste et patriotique semble alors de rigueur, ce qui va à l'encontre de certaines idées véhiculées par *A World Requiem*. Les idées de Foulds s'opposent à tout nationalisme musical, qu'il s'agisse de patriotisme ou de visées plus artistiques tel que l'exploration consciente des traditions musicales britanniques, alors menée par ses contemporains Ralph Vaughan Williams ou Charles V. Stanford. Selon Foulds, « nationalism in art goes against its evolutive trend ». Il pense également que « all those artists incapable of going beyond their nationalist mentality are incapable of creating an universal masterpiece », à contre-courant de la pensée générale de son époque²⁶.

C'est dans ce contexte que la pièce va subir des attaques de toutes parts : sa vocation internationaliste, mise en évidence dans la section « Audite » par les textes syncrétiques et faisant appel à plusieurs croyances et nationalités, va à contre-courant des exigences de plus en plus patriotiques liées aux célébrations de l'Armistice. John Reith, président de la BBC dans les années 1920, voit d'abord dans cette œuvre un outil approprié de commémoration. Toutefois, sensible aux critiques sur sa qualité et sur la vocation pacifiste et internationaliste de ses textes et du compositeur, Reith finit par s'opposer à la diffusion de l'œuvre à la radio lors des célébrations de l'Armistice. Il est d'avis que si internationalisme il doit y avoir, ce doit être sous l'égide de l'Empire britannique et non pas dans l'esprit d'une « vérité universelle²⁷ ».

Par ailleurs, *A World Requiem* a été le déclencheur d'un conflit culturel autour de la façon de célébrer le Jour de l'Armistice. En raison de l'avalanche de réactions négatives suivant la deuxième représentation de l'oratorio, Foulds est obligé de déménager au Queen's Hall en 1925 pour présenter le *Requiem* alors que l'Albert Hall doit abriter un événement déjà controversé appelé « Victory Ball ». Les communautés religieuses catholique et protestante s'opposent à une telle célébration, le soir de l'Armistice n'étant pas jugé propre à l'exposition de scènes de liesse publique. En fin de compte, un service est tenu par le

²⁵ Peter Clarke, *Hope and Glory: Britain 1900-1990*, Londres, Allen Lane, 1996, p. 123.

²⁶ John Foulds, cité dans Mansell, « Musical Modernity », p. 446.

²⁷ Cowgill, « Canonizing Remembrance », p. 96-97.

révérend Dick Sheppard – un des futurs leaders du mouvement pacifiste Peace Pledge Union – à l’Albert Hall, et Foulds peut présenter à nouveau son œuvre dans cet auditorium en 1926. Cette courte victoire laisse à penser que le *Requiem* de Foulds a sans doute bénéficié du soutien d’une autorité religieuse conciliante²⁸. Un soutien qui finira par coûter cher au *Requiem* car la presse conservatrice, incarnée par le *Daily Express*, verra *A World Requiem* comme une pièce musicale inappropriée dans le cadre d’une célébration de l’Armistice, laquelle célébration devrait en revanche intégrer la présentation d’une religion au service de la Nation et de l’effort militaire de l’Empire²⁹.

Les œuvres de Foulds sont alors peu à peu supprimées des programmations nationales officielles. Lorsque le *Requiem* déménage de l’Albert Hall au Queens Hall en 1925, il disparaît également des programmes officiels de l’Armistice, sur lesquels la BBC a la mainmise. Par exemple, pour le 11 novembre de cette année-là, les célébrations musicales comptent uniquement des œuvres patriotiques, notamment *The Spirit of England*, d’Edward Elgar, qui occupe alors la position de maître de musique du roi. Il est à noter que ce compositeur était comme Foulds un autodidacte, lui aussi issu d’un milieu non aristocratique, et que son intégration progressive au sein de la classe dominante en a fait un exemple à suivre. Son oratorio, en dépit de son caractère profane, était empreinte d’une solennité particulière et propice à une méditation religieuse de la patrie, donc plus propre aux célébrations selon Cowgill³⁰. Pour finir, le Festival of Remembrance, conçu pour l’exécution du *Requiem*, est usurpé par les organisateurs du *Daily Express* et par la Légion britannique et devient après 1927 un festival de vieux chants de guerre populaires, un revirement de situation aussi ironique que dévastateur pour Foulds et son épouse³¹. Le couple doit de plus endurer une campagne de dénigrement fondée sur leur relation hors mariage au moment de la composition du *Requiem* et sur leurs liens avec la théosophie, tandis que certains de leurs adeptes sont taxés de fraudeurs. Ils quittent alors l’Angleterre pour la France, puis l’Inde, où Foulds travaillera comme contrôleur à la BBC indienne et où il mourra en 1939³². Son œuvre n’a été revalorisée que grâce à l’étude de Malcolm

²⁸ Mansell, « Musical Modernity », p. 449.

²⁹ Mansell, « Musical Modernity », p. 450-451.

³⁰ Cowgill, « Canonizing Remembrance. », p. 98-99.

³¹ Mansell, « Musical Modernity », p. 453.

³² MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 97.

MacDonald et à l'intérêt que lui a porté le chef d'orchestre Leon Botstein, grand vulgarisateur des œuvres musicales dites « rares », comme on le verra dans la section finale de ce chapitre.

1.2. Le succès de Britten dans l'après-guerre

Le jeune Britten a connu lui aussi cette période de l'entre-deux-guerres, mais plus tard, dans les années 1930, lorsqu'il a commencé son activité professionnelle. La Deuxième Guerre mondiale attise la dénonciation du conflit dans la conscience collective, ce qui explique que, par exemple, Britten présente aux producteurs de la BBC sa première ébauche de l'oratorio inachevé *Mea Culpa*, qui dénonce le bombardement nucléaire au Japon. Malgré l'intérêt de la BBC pour une telle œuvre, Britten est cependant obligé de la laisser de côté, car il est de plus en plus investi dans la création d'opéras de chambre³³. On a vu également au premier chapitre que bien que le *War Requiem* ne soit pas une œuvre musicalement révolutionnaire à l'extrême³⁴, le contexte socio-politique dans lequel il voit le jour et ses textes dénonciateurs ouvrent un nouveau chapitre dans l'histoire de la musique commémorative, le compositeur se servant de toutes les formes musicales propres au requiem pour créer une pièce musicale qui porte un message politique et social.

Comment cela s'est-il traduit dans le succès de l'œuvre? La réception positive de l'œuvre reflète un changement drastique d'attitude vis-à-vis de la guerre, de ses causes et de ses conséquences. Les critiques parues dans la presse ainsi que les témoignages d'artistes ayant interprété l'œuvre – qu'ils soient contemporains de Britten ou postérieurs – sont en grande partie rassemblés dans le livre de Mervyn Cooke sur le *War Requiem*. La première de ces recensions provient de la rédaction du *Times of Londres*, sous la plume alors anonyme de William Mann. Celui-ci a assisté aux répétitions et, avant même la première représentation de l'œuvre, il rédige une recension portant le titre sensationnaliste de « Britten's Masterpiece Denounces War », dans les termes suivants :

Britten has approached the [Requiem] in his own fresh and deeply felt way. It is not a requiem to console the living. Sometimes it does not even help the dead to sleep soundly. It can only disturb every living soul. For it denounces the barbarism more or less awake in

³³ Mervyn Cooke, *Letters from a Life: The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 3 1946-1958, sélectionnées par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. 158.

³⁴ Igor Stravinski, cité dans Xavier de Gaulle, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996, p. 358.

mankind with all the authority that a great composer can muster. There is no doubt at all, even before next Wednesday's performance, that it is Britten's masterpiece³⁵.

Le succès que l'œuvre a eu juste après la première représentation a vite confirmé les espoirs du critique, puisque l'oratorio est acclamé par le public cinq jours après la répétition à laquelle Mann a assisté. Le succès se confirme, les salles affichent complet à Londres en décembre 1962 et la notoriété du *War Requiem* peut alors se comparer à l'engouement provoqué par les œuvres d'Elgar un demi-siècle plus tôt.

The extraordinarily popular success of Britten's War Requiem is something that has hardly happened to a new British composition since Elgar's first symphony broke on an astonished and delighted Edwardian London. There have been new works [...] that have made a deep impression [...] and prompted several performances after the respectful premiere; but nothing to equal the flood of tickets of the two London performances of the War Requiem last month and this week³⁶.

Le critique continue sur des points encore plus poussés, faisant des affirmations qui dépassent un peu le contexte : d'après lui, ce type d'œuvres à portée historique auraient été toujours bien accueillies. Néanmoins, il considère aussi que l'œuvre répond au besoin de dénoncer la guerre et qu'elle doit être prise en compte par tous ceux qui cherchent à méditer sur l'histoire récente :

There was never any doubt that the work deserved such a welcome, deserved to be heard and absorbed and pondered by everyone with a stake on the future, not to mention the immediate past history, of the world. It speaks directly and without compromise [...]; it speaks to us all and for us all³⁷.

En effet, l'œuvre est, selon lui et d'autres critiques ultérieurs, une contribution importante à la réflexion sur le poids de la guerre et ses effets dévastateurs.

Des critiques positives proviennent aussi de journaux étrangers lorsque l'œuvre est exécutée dans d'autres pays. Par exemple, lors de sa représentation à Tokyo en 1965, l'œuvre est très bien accueillie par un public sensible aux résultats catastrophiques de la guerre, bien que le chef David Willcocks n'ait pas pu y associer de talents étrangers, devant se contenter de « the best talent available locally³⁸ ». La diffusion de l'œuvre sur les ondes radio japonaises en amont a certainement contribué à cet accueil positif. Cela montre non

³⁵ William Mann, cité dans Mervyn Cooke, *Britten : War Requiem*, Londres, Cambridge University Press, 1996, p. 78.

³⁶ *Ibid.*, p. 79.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Japan Times*, cité dans Mervyn Cooke, *Britten : War Requiem*, p. 82.

seulement que la pièce a été lue en profondeur avant d'être jouée, mais aussi qu'elle peut avoir un impact sur un public qui, bien qu'appartenant au camp ennemi au moment de la guerre, a lui-même subi des catastrophes, ce qui confirme l'impact émotionnel de l'œuvre qu'avait pressenti Mann lors de la première du *Requiem*.

L'œuvre a reçu aussi des critiques très positives aux États-Unis, la plus positive et la plus remarquable venant des journaux de San Francisco, où l'œuvre a été représentée deux ans après la représentation londonienne. Le critique Dean Wallace s'était exprimé sur le message pacifiste et universel de l'oratorio :

Virtually every performance would be a moving experience... It is better than even chance that most of the two or three thousand listeners who packed the Redwood Auditorium to the rafters will demand a second hearing. I can think of no better idea than under the sun. Except possibly of an international committee to present this work in every language, in every country of the world³⁹.

Il est évident que l'œuvre a fait sensation en prônant une paix universelle et ce, malgré le fait que, tel que signalé par Mann, l'œuvre n'apporte que rarement une consolation totale, que ce soit pour les morts au combat ou pour ceux qui restent après eux. Cependant, on se pose la question du succès continu et de l'impact populaire de l'œuvre.

Bien que l'œuvre soit par moments sentimentale ou conservatrice dans son approche musicale, comme l'a résumé Stravinski quelques mois après la première⁴⁰, cela ne suffit pas à expliquer son succès. Dans son essai *Britten's Century*, Philip Brett soutient qu'une grande partie du succès des œuvres de Britten réside dans le traitement accordé aux individus marginalisés, au sens où Britten lui-même gardait secret des aspects humains alors considérés comme marginaux, notamment son homosexualité. Brett avance que dans le *War Requiem*, Britten a donné voix au poète Wilfrid Owen – lui aussi homosexuel – pour peindre la rage chez ces jeunes hommes, forcés en quelque sorte de se battre contre un système oppresseur, indifférent et entretenu par un système religieux vidé de toute signification. Cette image d'oppression va du reste se reproduire chez toutes les autres victimes innocentes des systèmes oppresseurs et patriarcaux, comme celles qui ont péri

³⁹ Dean Wallace, cité dans Mervyn Cooke, *Britten : War Requiem*, p. 82.

⁴⁰ Igor Stravinski, cité dans Mervyn Cooke, *Britten : War Requiem*, p. 85.

dans les camps de concentration de l'Holocauste⁴¹. Par cette association, le *Requiem* contribue grandement à comprendre les souffrances de millions de personnes, pas seulement celles tombées au champ de bataille.

Dès lors, le retentissement de cette idée pacifiste et, dans une certaine mesure, de ces contrecultures, continue de se faire entendre. Par exemple, Marin Alsop, chef d'orchestre américaine reconnue, a souligné l'importance continuelle de l'œuvre dans un entretien en 2014, lors de son exécution du *War Requiem* pour le jour de l'Armistice. À cette occasion, elle a réaffirmé l'importance du travail de Britten et plaidé pour une appréciation positive internationale de l'oratorio, alors que pendant la première de l'œuvre, une autre guerre internationale se livrait au Vietnam. Elle a aussi estimé que cet oratorio allait au-delà d'une vue simpliste de la lutte morale du bien et du mal ou d'une représentation des contextes géopolitiques propices à la guerre ou des échecs tactiques. Il s'agissait d'après elle d'une mise en évidence de la réalité : « *The reality of one human obeying the order to kill another, evoking the smells and even the bodily fluids of the battlefield.* » Elle poursuit : « *The War Requiem can challenge us to think about what it is we ask people to do when we send them to war*⁴² ».

En somme, lorsqu'on compare la situation de création et de développement des deux œuvres, on se rend compte du rôle joué par le contexte dans le succès d'une œuvre. D'un côté, on peut percevoir comment la montée des valeurs nationalistes dans la deuxième moitié des années 1920, ainsi qu'une perception très superficielle des caractéristiques de l'œuvre de Foulds, ont fait tomber l'œuvre dans l'oubli après seulement quatre ans de représentations. En revanche, la nécessité d'une paix durable à l'époque de Britten, notamment dans les peurs et les tensions montantes de la guerre froide et ses conflits par procuration comme au Vietnam, a permis le succès de son *War Requiem*. En se basant sur ce fait, on examinera comment le contexte contemporain, en réaffirmant ses idées en faveur de la paix, a permis de réévaluer l'œuvre de Foulds.

⁴¹ Philip Brett, « The Britten Century », dans Mark Bostridge (éd.), *Britten's Century*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 28.

⁴² Marin Alsop, « Britten's *War Requiem* Still Speaks to Us as Powerfully Today as it Ever Did », *The Guardian*, 7 novembre 2014, <https://www.theguardian.com/music/2014/nov/07/marin-alsop-britten-war-requiem-still-speaks-to-us-powerfully>.

2. La réhabilitation de Foulds

Dans l'article « Coming Out of War : Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars », Janis Stout dresse un portrait du *War Requiem* et de l'art en tant que force dénonciatrice des guerres. Bien que les valeurs nationalistes n'aient jamais disparu et continuent à nourrir la guerre, Stout considère que la place de l'artiste dénonciateur s'est améliorée. Pour elle, la position de cet artiste, telle qu'exprimée par Owen et Robert MacNamara, est nécessaire lorsqu'il s'agit d'aborder les effets nuisibles de la guerre, qu'il s'agisse de la crudité des horreurs vécues ou du désespoir qui s'empare des combattants⁴³.

C'est sans doute dans cette optique que s'est réalisée la réhabilitation du *World Requiem* et que s'est opéré le changement idéologique vers une célébration du pacifisme et de l'artiste adepte de ces idées. Il devient alors intéressant d'observer comment la figure de John Foulds est réhabilitée peu à peu au fil du temps. Cette question est notamment abordée dans les écrits musicologiques de Malcolm MacDonald, qui s'est intéressé à l'ensemble de l'œuvre de Foulds et qui souligne la contribution au pacifisme de *A World Requiem*. Dans son livre de 1989 *John Foulds and his Music*, il écrit :

[This] extended sacred cantata of elegiac and benedictory tone [sic] was supradenominational in spiritual focus, intended for a performance in a cathedral or other large building on a national occasion. The texts [...] express a desire of a new era of peace. [...] It was a grand, noble, idealistic theme, nobly undertaken⁴⁴.

MacDonald reprend ici des idées déjà exprimées dans les textes étudiés plus haut, dans la partie consacrée à la réception de l'œuvre de Foulds; cette intégration de tels propos à l'univers de la musicologie spécialisée a certainement contribué à la décision de recréer l'œuvre. Un autre facteur est la publication dans la presse de nouveaux articles sur Foulds.

Au cours de l'année 2000, une revue dédiée aux sciences politiques, *The New Statesman*, publie ainsi un compte rendu sur Foulds signé par Simon Heffer. Hardiment intitulé « A Genius Ignored for his Politics », ce texte consacre deux pages à Foulds et dénonce la façon dont sa vision du monde frôlant le socialisme a entraîné la condamnation de son travail. Dans cet article, on perçoit notamment une grande appréciation de la musique et des intentions exprimées dans *A World Requiem* :

⁴³ Janis P. Stout, *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2005, p. 226.

⁴⁴ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 28.

The [Great] War deeply affected him [Foulds], however; he set a huge work to commemorate it: A World Requiem. It was an initially great success. [...] It required a vast orchestra of 1200 and relied for its effects on a mixture of eastern and modal music. By all accounts, its first performance and the three subsequent ones were received rapturously by an audience that was deeply moved by it. The critics, however, were hostile, and this seems to have ignited the period of Establishment opposition against Foulds⁴⁵.

Heffer va même plus loin en assurant qu'au moins deux personnes de l'*establishment* musical – contrôleurs en chef de la BBC dans les années 1920 – étaient prêtes à incriminer Foulds, non pas pour son absence de participation au combat comme on le peut le lire dans sa biographie⁴⁶, mais pour son internationalisme et ses vues politiques de gauche. Pour conclure, Heffer souligne que si Foulds avait vécu dix ans de plus, sa musique aurait peut-être eu la reconnaissance qu'elle méritait grâce aux changements idéologiques à l'intérieur même de la BBC. Des changements que Britten, on l'a vu, a pu pour sa part expérimenter et dont il a profité.

Sans doute le contexte social a-t-il permis à ce changement idéologique de perdurer. Entre la création du *War Requiem* de Britten en mai 1962 et la recréation de *A World Requiem* de Foulds en novembre 2007, le monde a connu une suite sans fin d'actes de violence : les guerres du Vietnam, d'Afghanistan (qu'il s'agisse de l'intervention soviétique des années 1980 ou de l'intervention américaine de la dernière décennie) et d'Irak, les massacres de Srebrenica et le génocide rwandais survenus dans les années 1990, ainsi que les attentats massifs du 11 septembre 2001 et du 11 mars 2004 à Madrid, pour nommer les plus saillants. Tous ces hécatombes ont pénétré la conscience publique comme des avertissements des conséquences ultimes des guerres. Ce n'est pas alors une coïncidence si les revues présentant la recréation de *A World Requiem* en novembre 2007 élèvent la pièce au rang de « chef d'œuvre » du pacifisme après la Première Guerre mondiale. Par exemple, Jessica Duchen dans *The Independent* considère que l'œuvre est en avance sur son temps, mais cite le contexte propre à Foulds comme un désavantage :

In spite of [its] celebrated beginnings, A World Requiem disappeared. [...] It would, of course, be an understatement to say that Foulds and his Requiem have merely been neglected. In fact, after its initial popularity, the work was unofficially banned. [Influent people in the BBC or newspapers such as the Daily Express] were suspicious of Foulds's socialist views; and as the composer had not himself served in the war, he was unpopular

⁴⁵ Simon Heffer, « A Genius Ignored for His Politics », *New Statesman*, vol.129, n° 4518, 2000, p. 37.

⁴⁶ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 21.

with the Royal British Legion, even though he donated all proceeds from the performances to the Poppy Appeal. All this proved a lethal cocktail.

Elle montre ensuite comment le contexte actuel est, au contraire, avantageux pour présenter une pièce comme celle de Foulds :

Until now. On Sunday, the BBC Symphony Orchestra aims to restore the composer's finest work to the place and occasion for which it was conceived. In association with the Royal British Legion, the performance promises a startling total of 20 movements. [...] Eight decades after the Requiem was last heard, it promises to be accessible and yet global – just the right piece for the present day⁴⁷.

Un communiqué de presse de la BBC, signé des initiales VB, adopte un ton reconnaissant mais garde le silence sur l'implication de cette chaîne dans la disparition de cette œuvre du répertoire, accusant plutôt le contexte d'exécution et même les circonstances propres au compositeur d'en être la cause :

After 1926, A World Requiem vanished from the concert platform. Perhaps the forces required were simply too vast (it calls for 1,250 musicians⁴⁸, including off-stage fanfares, massed choirs and an organ). Perhaps Foulds' personal life was too irregular, his left-wing views too non-establishment, his reputation as a serious composer undermined by his lighter music – or it may simply be that his music went out of fashion⁴⁹.

Dans *The Guardian*, David Ward ne parle pas de cette disparition. Il se contente de citer la méconnaissance de l'information récente soulignée par Mansell et vulgarisée par Duchén. Il laisse le petit-fils de John Foulds, Paul, donner ses impressions musicales de la pièce, qu'il considère comme une œuvre pacifiste :

When I'm singing, I'm concentrating on the notes, Paul says. But when I'm listening to the other parts, it's an extraordinary feeling. It's spine-tingling for me to know that this came out of my grandfather⁵⁰.

Également importantes sont les considérations émises par les chefs d'orchestre Leon Botstein et Sakari Oramo sur la musique de John Foulds, le premier étant reconnu pour son iconoclasme et sa connaissance d'œuvres rarement entendues. Interviewé par Duchén,

⁴⁷ Jessica Duchén, « Composer John Foulds: The Lost Requiem », *The Independent*, 7 novembre 2007, <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>.

⁴⁸ Les critiques contemporains ne sont pas d'accord sur le nombre idéal de musiciens pour l'exécution de *A World Requiem*, qui se situe entre 1200 et 1250. Foulds lui-même disait que son *Requiem* pouvait être joué par un orchestre de 80 musiciens et un chœur de 350 voix aussi bien que par une chorale de 20 personnes et un orgue d'église. Foulds, cité dans MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 28.

⁴⁹ VB, « BBC revives John Foulds' *A World Requiem* for Armistice Day », *BBC Press Office*, 11 novembre 2007, http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/08_august/09/foulds.shtml.

⁵⁰ Paul Foulds, cité dans David Ward, « The Spine-Tingler », *The Guardian*, 7 novembre 2007, <https://www.theguardian.com/music/2007/nov/01/classicalmusicandopera2>.

Botstein affirme que les qualités sonores de la musique de Foulds démontrent qu'il était en avance sur son temps, et souligne l'importance des vœux pacifistes pour notre humanité troublée : « *The work is expressive, direct and idealistic, building on the post-First World War ideologies of pacifism and world co-operation*⁵¹ ».

Sakari Oramo, champion de la musique de Foulds, nous rassure quant à la qualité de cette musique et sa puissance, mais dénonce aussi les faits connus de négation de l'œuvre de Foulds :

It has been hard to understand how history can have been so wrong in its judgment of his music. He was neglected and ridiculed after the success of the World Requiem died down. [...] Although he kept writing to the BBC asking whether his music would be broadcast again, he mostly received no replies.

*He was seen as an almost dangerous influence at a time when culture was still dominated by a post-Victorian longing for order and discipline; his music can seem quite chaotic. The trouble was that he was much ahead of his time and wouldn't modify his ideas to suit it*⁵².

Dans le *Times*, on trouve des critiques assez nuancées concernant la résurrection de l'œuvre comparée au *War Requiem* de Britten. On y affirme que le lien entre les deux œuvres est tenu car en ce qui concerne l'horreur des combats, les textes de Wilfrid Owen sont plus évocateurs que ceux proposées par Foulds, lesquels ne sont que très allégoriques. Prenons la déclaration de Geoff Brown, le critique qui a fait la promotion et la recension de l'œuvre lors de sa recréation en 2007 :

*From whatever standpoint, this was a blockbuster of an event. Fould's piece grabbed the kind of reverent attention matched in music only by Britten's equally pacifist and unorthodox War Requiem in the 1960s. [...] So what will it feel on Sunday when the BBC returns to the Albert Hall to revive this long-lost monster curio? It's hard to be sure, though anyone with interest in British music and our cultural history needs to be there to find out. Expectations vary*⁵³.

On note une attitude assez différente après l'écoute :

True, Foulds does some thumb-twiddling, making music without bones. But the libretto twiddles far more. Too long; too many words, the bulk of them generalities that force the

⁵¹ Leon Botstein, cité dans Duchon, « Composer John Foulds: The lost requiem », *The Independent*, 7 novembre 2007, <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>.

⁵² Sakari Oramo, cité dans Duchon, « Composer John Foulds : The Lost Requiem », *The Independent*, 7 novembre 2007, <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>.

⁵³ Gordon Brown, « Requiem for a Lost Composer », *The Times*, 9 novembre 2007, p. 16.

*21st century listener to stand at a respectful distance. We needed the equivalent of Wilfred Owen's poems in Britten's War Requiem to plunge us into individual stories and tragedies, [...] No sense of the trenches' blood and mud*⁵⁴.

On peut alors voir des attitudes qui se répètent aussi vis-à-vis de la valorisation de la pièce, alors que le texte manque de ces images de cruauté et de désespoir. Cependant, Brown termine son commentaire sur un ton positif : « *A jumble then : of its time and out of time; conventional and modernist; often thrilling and occasionally blank. And a justified revival*⁵⁵ ».

En effet, les critiques semblent avoir changé, en partie grâce à la valorisation de la musique de style minimaliste dont Foulds n'est qu'un des prédécesseurs, mais aussi vis-à-vis du contenu de l'œuvre que certains trouvent insuffisant, mais qui apparaît à d'autres comme riche et important. Après l'étude de ces critiques, passons à l'analyse de l'œuvre elle-même pour voir ce qui fait de *A World Requiem* une pièce actuelle, propice à une écoute contemporaine positive, mais aussi pour découvrir quels sont les points qui la rapprochent du *War Requiem* de Britten, une œuvre qui lui est postérieure et avec laquelle elle entretient une certaine ressemblance, du moins en ce qui concerne la vision qui sous-tend les deux œuvres.

3. *A World Requiem de Foulds et le War Requiem de Britten : Deux œuvres visionnaires*

A World Requiem et le *War Requiem* ont été comparés pour la première fois dans deux ouvrages sur la musique chorale et la musique de guerre, ceux de Benjamin Arnold et de Alec Robertson⁵⁶. Leur objectif essentiel reste l'étude des idées principales des œuvres, comme l'utilisation de textes profanes et sacrés et leur alternance, ainsi que leur orchestration élargie (surtout dans les cuivres, les percussions et l'utilisation d'un grand orgue), la thématique pro-pacifiste de l'œuvre et, bien sûr, leur dédicace aux morts de la guerre⁵⁷. En effet, sur les pages de titre des partitions de Foulds et de Britten, on constate la présence d'éléments paratextuels similaires : par exemple, Foulds a dédié son œuvre, de

⁵⁴ Gordon Brown, « A World Requiem », *The Times*, 13 novembre 2007, p. 14.

⁵⁵ Brown, « A World Requiem », *The Times*, 13 novembre 2007, p. 14.

⁵⁶ Ben Arnold et Michael Saffle (éd.), *Music and War : A Research and Information Guide*, New York, Garland Publishing, Inc., 1993, p. 169 et Alec Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*. Londres, Cassell, 1967, p. 260.

⁵⁷ Arnold et Michael Saffle (éd.), *Music and War*, p. 169.

façon très générale, comme « un tribut à la mémoire des Défunts – un message de consolation pour les affligés de tous les pays⁵⁸ ». Plus tard, Foulds et sa femme Maude MacCarthy décriront cette œuvre comme un « cénotaphe sonore »; une description qui sera parfois reprise par la presse⁵⁹. Britten est plus restrictif et ne dédie son œuvre qu'à quatre soldats morts au combat. Il fait cependant débiter son œuvre par les mots d'avertissement de Wilfrid Owen sur la guerre : « *All a poet can do is warn*⁶⁰. »

Ce qui nous semble plus important, et qui représente le fruit de nos propres plongées dans les deux partitions, c'est l'usage du chœur, de l'orchestre et de la musique. Il est intéressant de voir comment les deux compositeurs arrivent à transmettre leur message, soit de paix universelle, soit de dénonciation de la guerre. Nous avons d'abord procédé à une analyse musicale afin de repérer certains leitmotivs d'importance, qui reviennent à des moments précis dans les œuvres étudiées. On note chez Foulds une idée de la composition assez originale au sens où plusieurs motifs, qu'on pourrait qualifier aujourd'hui de « pré-minimalistes » en raison de leur construction cyclique et de leur répétition non fonctionnelle, servent de guides à l'analyse.

3.1. L'usage du texte chez Foulds

Dans *A World Requiem*, le texte fait appel à des extraits de la messe des morts en latin – tout comme dans le *War Requiem* de Britten –, mais il s'inspire aussi du Livre des Psaumes, des Évangiles de Luc et de Jean, des Épîtres de Paul, du livre de l'Apocalypse et des livres des Prophètes de l'Ancien Testament dans les versions de la Bible du Roi Jacques, pour les sources purement religieuses. Pour les sources profanes, mais toujours dotées d'une charge hautement ésotérique, on trouve des extraits de *The Pilgrims Progress*, un roman mystique de John Bunyan paru en 1678, et des vers de Kabir, un poète indien du XVI^e siècle, célèbre pour sa poésie qui exalte le monde d'ailleurs⁶¹. Il y a aussi des textes écrits par Foulds et sa femme Maud, qui apparaissent dans des passages très imagés. Contrairement au texte employé par Britten, la langue anglaise prédomine sur les expressions en latin, et même le mot « Aum », considéré comme un mot sacré dans les

⁵⁸ John Foulds, *A World Requiem, opus 60*, London, Novello, 1921, p. vi.

⁵⁹ Mansell, « Musical Modernity », p. 433.

⁶⁰ Benjamin Britten, *War Requiem, opus 66*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992, p. i.

⁶¹ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 28.

religions originaires du sous-continent indien, est inclus dans l'oratorio. La structure de ces textes est assez dissemblable. Tel qu'identifié dans l'ouvrage *Dies Irae*, compilé par Robert Chase, des passages complets sont assemblés à partir de différentes parties de la Bible, ainsi que d'autres textes⁶². Cependant, cette dispersion des sources est nécessaire car ce sont des extraits qui expliquent une suite d'idées autour d'un même thème. Prenons pour exemple quelques parties de l'oratorio qui montrent à la fois cette différence et cette homogénéité des contextes.

Le mouvement « In Pace », issu de la Partie 2 de *A World Requiem*, contient des extraits des versets 4 et 7 de l'Apocalypse, ainsi que des passages du verset 5 de la deuxième Épître aux Corinthiens et, pour finir, des passages du verset 33 du Deutéronome⁶³. Ces passages sont surtout centrés sur la multitude des morts ressuscités après la grande tribulation, qui représente ici la guerre. Dans ce mouvement, Foulds souhaitait dépeindre une image de pureté par le biais d'un arrangement du texte de saint Paul, qui souligne comment ces âmes sont « absentes du corps », donc absentes du péché de violence, mais très « présentes dans le Seigneur⁶⁴ ». C'est ce que confirme la section chorale *a capella* qui suit, l'« Hymn of Redeemed », dont le texte est extrait du verset 7 de l'Apocalypse de saint Jean mais mêlé vers la fin avec des paraphrases des Épîtres aux Colossiens et de l'Évangile de Jean, et également ponctués des mots sacrés « Amen – Aum », résumant ainsi l'unité entre différentes croyances par les résonances antiphonales des chœurs placés des deux côtés opposés de la scène et qui se répondent musicalement, comme on le voit dans l'exemple 29 ci-dessous⁶⁵.

⁶² Robert Chase, *Dies Irae : A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press, 2003, p. 452.

⁶³ *Ibid.*, p. 460.

⁶⁴ « Presented before the Lord. Foulds », *A World Requiem*, opus. 60, p. iv.

⁶⁵ Le texte de cet exemple va comme suit : « *I hear the voice of the dead speaking from before the Throne of God. Their ears are deaf to sounds of earthly sorrow, from their eyes the tears are wiped away; [...] the Father hath redeemed us. Aum. The Father hath delivered us from the pow'r of darkness. [...] We take our rest. Amen. Aum.* » (« J'entends la voix des morts parlant depuis le trône de Dieu. Leur ouïe n'écoute plus les sons des souffrances terrestres, leurs larmes ont été lavées de leurs yeux; [...] Dieu le Père nous a rachetés. Aùm. Dieu le Père nous a délivrés des forces de l'obscurité. [...] Nous irons nous reposer. Amen. Aùm. ») Paroles adaptées des livres de l'Apocalypse (Chapitre 7, versets 15 à 17, version de la *Bible du Roi Jacques*), du Deutéronome (Chapitre 33, verset 27, version de la *Bible du Roi Jacques*) et de la deuxième Épître aux Corinthiens (Chapitre 1, verset 13, version de la *Bible du Roi Jacques*) dans Foulds, *A World Requiem*, opus. 60, p. iii.

Cependant, comme le signale le critique Brown, le texte comporte des faiblesses concernant la violence de la guerre et les souffrances qu'elle inflige : les champs de bataille n'y sont jamais évoqués⁶⁶. En revanche, on trouve une scène de bataille imagée dans le deuxième mouvement, où Foulds utilise les paroles du Psaume 46 décrivant les combats entre les hommes qui affrontent souvent une vraie volonté divine, seule force capable d'arrêter la guerre, pour traiter ces forces comme des païens se révoltant contre la paix⁶⁷. Cette idée revient plus tard, lorsque Foulds cite les paroles apocalyptiques des Évangiles de Jean et de Luc, évoquant l'image des grands cataclysmes qui planent sur l'humanité après les combats sanglants⁶⁸.

On peut néanmoins nuancer ce point dans la mesure où Foulds, bien qu'il n'évoque jamais un champ de bataille, pense quand même aux scènes quasi apocalyptiques qui suivent les combats et qui ont laissé en ruine des nations entières⁶⁹. Cependant, le cœur de l'œuvre de Foulds se situe au cinquième mouvement de son œuvre : l'appel aux peuples de la terre. Cet appel, qu'il a écrit avec l'aide de Maud McCarthy, reflète ses vœux de paix les plus intenses et les plus engagés : il en appelle à une conciliation profonde où chacun, quels que soient sa nationalité ou ses croyances, puisse être avec les autres sans confrontation.⁷⁰

⁶⁶ Brown, « A World Requiem », p. 14.

⁶⁷ « *The heathen raged; the kingdoms were moved: He uttered His voice – the earth melted. He maketh war to cease unto the end of the earth; he breaketh the bow and cutteth spear in sunder; he burneth the chariot with fire. God is our refuge and strength.* » (« Les païens se mirent en colère, les royaumes s'effondrèrent : Il proféra sa voix – La terre fondit. Il fit la guerre jusqu'aux confins de la Terre; Il cassa l'arc et coupa la lance en pièces; Il brûla le char avec du feu. Dieu est notre refuge et forteresse. ») Paroles adaptées des *Psaumes* 45 (verset 10) et 46 (verset 1, version dans la *Bible du Roi Jacques*) dans Foulds, *A World Requiem*, opus. 60, p. ii.

⁶⁸ « *And behold! hereafter ye shall see heav'n open, and the angels of God ascending and descending upon the Son of Man: [...] And upon the earth distress of nations with perplexity and great tribulation, and the sea and the waves roaring, and the pow'rs of heav'n shall be shaken.* » (« Et voilà! Vous contemplerez alors les cieux ouverts et les anges du Seigneur monter et descendre sur le Fils de l'Homme : [...] Et sur la terre la détresse des nations en plein embarras et dans une grande tribulation et la mer et ses vagues rugissant et les puissances dans le ciel seront secouées. ») Paroles adaptées des Évangiles de Saint-Luc (Chapitre 21, versets 25 et 26, version de la *Bible du Roi Jacques*) et de Saint-Jean (Chapitre 1, verset 51, version dans la *Bible du Roi Jacques*) dans Foulds, *A World Requiem*, opus. 60, p. v.

⁶⁹ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 21.

⁷⁰ « *Ye people of West! You Canadian, Californian, Brazilian; you Missourian, Texan, Patagonian, Mexican! Be of one mind, live in peace, and the God of love and peace shall be with you. You people of East! You Hindu, Buddhist, Parsi, Mohammedan; you Chinaman, Tartar, Armenian, Japanese! Live peaceably with all men, keep the unity of the Spirit in the bond of Peace.* » (« Vous, peuples de l'Ouest! Vous, Canadiens, Californiens, Brésiliens, Missourais, Texans, Patagonsiens, Mexicains! Ayez un seul but, vivez en paix et que le Dieu d'amour et de la paix soit avec vous. Vous, peuples de l'Est! Vous hindouistes, bouddhistes, parsis,

On pourrait voir ici une œuvre aux intentions sincères, quoique simplistes et naïves, mais qui constitue cependant un exemple intéressant dans une pensée pacifiste exprimée de façon apolitique, car Foulds se limitait à des extrapolations religieuses de la paix entre les hommes, sans s'aventurer dans la dénonciation ou des gestes concrets contre la guerre, comme le ferait Britten presque un demi-siècle plus tard. En dépit de cette évidence qui prouve que les œuvres ont de très grandes différences en ce qui concerne le contenu des textes, il existe des éléments musicaux qui leur semblent communs et ce, malgré le fait que les deux œuvres ne sont pas liées l'une à l'autre. Dès lors, il devient pertinent de réaliser une comparaison entre elles pour dégager les similitudes entre ces deux oratorios de guerre.

3.2. Similitudes et différences entre le *War Requiem* de Britten et *A World Requiem* de John Foulds

Les deux œuvres possèdent des structures musicales très différentes. Le *War Requiem* ne compte que six mouvements, tandis que *A World Requiem* est plus vaste, se divisant en deux parties contenant dix mouvements chacune. Toutes deux utilisent un langage tonal élargi. Britten se limite principalement à l'utilisation de deux tonalités – *ré* et *sol* – en majeur et en mineur, entre lesquelles les transitions se font par des chromatismes très dissonants : elles ne portent pas d'associations particulières autres que dans la réutilisation du *sol* mineur en hommage au *Requiem* de Verdi, comme on l'a vu au chapitre précédent⁷¹. Foulds, en revanche, réalise un travail intéressant sur les tonalités. La première partie de son *Requiem* se centre sur une seule tonalité (*si* majeur). Cet élément est essentiel pour comprendre l'œuvre : d'après les croyances religieuses de Foulds, ce « statisme » permettrait d'aider les blessés au combat à entrer dans un état mental de calme et ainsi à « guérir » leurs plaies, qu'elles soient physiques ou psychologiques⁷². Le tableau ci-dessous permet de montrer la permanence de cette tonalité.

musulmans; vous Chinois, Tartares, Arméniens, Japonais! Vivez pacifiquement avec le reste des Hommes, gardez l'unité de l'Esprit dans le lien de la Paix. ») John Foulds, *A World Requiem*, opus. 60, p. ii-iii.

⁷¹ William Boyd, « Britten, Verdi and the Requiem », *Tempo*, vol. 86, 1968, p. 3.

⁷² Mansell, « Musical Modernity », p. 444.

Tableau II. Tonalités par sections dans *A World Requiem*, op. 60, de John Foulds

Partie I: Requiem		Partie II: Résurrection	
1. Requiem	<i>Si</i> majeur	11. Laudamus	<i>Ré</i> majeur
2. Pronunciatio	<i>Si</i> majeur/mineur	12. Elysium	<i>Mi</i> majeur
3. Confessio	<i>Sol</i> majeur	13. In pace / Hymn	Indéfinie / <i>Ré</i> majeur
4. Jubliatio	<i>Mi</i> majeur	14. Angeli	Plutôt <i>sol</i> majeur
5. Audite	<i>Si</i> et <i>do</i> majeur	15. Vox Dei	Plutôt <i>si</i> majeur
6. Pax	<i>Do</i> bémol mineur = <i>Si</i> majeur	16. Adventus	<i>Ré</i> bémol majeur
7. Consolatio	<i>Mi</i> bémol majeur	17. Vigilate	Plutôt <i>si</i> majeur
8. Refutatio	<i>Mi</i> bémol majeur	18. Promissio	<i>La</i> majeur
9. Lux veritatis	<i>Si</i> majeur	19. Benedictus	<i>Sol</i> dièse majeur
10. Requiem	<i>Si</i> majeur	20. Consummatio	<i>Sol</i> dièse majeur

Alors que la première partie montre un clair statisme autour de *si* majeur, la deuxième partie est plus instable. La première partie renvoie davantage à l'idée des textes, à la section dédiée au repos des âmes, donc plus proche de l'idée de la musique tranquillisante mentionnée ci-dessus.

Quant au traitement orchestral, les deux compositeurs ont des idées bien différentes. Tous deux se servent d'un très grand orchestre. Toutefois, Britten divise l'orchestre en deux, pour avoir un orchestre symphonique et un orchestre de chambre. La fonction de cette division est de faire ressortir les textes profanes avec l'ensemble de chambre et les solistes masculins, tandis que l'orchestre symphonique et le chœur sont ceux qui mettent en lumière les textes religieux. L'ensemble d'enfants et l'orgue sont placés à une certaine distance, souvent sur une galerie haute⁷³. Le seul moment où ces trois groupes jouent ensemble, c'est dans le « In Paradisum » qui clôt l'œuvre. Foulds, en revanche, fait un usage « classique »

⁷³ Britten, *War Requiem*, opus 66, p. ix.

du grand orchestre, avec seulement des parties *a cappella* assez récurrentes et très étendues dans *A World Requiem*⁷⁴, en contraste avec la pièce de Britten. Tous deux utilisent cependant des éléments « scéniques » lorsqu'ils veulent qu'un ensemble soit séparé du reste de l'orchestre : dans le cas de Britten, il s'agit du chœur d'enfants et de l'orgue, alors que chez Foulds, les ensembles de trompettes, qu'il place dans des galeries aux quatre coins de la scène, jouent ce rôle. L'un comme l'autre ont recours, comme on l'a vu, à des associations souvent surnaturelles, le premier étant quasiment un chœur souffrant d'anges, le deuxième étant un appel des trompettes célestes aux quatre coins de la terre. Bien qu'elle soit loin d'être originale, cette idée réaffirme une volonté d'avoir un élément qui renvoie à l'image d'une présence divine. Cependant, le résultat est bien différent : tandis que Foulds utilise ces trompettes dans les galeries pour faire appel à la fraternité universelle, Britten utilise son chœur pour proposer un commentaire sur la perte du ciel.

Ce point nous amène à la comparaison de passages musicaux similaires que l'on peut trouver dans les deux œuvres. Au sujet des anges, on note que Foulds tout comme Britten fait usage d'un thème ou d'une idée musicale qui renvoie à la question des émissaires célestes. Prenons les exemples 28 et 29 de Foulds et les exemples 44 et 50 de Britten. La musique de Foulds présente une évocation mélodieuse des anges – qui devient un thème dans le reste de l'œuvre – alors que le motif, où ressort l'utilisation du célesta et des cordes, produit des sonorités plus pures et que l'harmonie reste simple (exemple 29); au moment de présenter ces anges comme des esprits rachetés (exemple 30), Foulds présente une mélodie monodique pour le chœur accompagné des harmonisations de « Amen-Aum », très proche du chant grégorien.

⁷⁴ Foulds, *A World Requiem*, opus 60, p. vi.

Exemple 29. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : Part II. XV. Angeli. (mes. 37-49)

gels of the Lord, His... e - lect... an - gels.

35

(Inflexible Tempo, not dragging)

pp(remote)

Dans cet extrait, Foulds entend montrer ces anges chantés par le chœur d'enfants et les sopranos – grâce au texte qui les suit – comme des protecteurs des âmes dans le royaume céleste, alors qu'ils sont les guides de l'homme « choisis par Dieu pour surveiller ses commandements⁷⁵ ». Il est aussi intéressant, néanmoins, de constater l'utilisation de ce chœur d'enfants dans la sous-section appelée « Hymne des rachetés », dans le treizième mouvement du *World Requiem*.

Exemple 30. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : Part II. XIII. In Pace. (mes. 69-74)

I. *ppp* Hymn of the redeemed. 25

BOYS. The Fa-ther hath re - deem - ed us. A - u - m.

II. *ppp*

The Fa-ther hath re - deem - ed us. A - u - m.

I. *ppp*

YOUTHS. The Fa-ther hath re - deem - ed us. A - u - m.

II. *ppp*

The Fa-ther hath re - deem - ed us. A - u - m.

I. *ppp*

TENORS. The Fa-ther hath re - deem - ed us.

II. *ppp*

The Fa-ther hath re - deem - ed us.

⁷⁵ Foulds, *A World Requiem*, opus. 60, p. v.

En effet, ici le chœur d'enfants est complémentaire à la grande chorale au sens où toutes les parties chantent a cappella. L'effet musical réside donc dans la puissance et l'efficacité du chœur utilisé. Remarquons que toutes les parties chorales, à un moment donné, chantent des passages mélismatiques évoquant sans doute le chant grégorien. Il s'agit d'une volonté du compositeur, car Foulds désirait écrire une œuvre synthétisant plusieurs styles musicaux, afin de parvenir à créer une sorte d'harmonie nouvelle. Cette harmonie porterait en même temps une valeur symbolique en constituant l'union de tous les peuples, cultures et moments de l'Histoire, afin de pouvoir trouver des points communs entre eux et d'arriver à une possible réconciliation⁷⁶. Britten n'est pas loin d'employer une technique similaire – avec des monodies inspirées du chant grégorien –, mais seulement lorsque les Anges donnent une vision du Paradis (voir l'exemple 44 ci-dessous), lorsque la compréhension des souffrances de la guerre se consomme. Le reste du temps, le chœur d'enfants chante des mélodies – inspirées des mélismes grégoriens – s'approchant presque d'une série dodécaphonique (voir l'exemple 50 ci-dessous) représentant plutôt un chant d'esprits perdus.

Le second motif important est celui du Requiem, qui apparaît avec ces mots dans la première et dans la dixième partie. Foulds préconise une mélodie pour chœur et orchestre pour signaler le repos des morts. Celle-ci apparaît d'abord en *si* majeur.

Exemple 31. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : I. Requiem (mes. 15-17)

The musical score for Example 31 consists of two staves: Alto and Bass. The tempo is marked as quarter note = 88, and the dynamics are piano (pp). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Re-qui-em æ - ter - nam! Lord grant them rest".

Ce motif reviendra au dixième mouvement, mais il trouvera aussi une transformation au tout dernier mouvement en *la* bémol majeur pendant que le chœur entonne un chant de bénédiction et de délivrance : « *He hath blessed us* ».

⁷⁶ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 36.

Exemple 32. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : Part II. XX. Consummatio. (mes. 1-4)

The musical score consists of five staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below each staff. The music is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The lyrics are: "He hath blessed us, from Whom all blessing flows: The". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and performance instructions like *div.* (divisi). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Ce motif devient alors très symbolique car sur le plan du texte, mais aussi en termes de tonalité, Foulds impliquerait un passage de l'état de repos initial à une transfiguration et à un « nettoyage » dans l'expiation des péchés commis dans la guerre – toute forme de violence quelle qu'elle soit. Une expiation qui ne pourrait se réaliser qu'à travers la reconnaissance d'une divinité universelle, ce qui se produit au cours de l'œuvre⁷⁷. On peut estimer que Britten comme Foulds se sert d'un motif ou d'un thème pour l'idée du Requiem. Comme on l'a vu plus haut, Britten utilise son triton et une harmonisation en quintes pour signaler une paix niée aussi bien aux morts qu'aux vivants (exemple 21). Quant à Foulds, il utilise tout un thème pour le repos des esprits (exemple 31), récurrent pendant toute la première partie de son oratorio et soumis à une transformation lumineuse à la fin de l'œuvre pour célébrer le départ et la résurrection des âmes (exemple 32). Cela montre aussi un objectif divergent chez les deux compositeurs : l'un croit que nier le repos est nécessaire pour faire passer un message de compassion profonde, et l'autre croit qu'une unification de toutes les croyances mène à la compréhension globale.

⁷⁷ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 30-31.

Un troisième motif d'importance est celui du « Dies Irae ». Ce motif évocateur de la violence prend la forme d'une descente chromatique qui apparaît dans les premières mesures du deuxième mouvement, alors que le chœur évoque les paroles de violence divine du Psaume 45, « *The heathen raged, their kingdoms were moved* ».

Exemple 33. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : II. Pronuntiatio (mes. 1-4)

The musical score shows four vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and a Piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 160. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The lyrics for all parts are "The hea - then raged,". The piano accompaniment features a chromatic descent in the bass line, starting on a high note and moving down step by step.

Ce motif est presque exclusif à ce mouvement exprimant la dévastation liée à la guerre par les mots évocateurs du texte en anglais présenté à côté de la musique. Cependant, on le retrouve aussi dans le onzième mouvement de l'œuvre. Rappelons que chez Britten, ce motif d'agression se trouve dans le thème grandiose et puissant du « Dies Irae » machinal qui est présenté à trois reprises dans son œuvre (exemple 21) et qui est souvent décrit comme la peur viscérale et omniprésente avant la bataille⁷⁸. Par contre, Foulds le représente par une descente chromatique qui évoque la violence exercée par les nations entre elles (exemple 33), avec des paroles des psaumes qui évoquent ce combat, mais de façon imagée. Chez Britten, c'est plutôt le texte de la messe de Requiem qui introduit en latin les images du chaos naturel qui suit l'apocalypse introduit avec les poèmes d'Owen et la musique de chambre qui les accompagne (voir annexe 2).

Le cinquième motif à souligner est celui des « trompettes berliozziennes », qui existent aussi chez Britten, comme on le verra plus loin. Dans ce motif de trompettes, le compositeur semble évoquer l'appel des trompettes dans le livre de l'Apocalypse, mais avec une finalité très différente. Pour ce faire et à l'instar d'Hector Berlioz dans son *Requiem*, Foulds fait

⁷⁸ De Gaulle, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, p. 362.

appel à une fanfare de trompettes située dans une galerie surélevée. Cependant, Foulds utilise non pas une, mais quatre fanfares ainsi placées aux quatre points cardinaux (nord-sud-est-ouest), les cors et trompettes du grand orchestre se situant toujours à l'est lorsque cela est possible.

Exemple 34. John Foulds. *A World Requiem*, op. 60 : V. Audite (mes. 9-16)

Fanfare (brass in north end in the building or orch.)

(+ Hns. in orch)

Selon le texte écrit par Foulds lui-même, ces fanfares lancent un appel aux peuples, aux nations et même aux religions de la terre pour qu'ils s'unissent en un vœu de paix absolue (Voir annexe)⁷⁹. La fanfare du Nord fait par exemple appel à des Russes ou des Lapons; celle du Sud à des Romains (Italiens) ou à des Australiens; celle de l'Ouest, curieusement, ne fait appel qu'à des peuples américains très spécifiques comme les Brésiliens ou les Californiens (plutôt qu'à des « Américains » en général). Enfin, celle de l'Est, en plus de citer des nations comme la Chine ou le Japon, en appelle aussi à l'union de religions comme l'Hindouisme, le Bouddhisme et l'Islam. Britten, à son époque, a utilisé des fanfares et des appels de trompettes et de cors (exemple 25). Cependant, son utilisation est loin de lancer cet appel à toutes les nations, bien au contraire; c'est une évocation directe des souvenirs des champs de bataille vécus autrefois pour raviver la terreur de la guerre et la dénoncer et, en dernier lieu, provoquer la compassion.

Tout cela peut laisser assez perplexe. Comment est-il possible que ces deux œuvres partagent des similitudes et des contrastes qui, en eux-mêmes, deviennent une similitude? Il

⁷⁹ Chase, *Dies Irae : A Guide to Requiem Music*, p. 456.

semblerait qu'il existe alors, de façon sous-jacente, une idée ou du moins une tradition donnant place à ces figures à l'intérieur d'un requiem, surtout s'il s'agit d'un requiem de commémoration de la guerre, qui renvoie en quelque sorte à la musique programmatique, mais aussi, comme Chase l'a souligné, à l'inclusion de textes profanes dans l'œuvre⁸⁰. Cependant, il n'y a pas suffisamment de preuves pour l'affirmer de façon définitive. S'agit-il alors d'une coïncidence de styles compositionnels propres à Foulds et à Britten? Très probablement. Foulds était un grand admirateur de Richard Strauss et de Gustav Mahler – maîtres de la musique à programme –, et il faisait partie du public de plusieurs de leurs créations en Allemagne⁸¹. Britten, de son côté, admirait Verdi et Mahler et il tirait de ce dernier son goût de jeunesse pour la musique à programme⁸². Il est donc plus que probable que les éléments en commun entre ces deux œuvres, si distantes dans le temps et dans l'idéologie, trouvent leur origine dans la pratique commune entre Foulds et Britten d'un style programmatique.

En somme, le fait de comparer les deux œuvres de ces compositeurs est très juste, mais il ne faut pas perdre de vue leurs contextes très différents. Elles ne partagent en réalité qu'un titre très similaire et une idée commémorative contre les guerres – ainsi que quelques éléments structurels. Or l'œuvre de Foulds s'avère plus cosmopolite que pacifiste. D'une certaine façon, ce qualificatif soulevé dans la presse dès la création de *A World Requiem* a été ravivé lors de la recreation contemporaine de l'œuvre de Foulds, alors que les comparaisons avec le *War Requiem* se multipliaient aussi dans la presse. Néanmoins, on doit remarquer que les deux pièces demeurent très différentes l'une de l'autre : Britten pousse plus loin le cosmopolitisme et va vers un discours plus moderne, plus dénonciateur des guerres et du système qui les provoque. Pourtant, il semble que l'appréciation moderne du cosmopolitisme commémorant de Foulds soit en partie due à l'appréciation récente d'œuvres comme celle de Britten, alors que les idées de paix durable, de réconciliation et de tolérance de l'époque de la création de Britten étaient bien présentes à l'époque de la recreation de *A World Requiem* – ou bien à l'appréciation des œuvres qui seront analysées au chapitre III : deux contemporains de Britten, Dmitri Chostakovich et

⁸⁰ *Ibid.*, p. 312.

⁸¹ MacDonald, *John Foulds and his Music*, p. 2.

⁸² Alessandro Maras, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », dans « *Who can turn the skies black again?* » : *Nove studi su Benjamin Britten*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, p. 150.

Leonard Bernstein, ont en effet connu le succès et la reconnaissance avec des œuvres qu'on pourrait placer dans cette même lignée pacifiste, commémorative et militante.

Chapitre III :
Britten, Chostakovitch et Bernstein :
Des voix dans le contexte pro-pacifiste des années 1960
(ou des Ardennes au Vietnam)

Dans les années 1960, certains contemporains de Britten s'inspirent du *War Requiem* et empruntent des éléments caractéristiques de l'oratorio pour composer des œuvres qui cherchent elles aussi à exprimer les peurs et l'angoisse que suscite le phénomène de la guerre au XX^e siècle. On trouve cette crainte de la violence dans les dernières symphonies du Russe Dimitri Chostakovitch. Si la *14^e symphonie* est la seule à avoir une filiation indiscutable avec le *Requiem*, les textes de la *13^e*, composée peu de temps après la rencontre entre Britten et Chostakovitch, semblent également porter la marque d'une influence de Britten.

Le compositeur et chef d'orchestre américain Leonard Bernstein dénonce lui aussi la guerre, l'oppression et la violence dans sa grande œuvre musicale *MASS : A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers*. L'analyse des partitions permet de dégager des similitudes entre cette œuvre et le *War Requiem* qui vont bien au-delà d'un message passé à l'unisson : mus par le même objectif, les deux compositeurs établissent des structures similaires, mais surtout, ils sont amenés à construire un véritable langage musical qui leur devient commun. Conçu à partir d'éléments singuliers comme l'association entre le triton et un texte dénonciateur ou provocateur, ce langage juxtapose des effets musicaux similaires pour exprimer la dichotomie ou l'opposition, et recourt également à certaines figures de style musical ou *topoi* comme le grotesque ou le macabre, qu'il s'agisse d'inciter à la compassion envers les souffrants ou de rejeter fermement toute forme de violence.

1. Un objectif commun : La dénonciation des violences de la guerre

1.1. De Britten à Chostakovitch

En procédant à l'analyse exhaustive de la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch, Cameron Pyke ne se contente pas d'aborder les problématiques propres à cette œuvre : il parvient à développer une analyse comparative avec le *War Requiem* de Britten. Au milieu des années 1960, les deux compositeurs se lient d'amitié, en dépit des différences idéologiques de leurs nations respectives; dès lors, le fait que Chostakovitch dédie sa symphonie à Britten

représente un hommage à ce dernier et une reconnaissance de son génie¹. Alors qu'il se consacre à l'exploration des éléments musicaux tels que les *topoi* que l'on retrouve à la fois dans la *Symphonie* et dans le *Requiem*, Pyke développe une méthodologie qui lui permet d'identifier l'objectif commun qui relie ces deux œuvres.

Si ces symphonies abordent bien toutes deux la thématique commune de la mort, on constate que la perception même de l'idée de la mort y est fort différente : chez Britten, on a une mort annoncée, brutale et *a priori* inexorable parce qu'intrinsèque aux champs de bataille, une mort qu'il faut dénoncer avec véhémence parce qu'elle menace l'existence même de l'humanité en décimant les jeunes générations². Certains vers issus des poèmes choisis dans l'œuvre d'Owen participent de ce message : « *What passing bells for these who die as cattle?* » (« Introit »), ou encore « *But the old man wouldn't do so, but slew his son, – and half the seed of Europe, one by one* » (« Offertoire »); et tout un couplet lui est consacré dans le « *Dies Irae*³ ».

La thématique de la mort est largement abordée dans l'ensemble de l'œuvre de Chostakovitch, mais pour les besoins de cette étude nous nous intéresserons à deux symphonies particulièrement poignantes : la *Symphonie n° 13 « Babi Yar »* et la *Symphonie n° 14*. Née dans l'ombre du *War Requiem*, la *Symphonie n° 13 « Babi Yar »* a suscité la méfiance des autorités soviétiques en raison de sa nature contestataire et de la controverse qui entoure la question du massacre de Babi Yar, perpétré en 1941 contre les Juifs par les

¹ Cameron Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony : A Response to *War Requiem* », dans Lucy Walker (éd.), *Benjamin Britten : New Perspectives on His Life and Work*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009, p. 27.

² Benjamin Britten, lettre à Bow Berhard du 24 novembre 1961, dans Benjamin Britten, *Letters from a Life : The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976*, vol. 5 1958-1965, Suffolk, The Boydell Press, 1991, p. 363.

³ « *Oh, Death was never enemy of ours ! We laughed at him, we leagued with him, old chum, no soldier's paid to kick against his powers. We laughed, knowing that better men would come, and greater wars; when each proud fighter brags, he wars on Death – for Life; not men – for flags.* » (« Ô, la Mort n'a jamais été notre ennemie! On a ri d'elle, on s'y alliait, bonne pote. Aucun soldat n'a jamais été payé pour contrer ses pouvoirs. On a ri, sachant que de meilleurs hommes viendraient après nous, et de plus grandes guerres; chaque fois qu'un guerrier se vante, il lutte contre la mort – pour la vie, non pour les hommes – pour des bannières. ») Wilfrid Owen, *The Next War*, dans Benjamin Britten, *War Requiem*, Toronto, Boosey & Hawkes, 1962, p. vii-ix.

Nazis avec la participation de citoyens soviétiques⁴. L'œuvre est conçue pour être jouée par un soliste et un chœur, toujours à l'unisson.

Le choix de n'utiliser que des textes profanes constitue une différence significative qui démarque nettement ces autres œuvres du *War Requiem*. Bien qu'affligé par la maladie et malgré les séquelles d'une vie soumise à un harcèlement permanent de la part du régime soviétique, Chostakovitch, conscient que ses jours sont comptés, garde la tête haute face à la mort. Sa *Symphonie n° 14* en sol mineur ne constitue en aucun cas une abdication ou un aveu de résignation : bien au contraire, le compositeur fait entendre sa voix et surtout, il proteste contre toute mort violente⁵. Le choix des textes quant à lui est loin d'être anodin : Chostakovitch a en effet recours à des écrits de Guillaume Apollinaire (1880-1918) rédigés pendant la Première Guerre mondiale (*Les attentives I et II, La réponse des cosaques zaporogues au sultan de Constantinople*), et il met en musique des poèmes de Federico García Lorca (1898-1936) nés dans les remous de l'agitation sociale précédant la Guerre civile espagnole (*De Profundis* et *Malagueña*). Seul le *De Profundis* de Lorca semble teinté de connotations religieuses, mais son texte consacré à un massacre d'amoureux en Andalousie renvoie plutôt à la tradition espagnole du *cante jondo*⁶.

Lorsqu'il procède à l'analyse des thématiques communes à ces poèmes, Pyke conclut que le recours à ces textes participe de l'ironie et du grotesque quelle que soit la situation. Ironique dans la mesure où contrairement aux textes d'Owen qui jouent sur la corde sensible en exposant les horreurs de la guerre, les écrits d'Apollinaire tournent en dérision son absurdité. C'est le grotesque qui rapproche les deux poètes : alors que l'inceste est évoqué et glorifié par Apollinaire, le carnage de la guerre et les atrocités commises par les Généraux envers les jeunes générations se posent en métaphore des injustices propres à la guerre qu'Owen souhaite mettre en évidence⁷. Éric Roseberry confirme qu'il est possible d'extrapoler cette observation à la *Symphonie n° 13*, dans la mesure où l'œuvre dénonce ouvertement la violence accompagnant la vague antisémite qui déferle sur l'Union

⁴ Kiril Kondrachine, cité dans Allan B. Ho, *Shostakovitch Reconsidered*, Londres, Toccata Press, 1998, p. 515-516.

⁵ Grégoire Tossier, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch : Une esthétique musicale de la mort* (1969-1975), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 61.

⁶ Type de chant tzigane espagnol. Carlos Prieto, *Dmitri Shostakovitch : Genio y Drama*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 222.

⁷ Pyke, « Shostakovitch's Fourteenth Symphony », p. 39-40.

soviétique avant, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale. Le premier mouvement de la symphonie de Chostakovitch s'inspire d'ailleurs pour ce faire du poème éponyme *Babi Yar* écrit par Evgueni Evtouchenko (1933-2017).

Dès lors, il semble que cet élément central constitue le point d'achoppement nous permettant d'affirmer que ces trois œuvres contemporaines portent un propos commun. On constate en effet que Pyke avance cette thèse en effectuant une analyse comparative de la *Symphonie n°14* et du *War Requiem*; nous nous proposons d'adopter la même démarche et de procéder à une étude comparative des éléments de rapprochement entre la *n° 13* et l'oratorio de Britten. Comme on le verra, ces œuvres ont en effet des éléments de langage communs, une structure similaire qui leur permet d'avancer ensemble et de constituer un front uni visant à dénoncer les atrocités de la guerre, préoccupations sur la violence et l'injustice qui se retrouvent dans les textes d'Evtouchenko⁸.

1.2. De Britten à Bernstein

Le lien entre l'œuvre de Britten et celle de Bernstein est plus difficile à établir sur le plan personnel. Le contact qu'ils entretiennent reste très superficiel si l'on en croit leurs correspondances : ils ne se rencontrent que brièvement en 1939, lors du séjour de Britten en Amérique. La période des années 1960 brille par la rareté de leurs interactions : seuls quelques télégrammes peuvent témoigner de l'existence de leur relation, le seul fait notable restant un message rédigé en novembre 1959, dans lequel Britten regrette de ne pouvoir répondre favorablement à une commande de Bernstein destinée à étoffer le répertoire de la Philharmonie de New York pour sa prochaine saison⁹. L'absence d'échanges entre ces deux compositeurs/chefs d'orchestre parmi les plus réputés de leur époque peut surprendre. Elle ne les a cependant pas empêchés de développer chacun en parallèle une façon assez semblable de penser, de sentir et d'apprécier la musique. Ils sont tous deux mus par des causes qu'ils estiment justes : le pacifisme chez Britten et les filiations d'inspiration socialistes chez Bernstein.

⁸ Cameron Pyke, *Benjamin Britten and Russia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016, p. 233.

⁹ Benjamin Britten, télégramme à Leonard Bernstein et David M. Keiser (sans date), dans Benjamin Britten, *Letters from a Life*, vol. 5 1958-1965, p. 257.

En outre, ils partagent également un penchant pour le compromis entre la tonalité et l'avant-garde. Bernstein admire énormément le génie créateur de Britten : le 3 décembre 1976, jour du décès de Britten, il profite d'un concert pour lui rendre hommage et exprimer son admiration pour l'œuvre de l'Anglais; il y honore également la mémoire de Chostakovitch, dont la *Symphonie n° 14* figure alors au programme¹⁰.

On constate qu'en dépit de contextes fort différents, il existe de profondes similitudes qui rapprochent ces compositeurs : des éléments de pensée, de réflexion, de perspective voire d'habitus (pour reprendre la terminologie bourdieusienne suggérée par Alessandro Maras pour les œuvres de Britten), qui les unissent et les conduisent – consciemment ou non – à la recherche de causes qui finissent par s'avérer communes sur le plan musical.

Dans ce contexte, une comparaison entre le *War Requiem* de Britten et la *MASS* de Bernstein apparaît pertinente. Leonard Bernstein compose sa *MASS : A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* entre 1968 et 1971, années de forte agitation sociale aux États-Unis avec notamment la lutte pour les droits civiques et la guerre du Vietnam¹¹. Depuis quelques années, Bernstein songeait à mettre en forme une œuvre visant la critique sociale, politique et morale; sa *Symphonie n° 3 « Kaddich »* s'inspire de l'assassinat de John F. Kennedy, à qui l'œuvre est d'ailleurs dédiée¹². La *MASS*, en fait, serait un deuxième hommage à la mémoire de ce président : il s'agit en effet d'une commande pour l'inauguration du centre Kennedy à Washington en 1971. Le texte alterne des parties de la liturgie catholique avec des fragments de rituels à l'origine juifs, ainsi que des textes de Bernstein et de Stephen Sondheim, entre d'autres¹³. Dès lors, Bernstein choisit le thème religieux comme point de départ de son œuvre, courant le risque de diviser ou d'unifier les forces face auxquelles il veut faire entendre sa voix. Il navigue ainsi entre foi et athéisme, entre croyance et révolte, entre immobilité stoïque et intransigeance du divin, en décalage avec le profane qui devient de plus en plus contestataire¹⁴.

¹⁰ Jack Gottlieb, *Working with Bernstein : A Memoir*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010, p. 51.

¹¹ Paul Myers, *Leonard Bernstein*, London, Phaidon Press, 1998, p. 169.

¹² Joan Peyser, *Bernstein : A Biography*, New York, Beach Tree Books, 1987, p. 415.

¹³ Barry Seldes, *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*, Los Angeles, University of California Press, 2009, p. 122-123.

¹⁴ *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971), *Leonard Bernstein at 100*, <https://leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers>, consulté le 5 février 2018.

Cette œuvre apparaît aussi comme une réaction, un contrepoids à la persécution politique subie par Bernstein depuis la fin des années 1940, lorsqu'il fréquente des cercles jugés procommunistes : le FBI voit d'un mauvais œil ses collaborations¹⁵, qu'elles soient artistiques ou caritatives, avec des personnages comme Jerome Robbins, Hanns Eisler ou encore Marc Blitzstein, tous membres identifiés de cercles de gauche et considérés comme des traîtres et des gibiers potentiels pour la chasse aux sorcières du sénateur McCarthy. Ces persécutions politiques continuent dans les années 1960, car Bernstein et son épouse continuent de s'impliquer activement auprès d'organisations certes diverses mais toutes considérées comme contestataires : on peut mentionner une levée de fonds destinée au mouvement des Black Panthers, fonds qui furent finalement canalisés, après des déclarations antisionistes du groupe, au profit de l'American Civil Liberties¹⁶.

Dans la *MASS*, la cible-objet de la dénonciation se retrouve donc confrontée à deux postures extrêmes, identifiables si l'on se penche sur les textes choisis par le compositeur. Cette dénonciation peut en effet conférer au texte du *Credo* un caractère ironique et dénonciateur de la religion organisée. C'est en tout cas la perspective proposée par Jack Gottlieb, collaborateur de Bernstein, qui attribue à la dérision un rôle central dans une dynamique de dénonciation, d'autant qu'il s'agit selon lui d'une mise en dérision contre le supposé manque d'agentivité des individus face aux forces de l'ordre et du contrôle social¹⁷. Par ailleurs, les textes peuvent agir comme instruments d'union et de réconciliation au profit des individus affectés par la violence de la guerre ou la violence étatique, comme les défenseurs des droits civiques. Ce rôle central du texte s'illustre de façon constante dans l'Épître par exemple, où des textes appelant à la paix et à la compréhension mutuelle précèdent le début de la musique.

¹⁵ Alex Ross, « Bernstein and the FBI : Part I », *The New Yorker* (édition en ligne), 13 avril 2009, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/bernstein-and-the-f-b-i>, consulté le 5 février 2018.

¹⁶ Humphrey Burton, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday, 1994, p. 392-393.

¹⁷ Gottlieb, *Working with Bernstein*, p. 137

Exemple 35. Leonard Bernstein. *MASS*. VIII. Epistle : The Word of the Lord (mes. 1-5)

VIII EPISTLE: "The Word of the Lord"

Celebrant (*reading from the Book*)
 Dear Brothers: This is the gospel I preach;
 and in its service I have suffered hard-
 ship like a criminal; yea, even unto
 imprisonment; but there is no imprison-
 ing the word of God....

Voice 1 (*a man from Street Chorus, as if reading*)
 Dearly Beloved: Do not be surprised if the world
 hates you. We who love our brothers have crossed

(Voice 1)
 over to life, but they who do not
 love abide in death. Everyone who
 hates his brother is a murderer.

Voice 2
 (*a young man as if reading*) Dear Mom and Dad:

Andante con moto ♩. = 72
 Harp and Organ sustained
 attacca senza pausa
 pp p marc.
 Bass Guitar

Celebrant

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Ces textes mettent en exergue l'injustice et la violence dont souffrent ceux qui se battent au nom de causes sociales : prisonniers politiques, hommes de la rue prêchant pour la paix, autant d'éléments qu'illustrent les allégories présentées en prélude à la musique proprement dite. De même, la musique et le texte sont suivis d'une prière louant la résistance et le courage des hommes qui se dressent contre la répression et la violence, et dont les aspirations pacifiques – assimilées à la parole divine – ne pourront jamais être tues¹⁸.

¹⁸ « Go and lock up your bold men, and hold men in tow. You can stifle all adventure for a century or so. Smother hope before its risen, watch it wizen like a gourd, but you cannot imprison The Word of the Lord. »

Ces mots à caractère très politique trouvent leur source d'inspiration dans l'assassinat de Martin Luther King et des frères John et Robert Kennedy, dans la répression exercée contre les émeutes raciales et celles de Stonewall, mais avant tout en réaction à l'emprisonnement du prêtre catholique Daniel Berrigan, coupable d'avoir détruit des dossiers considérés comme secrets et qui a contribué aux côtés de Bernstein à faire de la *MASS* une œuvre à la fois profane et sacrée. Le FBI interprétera ces initiatives comme des actes de subversion¹⁹. Bernstein a ainsi élaboré le texte comme un vecteur lui permettant de faire connaître ses idées et son opposition à la violence exercée par le gouvernement et l'*establishment* américain envers ses propres citoyens. Bernstein s'attache aussi à offrir une interprétation des textes religieux qui tend à la compassion, la compréhension et la réconciliation entre des individus en désaccord²⁰.

Alors que des objectifs communs sont érigés dès la conception des œuvres, les compositeurs éprouvent des difficultés à l'heure d'aborder certains axes thématiques comme la violence ou l'oppression, et à convaincre de la nécessité de les dénoncer et de s'y opposer. Il est passionnant de constater que des musiciens issus d'idéologies différentes, appartenant à des camps non seulement antagonistes mais aussi diamétralement opposés, perçoivent, ressentent et réagissent de façon similaire face à l'avènement au XX^e siècle de la généralisation globale de la violence et des atrocités qui l'accompagnent. Qu'il s'agisse de la guerre, des génocides ou de la répression, Britten, Chostakovitch et Bernstein s'en emparent et les apprivoisent pour en faire des éléments-clefs de leurs chefs d'œuvre, qui aspirent eux-mêmes à exposer, comprendre, dénoncer et annihiler la barbarie qui s'est abattue avant, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale. Le succès de ces œuvres est dû en grande partie à la qualité du choix des éléments textuels utilisés pour transmettre et diffuser le sens profond de leur message au grand public.

(« Allez-y! Enfermez vos braves hommes et mettez-leur les chaînes! Vous pouvez supprimer toute révolte pour un siècle et après, détruire l'espoir avant qu'il naisse, le voir flétrir comme une vieille courge. Mais vous ne pourrez jamais emprisonner la Parole de Dieu. ») Leonard Bernstein, *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers, VIII. Epistle « The Word of the Lord »*, États-Unis, Boosey & Hawkes, 1998, p. 124.

¹⁹ Alex Ross, « Bernstein and the FBI : Part II », *The New Yorker* (édition en ligne), 13 avril 2009, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/bernstein-and-the-f-b-i>, consulté le 5 février 2018.

²⁰ *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971), *Leonard Bernstein at 100*.

2. *Structure commune : Dialogue d'idées des textes religieux et profanes*

Ces quatre œuvres s'accompagnent et s'appuient à la fois sur des éléments textuels puissants qui constituent autant d'actes érigés en barrière contre la violence, la persécution ou l'oppression, autant d'actes qui entretiennent tous un rapport avec le religieux qui constitue un point d'unité et de référence. Les idées et aspirations émanant de ces compositeurs prennent vie, se complètent, se juxtaposent et s'intercalent au sein d'un contexte particulier, contrastent et surgissent pour s'opposer à une idée jusqu'alors acceptée comme vérité absolue et inamovible. Qu'il s'agisse de mettre en évidence un contraste, en alternant une sélection de textes profanes et sacrés comme chez Britten et Bernstein, ou de repositionner une idée dans son contexte par le truchement de textes poétiques comme chez Chostakovitch, la structure qui consiste à ajouter des éléments textuels en renforcement de la musique apparaît comme le vecteur idéal des compositeurs pour convoier et faire connaître au monde leurs pensées et leurs revendications.

Comme on l'a vu au chapitre I, les textes choisis par Britten constituent un canevas qui permet de rapprocher les paroles du *Requiem* chrétien en latin avec des poèmes de guerre de Wilfred Owen, dont les vers dénoncent avec force les atrocités et les peurs subies par de jeunes soldats, peurs qu'il a lui-même vécues dans sa chair au cours de la première Guerre mondiale. James Herbert observe, rassemble et analyse les éléments qui confèrent au *War Requiem* le statut d'une œuvre d'art saine, salutaire et même moralement supérieure à toute machination humaine, puisqu'aucune institution ni aucun individu n'est en position de jeter à l'ennemi la première pierre²¹.

On a aussi vu que Heather Wiebe s'attache à suggérer que le *Requiem* de Britten serait en fait une représentation sonore d'un mémorial dont l'essence même se trouve altérée, et qui dénonce et stigmatise plus qu'il ne contribue à la conservation de la mémoire collective des guerres et à la réconciliation entre les belligérants²². Stout met quant à elle en lumière l'interaction entre les poèmes d'Owen et la musique de Britten et la façon dont ces textes se nourrissent et se complètent les uns les autres, octroyant au *Requiem* une universalité et une

²¹ James D. Herbert, « Bad Faith at Coventry : Spence's Cathedral and Britten's War Requiem », *Critical Enquiry*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 555.

²² Heather Wiebe, *Britten's Unquiet Past : Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 204.

légitimité pour se dresser face à la barbarie guerrière²³. Si tous ces éléments ne se retrouvent pas dans leur intégralité chez les compositeurs considérés, ils naissent, inspirent et évoluent au sein des œuvres en fonction de contextes dynamiques, que ce soit en Russie ou en Amérique.

Les choix opérés par Chostakovitch lors de la composition des *Symphonies n° 13* et *n° 14* peuvent être apparentés à l'approche adoptée par Britten, dans la mesure où ils ont pour objectif ultime la dénonciation. Pour sa *Symphonie n° 13*, Chostakovitch a recours à des textes « subversifs » du poète Evgueni Evtouchenko, considérant que dans le contexte du dégel politique de l'Union soviétique, avec Nikita Khrouchtchev aux commandes, son cri de dénonciation aura plus de chances d'être entendu. Evtouchenko se lance alors dans la rédaction de poèmes afin de dénoncer l'intolérance croissante entachée de violence qui a conduit au massacre des juifs ukrainiens à Babi Yar, ou pour mettre en lumière la répression et le harcèlement qui frappent en permanence ceux qui sont considérés comme des ennemis politiques.

Dans un deuxième temps, Chostakovitch inclut une danse macabre exhibant une tête coupée, inspirée et accompagnée du poème « Humour » d'Evtouchenko, et il s'attache à dénoncer les persécutions politiques en s'appuyant sur la dissonance caractéristique du poème « Au Magasin ».

Pour sa *Symphonie n° 14*, Chostakovitch fait plutôt appel à des textes plus « cosmopolites », et notamment (hormis pour Wilhelm Küchelbecker, russe d'origine allemande) à des textes rédigés par des auteurs non russes : Federico García Lorca (Espagne), Guillaume Apollinaire (France) et Rainer Maria Rilke (Allemagne). Les textes d'Evtouchenko, tout comme ceux d'autres auteurs euro-occidentaux, se révèlent une source riche d'éléments qui permettent de renforcer la dénonciation de la guerre et de la violence. Chostakovitch admirait le non-conformisme de Lorca mais aussi son talent de pianiste, qu'il employait pour rapprocher les masses espagnoles de la culture. Il appréciait

²³ Janis P. Stout, *Coming Out of War: Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2005, p. 218.

l'engagement de Küchelbecker et son caractère révolutionnaire, celui-ci ayant en effet pris part à l'insurrection décembriste de 1825 contre le tsar²⁴.

Quant aux éléments textuels de la *Symphonie n° 13*, on peut y percevoir une volonté de dénonciation très forte de la part de Chostakovitch et d'Evtouckenko. Kiril Kondrachine – qui dirige la représentation de l'œuvre en 1963 – rappelle dans une interview réalisée quelques années plus tard que l'inclusion de ce poème à caractère funèbre dans la *Symphonie* révèle la volonté du compositeur de protester contre l'antisémitisme encore très présent en Russie. Kiril Kondrachine avait d'ailleurs été témoin d'échanges à ce propos entre Chostakovitch et Vitali Gromadski, basse et interprète de l'œuvre, qui avait exprimé à cette occasion son aversion pour l'attitude des autorités face à l'antisémitisme en URSS²⁵. Le chef d'orchestre expliquera par la suite comment Chostakovitch emploie des mélodies d'inspiration juive dans ses œuvres comme véhicules de protestation, et il en déduira que cette œuvre est l'aboutissement logique de son processus de construction musicale.

Quant à la nature et à la structure des textes accompagnant la *Symphonie*, il est possible que Chostakovitch se soit inspiré du cycle *Chants et danses de la mort* de Moussorgski plutôt que d'un oratorio monumental. La poésie profane présente dans les deux œuvres demeure le lien qui les unit. Le cycle de poèmes d'Owen et sa place au sein de l'oratorio de Britten remplissent les mêmes fonctions, avec en perspective la dénonciation des pouvoirs en place qui promeuvent la violence²⁶.

La poésie constitue un lien fondamental entre les textes « fondateurs » des deux symphonies. On peut identifier parmi les textes choisis pour la *Symphonie n° 14* l'emploi du grotesque littéraire avec un poème d'Apollinaire, *La réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople*. La figure des Cosaques correspond étymologiquement en russe à ceux qui habitent au-delà de la rive, symboliquement au-delà des limites de la société. Selon Tosser, Apollinaire et Gogol, les habitants de ces contrées sont connus pour agir sans retenue, avec excès et débordement : l'usage des demi-tons est une réponse aux

²⁴ Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony », p. 29.

²⁵ Kiril Kondrachine, cité dans Ho, *Shostakovich Reconsidered*, p. 514.

²⁶ Eric Roseberry, « A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and his Late Period Recognition of Britten », dans David Fanning (éd.), *Shostakovich Studies*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 233-234.

insultes proférées, et confère à la scène un caractère proche du grotesque²⁷. Chostakovitch n'utilise pas ce texte uniquement en raison de son contenu anti-violent : il lui permet aussi de renforcer l'idée de confrontation, de révolte, de ridicule et de grotesque en parallèle avec la souffrance vécue. Tosser établit le lien entre les deux symphonies, ce type d'association étant également employé dans la *Symphonie n° 13* où Chostakovitch juxtapose *Babi Yar* et *Humour*. Dans la *Symphonie n° 14*, il place *Ô Delvig*, un poème mélancolique, aux côtés de la *Réponse* hardie des Cosaques²⁸. En d'autres termes, Chostakovitch procède à une juxtaposition musicale et textuelle contenant des éléments à la fois comiques et tragiques. L'équilibre subtil des textes et de leurs contenus au sein de la *Symphonie n° 14* est primordial pour en comprendre le lien avec l'oratorio de Britten. On trouve bel et bien dans *Les attentives I et II*, dans *La réponse des Cosaques zaporogues* et *Dans la Prison de la Santé* d'Apollinaire ainsi que dans *De Profundis* et *Malagueña* de Lorca des imageries religieuses qui participent à la dénonciation de la violence. Cela est rendu possible parce que la structure des éléments textuels est arrangée suivant le schéma appliqué par Britten au *War Requiem*, que nous aborderons plus loin.

Pyke explique dans son analyse comment les poèmes d'Apollinaire « désacralisent » la position héroïque du soldat en banalisant sa mort, mais aussi à travers l'attitude de sa fiancée, qui s'abandonne aux plaisirs mondains sitôt son bien-aimé disparu au combat²⁹. Le discours des Cosaques zaporogues est introduit comme un acte de protestation contre la guerre. Chostakovitch évoque lui-même l'origine de son inspiration : « *[I think] we should protest against death, and live life honestly, nobly, decently, without carrying out violent or harmful acts. I think no one deserves to die that way and that is what has inspired my work*³⁰. »

Le *cante jondo* chez Lorca reprend des figures du surnaturel issues du *De Profundis* et de *Malagueña* : la Mort est une figure omniprésente dans ces textes où elle joue un rôle classique, exerçant librement son pouvoir sur la vie et la mort des êtres humains. Mais sous l'angle de la compassion et de la compréhension mutuelle, elle n'incarne pas une figure

²⁷ Tosser, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch*, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p. 63-64.

²⁹ Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony », p. 38.

³⁰ Dimitri Chostakovitch, cité dans Laurel Fay, *Shostakovich : A Life*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 261.

aussi dévastatrice que dans la version de Britten. Enfin, le poème *Dans la Prison de la Santé* constitue un parallèle avec le Christ de la Passion et avec sa condition de prisonnier, que l'on peut aisément associer aux soldats tombés au champ de bataille dans *The Calvary at Ancre*, et dont Owen place délibérément les dépouilles à côté du tombeau du Christ³¹. Roseberry se veut néanmoins prudent et estime qu'on doit considérer ces parallèles avec la plus grande attention : le fait par exemple que Chostakovitch ne soit pas croyant doit être pris en compte, même si cela n'empêche nullement le compositeur de chercher en Dieu ou en une entité divine quelconque un garant de l'immortalité de son esprit, ce qu'exprime l'allégorie du dernier poème de la *Symphonie n° 13*³². Bernstein utilise quant à lui des textes originaux pour sa source profane, textes inédits dont il passe commande à son collaborateur Stephen Sondheim et auxquels contribue également son ami le parolier Paul Simon. Bernstein rédige également certaines parties lui-même³³. Dans son ouvrage *Working with Bernstein*, Jack Gottlieb suggère que l'origine de ces textes est à rechercher dans le Talmud juif, réinterprété et remis en forme pour les besoins de l'œuvre. On trouve du reste des éléments qui vont dans ce sens dès la *Symphonie n° 3 « Kaddich »*, précurseur spirituel de la *MASS*³⁴. La genèse des textes de la *MASS* est rendue possible par une communion d'idées basée sur des échanges productifs, fruits d'une étroite collaboration entre Sondheim, Bernstein et le prêtre Daniel Berrigan.

Le propos de ces textes est clair : favoriser un dialogue entre les paroles de la messe tridentine, c'est-à-dire la version catholique en latin, qui se présentent comme des vérités prétendument absolues et auxquelles on juxtapose des contre-textes porteurs de vérités plus réalistes. Prenons par exemple les textes de l'*Agnus Dei*. Le texte en latin constitue une référence directe au Christ et à son sacrifice destiné à racheter les péchés des hommes, garantissant ainsi en quelque sorte une paix spirituelle et physique indispensable à la survie et au développement de l'humanité. La réalité est cependant bien éloignée de cet idéal de paix, et le couple Bernstein-Sondheim présente un texte qui répond de la façon suivante aux angoisses vécues par les peuples.

³¹ Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony », p. 41.

³² Roseberry, « A Debt Repaid? », p. 252.

³³ *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971), *Leonard Bernstein at 100*.

³⁴ Gottlieb, *Working with Bernstein*, p. 134.

Texte de la messe tridentine utilisé par Bernstein

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Réponse de Bernstein-Sondheim

We're not down on our knees, we're not praying.

We're not asking you please, we're just saying...

Give us peace and peace to hold on to

And God, give us some reason to want to.

Dona nobis, dona nobis...

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Lorsque cette section commence, les membres du chœur, installés dans les sièges au-dessus de l'auditoire, descendent sur scène pour créer une situation de cacophonie, de trouble, de confusion, suivant fidèlement les indications de la partition. L'angoisse ainsi créée ne donne que plus de résonance au cri puissant qui vient exiger la paix immédiate³⁵. Maurice Peress, qui avait assuré la direction de l'œuvre [1971], a affirmé dans une interview qu'il s'agit d'une œuvre anti-guerre de grande envergure et que l'alternance entre textes religieux et réponses profanes a été voulue comme un signe de défiance à l'égard du président Richard Nixon, connu pour ses idées réactionnaires et ses politiques belligérantes, d'autant que des membres de son cabinet et du congrès américain devaient être présents dans la salle au moment de la représentation³⁶. Il n'est pas anodin que Leonard Bernstein ait adopté ce quatrain de son collègue et ami, le chanteur Paul Simon :

*Half of the people are stoned and the other half are waiting for the next election
Half of the people are drown and the other half are swimming in the wrong direction
They call it Glorious Living*

³⁵ « Agneau de Dieu, qui enlève les péchés du monde, prends pitié de nous [...] donne-nous la paix. » « On n'est pas à genoux, on ne prie pas. On ne demande aucune faveur, on dit juste : Donne-nous la paix maintenant; la paix et des raisons de s'y accrocher. » Bernstein, *MASS, XV. Agnus Dei*, p. 223.

³⁶ Maurice Peress, cité dans Peyser, *Bernstein : A Biography*, p. 414.

*And baby, where does that leave you... and your kind*³⁷?

Il est clair que « *They* », c'est-à-dire les politiciens, les hommes d'affaires et les magnats, se contentent d'observer le chaos social et de laisser le peuple (« *you... and your kind* ») sombrer dans les oppositions, les clivages et les conflits sociaux, et d'en tirer des chiffres et des voix, ou encore d'échafauder des plans qui leur permettent de conserver le pouvoir.

Bernstein traite le texte de la messe tridentine de manière similaire à Britten dans son *Requiem* : il souhaite qu'une attention particulière soit portée aux éléments scéniques, extra-scéniques et même para-scéniques. Ce dernier élément consiste à diffuser à l'aide d'un magnétophone des éléments préenregistrés qui sont partie intégrante de l'œuvre. Quant aux forces en présence, il s'agit de deux contingents dans la mesure où Bernstein ne fait pas de distinction entre orchestre complet et orchestre de chambre. Il divise entièrement l'ensemble en deux sous-sections. Le chœur est placé hors scène, dans les galeries hautes, et le grand chœur et un orchestre à cordes, vents et percussions, dans la fosse de l'orchestre. Sur la scène, on trouve des groupes supplémentaires de vents avec des cuivres et encore des percussions. Un groupe de rock est également présent avec à ses côtés ce que Bernstein appelle une chorale des rues, c'est-à-dire des chanteurs amateurs, à la voix peu formée, qui représentent en quelque sorte la voix du peuple. Sur les magnétophones, on trouve des percussions et des voix de chanteurs classiques professionnels. Enfin, au centre de tous ces ensembles, est placé le prêtre célébrant³⁸.

Britten alterne des textes en anglais avec le texte de la messe latine du *Requiem*. Il a grandi dans un environnement anglican très croyant mais dont la foi s'érode et est de plus en plus mise à l'épreuve par des événements comme les guerres mondiales, qui viennent bouleverser les idéaux de réconciliation sociale. Bernstein participe consciemment à cette érosion³⁹. Cette distinction textuelle joue un rôle depuis l'origine de l'œuvre, avec une partie en latin à laquelle répondent les textes d'Owen. Cela suit aussi une autre logique lorsque Britten requiert, sur la partition, que cette distinction s'opère sur trois plans : à un moment, il indique que la soprano soliste, le chœur et le grand orchestre chantent et

³⁷ « Une moitié du peuple est lapidée et l'autre attend la prochaine élection. Une moitié se noie et l'autre nage dans la mauvaise direction. Ils appellent ça une vie glorieuse, mais où cela te mène-t-il, *baby*, toi et tes semblables? » Bernstein, *MASS, VI. Gloria. Trope « Half of the people »*, p. 112-113.

³⁸ Bernstein, *MASS*, p. 1.

³⁹ Roseberry, « A Debt Repaid? », 251-52.

accompagnent le texte en latin; un chœur d'enfants et l'organiste chanteront aussi en latin mais loin de la scène, l'orchestre de chambre qui accompagnera les solistes masculins, ténor et baryton, chantant les poèmes d'Owen en anglais⁴⁰. Heather Wiebe a exploré cette idée d'une façon intéressante. La division entre toutes ces parties est selon elle représentative de trois idées : la masse chorale-orchestrale représente la communauté qui se recueille, en deuil et sans espoir apparent de réconciliation ni de consolation; le chœur d'enfants, geste scénique mahlérien classique, représente la communauté céleste des soldats morts et des anges, séparée et isolée du monde terrestre; et enfin l'orchestre de chambre et les solistes, qui incarnent à la fois les ennemis opposés et la voix de la rage et du désespoir de tous ceux que l'on abandonne dans la solitude (que ce soient des veuves, des enfants ou des compagnons), tout cela pour mettre en lumière le fait qu'il est nécessaire de toucher à la fois la sphère publique et la sphère privée pour avoir un impact efficace⁴¹.

Il faut aussi remarquer que les textes d'Owen contre la violence de la guerre ne manquent pas non plus de dénoncer une forme d'oppression incarnée par l'imposition de la guerre à la jeunesse. En particulier, le poème *Parable of Abraham and Isaac*, utilisé dans le troisième mouvement du *War Requiem*, l'Offertoire, explique comment la guerre fut imposée aux jeunes générations et comment leur « sacrifice » supposerait une sensation de guerre perpétuelle⁴².

La position des groupes vocaux et instrumentaux est importante, car comme chez Britten, les paroles en latin chez Bernstein sont chantées par la grande chorale située au-dessus de la scène et par les voix des chanteurs classiques enregistrées sur magnétophone comme s'il s'agissait de voix inamovibles; des voix dures et figées qui énoncent les principes et les certitudes dictés par la religion. Pour leur part, la chorale des rues et ses solistes chantent toujours en anglais; leurs voix expriment les doutes, les inquiétudes et parfois la parole perdue d'une génération en crise. Si Gottlieb identifie ces éléments comme porteurs d'une « voix juive » distinctive, puisqu'il s'agit bien d'un dialogue entre Dieu et ses enfants qui s'établit par la prière et la reproduction des anciennes prières des psaumes et des livres de

⁴⁰ Britten, *War Requiem*, p. ix.

⁴¹ Wiebe, *Britten's Unquiet Past*, p. 224.

⁴² Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony », p. 32.

sagesse du Talmud en anglais moderne⁴³, Peyser, pour sa part, les replace dans leur contexte et leur attribue une fonction : les calamités et les atrocités vécues par la jeune génération américaine à la fin des années 1960. Alors qu'ils demandent la paix aux autorités terrestres et célestes, ils ne reçoivent comme réponse que la guerre, la violence et le dégoût⁴⁴. Enfin, le prêtre célébrant est le seul à chanter des paroles en latin et en anglais, ce qui représente une divergence par rapport au *War Requiem* de Britten. Le célébrant est en effet considéré ici aussi bien comme une figure de l'autorité humaine que comme un vecteur des plaintes et des douleurs de la congrégation incarnée par la chorale des rues, ce qui le conduit à une scène de folie après le climax dans l'*Agnus Dei*⁴⁵.

La question se pose alors : comment Britten et Bernstein abordent-ils la divergence entre ce qui est présenté comme une vérité spirituelle et la réalité temporelle? Comme on l'a vu dans le premier chapitre, Britten traite cette réalité lorsqu'il mesure les dissemblances entre la commémoration de la mémoire des morts proposée dans la liturgie du Requiem chrétien et celles du champ de bataille exposées dans la poésie de Wilfrid Owen, alors que l'hypocrisie et le carnage règnent sur le royaume du temporel. Bernstein fait de même avec le texte de la liturgie catholique et son propre texte, notamment dans les dernières prières de l'*Agnus Dei* lorsque la paix est exigée par les gens du peuple. La réponse subséquente du célébrant, qui apparaît dans un long monologue en anglais, apporte quelques pistes par rapport à l'exposition de ces différences : le célébrant se révolte contre Dieu, contre le dogme religieux, contre la foule insensée et contre toutes ces vérités spirituelles qui se perdent dans la réalité temporelle, alors violente et symbolisée dans la transformation sur scène du vin consacré en sang (voir annexe 2). Lors de leurs rencontres, Bernstein et le père Berrigan avaient envisagé de conclure la *MASS* sur cette scène, où le célébrant devait inviter l'auditoire à prendre conscience des injustices du monde qui tournent à la violence, ainsi que des discrepances que l'on trouve entre les vérités spirituelles et la réalité temporelle⁴⁶.

Athée issu d'un pays « sans religion », Chostakovitch est le seul à ne pas aborder le contexte religieux directement. Dans sa *Symphonie n° 14*, on pourrait trouver un

⁴³ Gottlieb, *Working with Bernstein*, p. 136.

⁴⁴ Peyser, *Bernstein: A Biography*, p. 413-414.

⁴⁵ *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971), *Leonard Bernstein at 100*.

⁴⁶ Seldes, *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*, p. 124.

développement spirituel par le biais de la poésie, mais cette fois-ci contre l'idée de la mort forcée et généralement contre celle de la violence. Pyke suggère que ce choix est dû aux apprentissages que Chostakovitch aurait tirés des choix de Britten dans son *War Requiem*, au sens où des textes comme ceux d'Apollinaire dénotent une préoccupation contre la mobilisation⁴⁷. Cette idée est renforcée par le fait que Chostakovitch lui-même a eu du mal à classer cette œuvre dans le genre de la symphonie : au tout début, il la considérait plutôt comme une sorte d'oratorio sans chœur⁴⁸. Roseberry propose quant à lui que Chostakovitch aurait pu être fasciné par l'exploitation de la figure du fantôme dans des poèmes comme *Les Attentives* ou *Lorelei*, une figure largement présente dès cette période dans les opéras de Britten comme *Owen Wingrave* et *The Turn of the Screw*, donc représentant un précédent important dans la formation de cette symphonie et rendant hommage à des compositeurs comme Moussorgski et Mahler⁴⁹. Pyke aussi bien que Roseberry s'inspirent du musicologue Levon Hakobian pour proposer un découpage musico-dramatique de la *Symphonie n° 14* et du *War Requiem* en 6 parties⁵⁰ :

Tableau III. Découpage structurel parallèle entre le *War Requiem* de Britten et la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch

Structure des mouvements dans le <i>War Requiem</i> de Britten	Structure des poèmes dans la <i>Symphonie n° 14</i> de Chostakovitch
1. Requiem et Kyrie	<i>De Profundis</i> + <i>Malagueña</i>
2. Sequentia, soit le Dies Irae	<i>Lorelei</i> + <i>Le suicidé</i> + <i>Les attentives</i> + <i>Regardez, madame</i>
3. Offertoire	<i>Dans la prison de la Santé</i>
4. Sanctus et Benedictus	<i>La réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople</i> + <i>Ô Delvig, Delvig!</i>

⁴⁷ Pyke, « Shostakovitch's Fourteenth Symphony », p. 29-30.

⁴⁸ Dimitri Chostakovitch, lettre à Isaac Glikman, dans *Story of a Friendship : The Letters of Dmitri Shostakovitch to Isaac Glikman 1941-1975*, traduit de l'anglais par Anthony Phillips, Londres, Faber & Faber, 2001, p. 159.

⁴⁹ Roseberry, « A Debt Repaid? », p. 244.

⁵⁰ Levon Hakobian, cité dans Pyke, « Shostakovitch's Fourteenth Symphony », p. 30-31.

5. Agnus Dei	<i>Der Tod des Dichters</i>
6. Libera Me	<i>Schlussstück</i>

Ici, on peut voir un regroupement qui évoque la structure d'un *Requiem*, en particulier le *War Requiem* de Britten. Bien que les proportions soient différentes et que les sections utilisées par Chostakovitch s'avèrent plus courtes, le caractère « spirituel » de cette œuvre reste présent dans l'idée de la symphonie.

La stratégie qui consiste à conjuguer des éléments à la fois musicaux et textuels pour faire connaître une revendication sociale, ou dans ce cas précis pour dénoncer la violence de la guerre et s'y opposer, a connu un impact retentissant, et ces quatre pièces sont à juste titre considérées comme les chefs d'œuvre de leurs compositeurs. Leurs idéaux, que ce soit le pacifisme chez Britten, exposé depuis le chapitre I, ou que ce soit la persécution raciale, religieuse et politique chez Chostakovitch et Bernstein, ou encore une aspiration commune à la paix et à la liberté, les ont placés au rang des compositeurs engagés du XX^e siècle. Le recours à des textes religieux – ou du moins mystiques – mis en perspective face à des textes plus contestataires a contribué au succès de ces œuvres et, partant, à une diffusion large et efficace du message : le cri contre la violence, l'oppression et la mort y a trouvé une caisse de résonance durable. Mais la musique est aussi une partie essentielle de ce message.

3. *Un langage musical commun?*

3.1. Entre Britten et Chostakovitch

Les textes choisis par les compositeurs sont tous de la même veine et présentent de grandes ressemblances. C'est aussi le constat que l'on peut tirer de l'écoute attentive des motifs utilisés, des figures de style musicales ou encore des *topoi* : il semble que ces œuvres partagent une structure commune, un cheminement créatif parallèle, qui intègrent ces figures comme des catalyseurs musicaux, comme des éléments caractéristiques de l'orchestration et même en tant qu'éléments de la forme musicale. On trouve ces trois types d'éléments chez Britten et Chostakovitch, disséminés entre le *War Requiem* et les *Symphonies n° 13 et n° 14*.

Tout d’abord, l’intervalle de triton apparaît chaque fois que le texte donne lieu à une interjection de violence et d’agression ou à une mention de la mort. Chez Britten, par exemple, le triton formé par les intervalles *do-fa* dièse constitue la particularité la plus remarquable du *War Requiem*. Cet intervalle longtemps honni est l’élément récurrent qui porte en filigrane le message de dénonciation de la violence. L’effet consiste ici à nier automatiquement le message de repos, en évoquant la mort brutale des soldats au champ de bataille. Selon Stout, le triton serait le symbole du chaos mondain et de la violence irrésolue, voire insoluble, des conflits (voir exemple 35)⁵¹.

Exemple 36. Benjamin Britten : *War Requiem*: I. Requiem aeternam (mes.22-24)

Slow and solemn $\text{♩} = 42-46$
Bells

Soprano
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne

Alto
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne

Tenor
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne

Bass
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Ce triton entre *do* et *fa* dièse apparaît également au début et à la fin du « Requiem aeternam », à la fin du « Dies Irae » et à la fin du « Libera Me ».

Chez Chostakovitch, le triton situé entre les notes *si* bémol et *mi* est un élément essentiel pour comprendre le drame dans la *Symphonie n° 13*. Cette caractéristique a été d’abord identifiée par Roseberry dans le *Deuxième trio pour piano*, une œuvre elle aussi écrite en parallèle avec le *War Requiem*, dans l’idée de combattre la violence humaine. Dans une telle œuvre, Chostakovitch fait usage d’un triton récurrent utilisé comme symbole de l’opposition à la violence. C’est particulièrement le cas dans le mouvement final, où le *si*

⁵¹ Stout, *Coming Out of War*, p. 216.

bémol est utilisé comme une dissonance ironique car il s'agit d'une fausse résolution de l'accord de *mi* majeur, mais aussi comme une dichotomie alors qu'une harmonie de *si* bémol mineur envahit et interrompt le *mi* majeur du mouvement, ne permettant pas une affirmation totale du *mi* majeur à la fin de l'œuvre⁵². Or, une analyse de Michael Rofe montre que ce même triton *mi-si* bémol est également présent dans tous les mouvements de la *Symphonie n° 13* comme élément déstabilisateur, mais aussi comme pierre angulaire du drame « anti-violence ». Cela est particulièrement important parce que ce triton apparaît dans le premier mouvement lorsque le texte évoque la désolation face à l'absence de monument ou de plaque commémorant le massacre juif à Babi Yar, ainsi que dans une scène de terreur juste après la danse macabre du deuxième mouvement de la pièce⁵³.

Exemple 37. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 13 en si bémol mineur « Babi Yar »*, op. 113, I. Babi Yar : (mes. 1-4)

Adagio (♩ = 60)

The image shows a page of a musical score for the first movement of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 13. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is for measures 1 through 4. The instruments listed are Clarinetto basso (B), 2 Fagotti, Contrafagot, Corni (F) 1, 2, Corni (F) 3, 4, Trombe (B), Timpani, and Campana. The key signature is B-flat minor (three flats) and the time signature is 4/4. The first measure is highlighted with a green box, and the second measure is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina). The first measure contains a tritone (mi-si bémol) which is the focus of the analysis.

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR OP. 113 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1967 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

⁵² Roseberry, « A Debt Repaid? », p. 238.

⁵³ Michael Rofe, *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*, Burlington, Ashgate, 2012, p. 128-30.

Exemple 38. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 13 « Babi Yar »*, I. Babi Yar. (mes. 12-15)

Adagio (♩ = 58)

Basses

Orchestre

Над Бабьим Яром па-мят-ни-ков

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR OP. 113 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1967 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

Il est intéressant de noter le placement de cet intervalle dans les œuvres chaque fois qu'il est accompagné d'un texte de nature violente. Ainsi, on le trouve au début du texte sur la douleur et la rage, qui évoque la scène du massacre de Babi Yar (exemples 37 et 38), ou bien dans la scène qui suit la danse macabre et parle de la terreur de la prison (exemple 39)⁵⁴.

Exemple 39. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 13 « Babi Yar »*, II. Humour, (mes. 276-281)

Allegretto (♩ = 60)

⁵⁴ Rofe, *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*, p. 132.

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR OP. 113 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1967 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

Pyke, en revanche, trouve aussi bien le triton *si* bémol-*mi* que le triton *do-fa* dièse (ou sa version enharmonique, *do-sol* bémol) à des moments où la violence est présente, par exemple dans les premières mesures de la danse des Cosaques zaporogues.

Exemple 40. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 14*, op. 135, VII. Réponse des Cosaques zaporogues au sultan de Constantinople (mes. 1-4)

Allegro ♩ = 176

The image shows a musical score for the first four measures of the 'Zaporozhian Dance' from Shostakovich's Symphony No. 14. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A red box highlights the tritone interval between the notes Bb and D in the first measure of the Violin I part. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 176 beats per minute. The key signature is B-flat minor (three flats) and the time signature is 4/4. The first measure of the Violin I part contains a tritone interval between Bb and D, which is highlighted by a red box. The other instruments play a similar rhythmic pattern.

SYMPHONY NO. 14 OP. 135 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1969 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

Il faut aussi remarquer que ce triton est accompagné de la figure du demi-ton, laquelle est identifiée séparément par Grégoire Tossier dans cette symphonie de Chostakovitch. Cet auteur considère le demi-ton comme un intervalle de violence, lié au désordre, au grotesque et au macabre, tel qu'imaginé par les mots présents dans le poème qui ne sont que des insultes et des jurons⁵⁵. Pyke trouve qu'un triton est aussi présent dans la mise en musique du poème *Schlussstück* de Rainer Maria Rilke, qui est sans doute un hommage au triton final du *War Requiem* de Britten⁵⁶. Ce triton se situe plutôt entre les notes *si* et *mi* bémol (cadre

⁵⁵ Tossier, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch*, p. 61-62.

⁵⁶ Pyke, « Shostakovich's Fourteenth Symphony », p. 33-34.

rouge), mais on peut aussi en situer un autre entre le *mi* bécarré en bas et le *la* bémol (cadre vert).

Exemple 41. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 14*. XI. Schlusstück, (mes. 22-24)

SYMPHONY NO. 14 OP. 135 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1969 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

L'usage des percussions constitue chez Britten un symbole de la violence, et chez Chostakovitch, aussi bien de la violence que de la mort. David Robertson décrit comment l'ensemble élargi des percussions chez Britten – composé de timbales, deux caisses claires, tambour ténor, grosse caisse, tambourin, triangle, cymbales, castagnettes, coups de fouet, blocs chinois, gong, cloches tubulaires et cymbales accordées en *do* et *fa* dièse, vibraphone et glockenspiel – se veut un clair reflet de ce qu'est une musique violente, avec les fracas de la grosse caisse ou des timbales, les frétillements des cymbales ou des castagnettes ou bien les caisses claires et les tambours évoquant des sons martiaux⁵⁷. Bien que Britten n'utilise pas toujours tout l'ensemble, sa symbolisation des passages militaires est claire dans les passages-clés de l'œuvre, aussi bien dans la musique pour l'orchestre de chambre que dans celle pour le grand orchestre. On peut voir un exemple de cette musique militaire dans le poème « The Next War » du « Dies Irae » (voir exemple 42), où les solistes entonnent une parodie de marche militaire et où les percussions résonnent fortement dans le fond.

⁵⁷ Alec Robertson, *Requiem: Music of Mourning and Consolation*. Londres, Cassell, 1967, p. 260.

Exemple 42. Benjamin Britten. *War Requiem*: II. Dies Irae, (mes. 246-50)

The musical score is for the 'Dies Irae' section of the 'War Requiem' by Benjamin Britten. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon), brass (Horn in F), percussion (Timpani, Side Drum), and voices (Tenor and Baritone). The score is written in 12/8 time and has a key signature of two sharps (D major). The Tenor part includes the lyrics: 'powers... We laughed... laughed... We laughed...'. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the percussion and woodwinds, creating a sense of urgency and tragedy.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard

Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Pyke remarque le même usage des percussions chez Chostakovitch. Si l'emploi des percussions y est moins important que chez Britten – castagnettes, caisse claire, set de tam-tams, coups de fouet, vibraphone, xylophone et célesta – elles cherchent à reproduire le même effet satirique d'imitation d'une marche exprimée dans le poème *Les attentives*, lorsque la pleureuse fait l'apologie de son amour perdu dans la guerre⁵⁸.

⁵⁸ Pyke, « Shostakovitch's Fourteenth Symphony », p. 38.

Exemple 43. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 14*. V. Les attentives. (mes. 1-15)

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 1-8) features three staves: Xylophone (treble clef, 2/4 time), Tom Toms (percussion clef, 2/4 time), and Soprano (treble clef, 2/4 time). The Xylophone part has a melodic line with various intervals and rests. The Tom Toms and Soprano parts are mostly rests. The second system (measures 9-15) features three staves: Xyl. (treble clef, 2/4 time), Toms (percussion clef, 2/4 time), and S. (treble clef, 2/4 time). The Xyl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Toms part has a rhythmic pattern of eighth notes. The S. part has a melodic line with lyrics: 'Ce - lui qui va mou - rir'.

SYMPHONY NO. 14 OP. 135 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1969 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

De même, Tossier et Sheinberg associent tous deux l'utilisation étendue du grotesque dans ces *Symphonies* à une stratégie de dénonciation de Chostakovitch, ce qu'on peut aussi appliquer à Britten. Pour Tossier, le grotesque est musicalement identifié dans la plupart des poèmes utilisés par Chostakovitch dans sa *Symphonie n° 14* comme un mélange de mots, qu'ils soient liés à la terreur ou qu'ils soient insultants, très présents – par exemple – dans le poème des Cosaques ou dans celui qui suit, le poème *Ô Delvig!*, qui viennent accompagner les intervalles dissonants comme les demi-tons⁵⁹. Par contre, Sheinberg propose une idée plus étendue de ce que peut être le grotesque, qui est à la base un mélange de ce qui est à la fois ridicule et horrifiant⁶⁰. Sheinberg propose qu'on trouve ces déformations dans la *Symphonie n° 13* de Chostakovitch, lors d'une scène violente dans la taverne, où un joyeux chant à boire galopant se transforme en une violente et révoltante purge juive⁶¹.

⁵⁹ Tossier, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch*, p. 63.

⁶⁰ Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich : A Theory of Musical Incongruities*, Burlington, Ashgate, 2000, p. 208.

⁶¹ *Ibid.*, p. 215.

Exemple 44. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n° 13*, I. Babi Yar (mes. 104-112)

Più mosso $\text{♩} = 92$

Chœur
ва - ет мать мо - ю.

Orchestre

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR OP. 113 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1967 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

L'idée du grotesque est aussi explorée par Britten dans son *War Requiem*. Reprenons l'exemple 42 qui parodie de manière grotesque une marche militaire souvent dissonante qu'on pourrait interpréter comme une satire de la guerre. Le grotesque lié au macabre décrit par Tossler se retrouve dans le poème final, *Strange Meeting*, où Britten dépeint une scène dans l'inframonde où les anciens soldats ennemis se retrouvent dans l'obscurité sur un pied d'égalité. Les tritons entre *fa* dièse et *do* que Britten utilise dans sa partition deviennent ici ce que Wiebe appelle une scène de l'avertissement du fantôme, tandis que le texte rappelle les horreurs du combat vécues par le soldat mort, confirmant ainsi dans l'exemple suivant (exemple 45) un usage du grotesque qui veut faire passer un message : celui de la compassion et de la pitié à travers les excès de la violence⁶².

⁶² Wiebe, *Britten's Unquiet Past*, p. 221.

Exemple 45. Benjamin Britten. *War Requiem*. VI. Libera Me, (mes. 170-172)

Clarinet in Bb

Recit. slow and quiet

Tenor Solo

p

It seems that out of bat - tle I es - caped

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

pp cold

pp cold

pp cold

pp cold

pp cold

Ci.

T. Solo

pp cold

Down some pro - found dull tun - nel - long - since scooped through gra - nites which ti - ta - nic wars had grained.

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Vc.

Dh.

pp cold

pp cold

pp cold

pp cold

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard

Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Enfin, les deux compositeurs font une réutilisation consciente de styles musicaux tels que la danse macabre. Comme on l'a vu au premier chapitre, Britten se sert de cette forme de danse depuis *Our Hunting Fathers* jusqu'à sa transformation en fugue multiple dans le *War Requiem* afin de faire passer son message contre la violence et la guerre. On trouve souvent chez Chostakovitch cette forme de danse macabre, notamment dans le poème de Lorca, *Malagueña*, qui décrit la Mort dansant pendant qu'elle entre et sort d'une taverne, et où la musique est structurée selon une forme ternaire qui évoque cette image.

Pyke établit un parallèle avec les idées de Britten, mais sur un plan plus métaphysique, comme une sorte d'hommage à la forme hardiment développée par Britten qui fait écho aux danses macabres du compositeur⁶³. Toutefois, l'usage de cette forme n'est pas exclusif à

⁶³ Pyke, « Shostakovitch's Fourteenth Symphony », p. 39-40.

Britten; Chostakovitch aussi connaît bien cette forme et on trouve une danse macabre dans le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 13*. À cet endroit précis, Chostakovitch souhaite déployer une danse macabre qui renvoie au thème du grotesque comme défi évoqué par Scheinberg. Il met alors en musique la danse de la tête de l'« Humour » décrite dans le poème d'Evtouchenko, tête qui a été décapitée métaphoriquement par les agents du tsar, montrant par là que l'humour ne pourra jamais être assassiné; ce qui constitue un surprenant revers car la violence de l'opresseur a permis à ses victimes de triompher (voir exemple 46)⁶⁴.

Exemple 46. Dmitri Chostakovitch. *Symphonie n°13*, II. Humour, (mes. 237-246)

SYMPHONY NO. 13 IN B FLAT MINOR OP. 113 By Dmitri Shostakovich Copyright © 1967 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) International Copyright Secured. All Rights Reserved. Reprinted by Permission.

Ainsi, le lien entre Chostakovitch et Britten s'avère riche et multivalent. L'admiration que se portent mutuellement les deux compositeurs est aussi ressentie dans des termes musicaux et dans un langage partagé, au sens où tous deux comptent parmi les enfants « prodiges » du XX^e siècle, leurs œuvres réussissant à refléter les préoccupations des musiciens dans ce siècle si bouleversé.

⁶⁴ Scheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque*, p. 215.

3.2. Entre Britten et Bernstein

Peu d'auteurs ont tenté d'analyser les liens entre Britten et Bernstein, car ce lien n'existe que dans des conversations ou communiqués isolés comme quelques télégrammes. Il est néanmoins très important d'en tenir compte, car Bernstein vouait une grande admiration aussi bien à Britten qu'à Chostakovitch. Ces comparaisons existent principalement dans deux plans de l'œuvre, la forme et la structure musicales et textuelles très similaires, mais aussi à travers une série de symbolismes semblables dans les deux œuvres.

Tout d'abord, Britten et Bernstein exploitent tous deux un genre musical dont l'origine remonte au début de l'histoire de la musique écrite en Occident : le trope. Il s'agit d'un genre musical par le biais duquel on ajoutait, au Moyen Âge, des passages supplémentaires au texte de la messe sur les vocalises préexistantes⁶⁵. Certes, ni Britten ni Bernstein ne s'appuient directement sur cette forme musicale, puisqu'ils ne font qu'ajouter aux paroles de la messe des commentaires, et bien sûr une musique complètement originale. Cela constitue, du moins pour Britten, une pratique qu'il a d'abord essayée dans des œuvres chorales antérieures, comme l'œuvre sacrée *A Boy Was Born* ou les drames *Sumiyagawa* et *Noye's Fludde*⁶⁶. À une période où plusieurs compositeurs comme Hans Werner Henze ou Peter Maxwell-Davies – protégé de Britten – cherchaient à revenir à ces compositions du passé pour en appliquer les derniers développements de l'avant-garde, il est remarquable de constater comment Britten et Bernstein ont fait usage de cette forme dans un contexte plutôt tonal, comme l'a d'ailleurs affirmé Bernstein dans son discours pour les obsèques de Britten⁶⁷.

Commençons par l'utilisation du trope chez Bernstein, qui est la plus évidente. Dans les titres des parties où il veut expliciter qu'il s'agit d'un ajout ou d'un commentaire au texte en latin de la messe tridentine, il ajoute souvent le mot « trope » (exemple 46). Bernstein en fait aussi des litanies, comme dans le « Kyrie » ou dans la « Communion », où il introduit des chansons (*Simple Song* et *Secret Songs*). Notons aussi que ces tropes et chansons sont souvent interprétés, tel qu'indiqué dans les pages explicatives de la partition, par une

⁶⁵ Alejandro Enrique Planchart, « Trope », dans *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28456>, consulté le 6 février 2018.

⁶⁶ Philip Ruprecht, *Britten's Musical Language*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 191.

⁶⁷ Gottlieb, *Working with Bernstein*, p. 51.

chorale distincte de 45 personnes accompagnée de danseurs et d'un groupe de rock, désignée sous le nom de Street Chorus et qui chante toujours en anglais. Le reste de l'ensemble est constitué d'une grande chorale de 60 adultes et d'un chœur de 20 enfants, qui chantent la plupart du temps les textes en latin des grandes sections de la messe, et d'un grand orchestre divisé en deux –un orchestre de théâtre de cordes et percussions et un orchestre sur scène formé des instruments à vent et des claviers (pianos et orgues) – qui accompagne aussi bien les tropes que les grandes sections⁶⁸.

Exemple 47. Leonard Bernstein. *MASS: A Theatre Piece for Players, Dancers and Singers*, IV. Confession. 1. Trope : « I don't know »

2. Trope: "I Don't Know"

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Cependant, Britten fait un usage plus subtil du trope lorsqu'il commente les textes de la messe de requiem. Il n'utilise pas de titres ni de sous-titres, mais un changement d'ensemble exécutant qui est en fait un dialogue entre les deux ensembles. Le résultat est un échange dramatique entre les parties du trope : le grand orchestre, la soliste féminine et

⁶⁸ Bernstein, *MASS*, p. iii-iv.

le chœur ne chantent que des textes en latin pendant toute l'œuvre, ainsi que l'ensemble du chœur d'enfants accompagné par l'orgue⁶⁹. En opposition, les poèmes d'Owen, qui constituent le commentaire ou l'ajout à la messe, sont chantés exclusivement par les solistes masculins accompagnés d'un orchestre de chambre, le but étant toujours de différencier la commémoration publique et la commémoration intime des paroles d'un soldat qui vivait la terreur tous les jours dans les tranchées, mises à côté des « mots en pierre » du latin en phase avec les indications de la partition⁷⁰.

En ce qui concerne la structure des pièces, on peut voir que celles-ci se servent toutes deux du genre de la messe pour exprimer un message de paix. Britten utilise le texte du requiem catholique et Bernstein celui de la messe tridentine. Si l'on applique ici aussi la macro-structure suggérée par Pyke-Hakobian pour comparer le *War Requiem* et la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch, on trouve des similitudes avec Bernstein :

Tableau IV. Découpage structurel parallèle entre le *War Requiem* de Britten et la *MASS* de Bernstein

Structure des mouvements dans le <i>War Requiem</i> de Britten	Structure des mouvements dans <i>MASS</i> de Bernstein
1. Requiem et Kyrie	Devotions (Kyrie) + First and Second Introit
2. Sequentia, soit Dies Irae	Confession + Meditation n°1 + Gloria + Meditation n°2 + Epistle + Gospel-Sermon + Credo
3. Offertoire	Meditation n° 3 + Offertoire
4. Sanctus et Benedictus	The Lord's Prayer + Sanctus
5. Agnus Dei	Agnus Dei
6. Libera Me	Fraction + Pax

⁶⁹ Ruprecht, *Britten's Musical Language*, p. 193.

⁷⁰ Britten, lettre à Elizabeth Mayer du 26 novembre 1961, dans Benjamin Britten, *Letters from a Life*, vol. 5 1958-1965, p. 360.

Après avoir clarifié la façon dont la structuration des deux pièces s'avère très similaire, procédons à l'étude de cas ponctuels. On trouve tout d'abord l'usage d'intervalles et de motifs très semblables dans les deux œuvres. Il y a plusieurs situations, l'une où cet intervalle remplit une fonction symbolique en phase avec le texte proposé, l'autre où il joue un rôle purement mélodique. Prenons l'exemple de l'« Évangile » de la *MASS*, où les tritons sont présents aussi bien dans la mélodie chantée que dans la danse bacchanale où la congrégation danse, ivre de pouvoir (voir exemple 48 et 49)⁷¹.

Exemple 48. Leonard Bernstein. *MASS: A Theatre Piece for Players, Dancers and Singers*, IX. Gospel-Sermon: God Said (mes. 118-120)

Solo
God said that sex should re - pulse

Chorus
God said that sex should re - pulse

Piano

Exemple 49. Leonard Bernstein. *MASS*, IX. Gospel-Sermon: God Said (mes. 142-145)

Preacher
And it was good and it was good and it was god - damn good!

Chorus

Piano

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz

⁷¹ Bernstein, *MASS*, p. 143.

Dans ces deux cas, on peut voir comment Bernstein associe effectivement cet intervalle avec un évènement critique qui est loin d'être perçu comme positif. On trouve ce même intervalle comme élément structurel dans les cris désespérés de la protestation finale de l'« Agnus Dei » – « *dona nobis pacem* », dont la nature protestataire et violente du texte a déjà été évoquée. Le choix du triton, ainsi que celui des demi-tons, est bien calculé pour le chœur principal ainsi que pour les solistes, créant peu à peu une répétition puissante qui culmine dans un contrepoint superposé au bord du chaos.

Exemple 50. Leonard Bernstein. *MASS*, XV. Agnus Dei, (mes. 178-180)

Tenor solo

Street Chorus
 We're not down on our knees, We're not pray - ing

Soprano
 pa - cem, pa-cem do - na. Do - na no - bis, no - bis

Alto
 pa - cem, pa-cem do - na. Do - na no - bis, no - bis

Tenor
 pa - cem, pa-cem do - na. Do - na no - bis, no - bis

Bass
 pa - cem, pa-cem do - na. Do - na no - bis, no - bis

Piano

Enfin, les oppositions ou dichotomies se présentent comme une dernière figure de style commune aux deux œuvres. Chez Britten, cette opposition se manifeste lors de l'entrée du chœur des enfants dans le « Requiem aeternam », alors qu'ils chantent un passage de musique néo-grégorienne qui inclut des parties coupées d'une série dodécaphonique.

Exemple 51. Benjamin Britten. *War Requiem*: I. Requiem aeternam (mes. 22-29)

The musical score for Exemple 51 consists of four staves. The top two staves are for Boys (I and II), the third is for Organ, and the bottom two are for Violins (I and II). The music is in a minor key and features complex, irregular time signatures. The organ part provides a harmonic and rhythmic foundation, while the vocal parts have sparse, expressive lines. The violin parts are primarily sustained notes with some melodic movement.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Cette partie est également perçue par Herbert comme une vision des esprits troublés par la guerre⁷². On trouve cette même section du chœur entonnant l’hymne final du « Libera Me » dans un véritable arrangement modal-grégorien, lorsque les esprits des soldats montent au paradis, le seul lieu où ils peuvent trouver la réconciliation⁷³.

Exemple 52. Benjamin Britten. *War Requiem* : VI. Libera Me (mes. 229-236)

The musical score for Exemple 52 features four staves. The top staff is Treble with lyrics: "In pa-ra-di-sum: de-du-cant te An-ge-li". The second staff is Organ, providing a modal accompaniment. The third staff is Tenor Solo with lyrics: "now_ now_ let us_". The bottom staff is Baritone Solo with lyrics: "sleep_ now_". The music is in a modal setting of the 'Libera Me' hymn, characterized by its simple, Gregorian-like melody and organ accompaniment.

⁷² Wiebe, *Britten's Unquiet Past*, p. 201.

⁷³ *Ibid.*, p. 221.

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher

Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental

Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Bernstein crée une opposition similaire dans le « Credo », où un chœur préenregistré sur bande magnétique chante une série dodécaphonique sur les mots du *Credo* latin, symbolisant une religion machinale, c'est-à-dire une institution sociale violente et vidée de toute spiritualité. Cet enregistrement fait face dans le trope qui suit à un chanteur pop d'une grande force lyrique qui exalte – en anglais – sa foi dans la tonalité et le système tonal qu'il considère comme le plus harmonieux et plein de vie, en disant : « Vous l'aimez mieux en *la bémol*? Croyez-vous en *do*? ». En somme, ayant déposé sa foi dans la musique tonale, il tourne en dérision la foi religieuse⁷⁴.

Exemple 53. Leonard Bernstein. Série dodécaphonique tirée du Crédo, *MASS*, X. Credo (mes. 1-7)



Exemple 54. Leonard Bernstein. *MASS*, X. Credo, Trope 5 : I Believe in God (mes. 48-53)

A musical score for Example 54. It consists of four staves. The top staff is for a 'Rock Singer Solo' in G-flat major, with lyrics: 'How do you like A flat? Do you believe in C?'. The second staff is for Soprano (S), the third for Alto (A), and the fourth for Tenor/Bass (T B). The bottom two staves are for the 'ROCK BAND', showing piano accompaniment. The lyrics for the SATB voices are: 'Cru-ci-fix - us e - ti - am pro no - bis sub...'. The score is in G-flat major and 4/4 time.

⁷⁴ *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971), *Leonard Bernstein at 100*.

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Plus loin, cette affirmation de la pensée musicale et religieuse du compositeur en opposition avec la dissonance de la religion et des institutions sociales va se confirmer dans une prière personnelle du compositeur, intégrée au « Sanctus », lorsque le célébrant chante « *mi et sol, me with my soul* » sur les notes nommées dans le texte, réaffirmant ainsi le dernier passage du « Credo ».

Exemple 55. Leonard Bernstein. *Mass*: XIV. Sanctus (mes. 103-110)

The musical score consists of three systems. The first system includes a Tenor line with lyrics, a Guitar line, and an Ensemble line. The second system continues the Tenor line with lyrics and includes a piano accompaniment line. The third system continues the piano accompaniment. The score features complex rhythmic patterns and multiple time signatures (4/4, 3/4, 2/4, 3/2).

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Humphrey Burton affirme que ces sections renferment l'idée centrale de la messe, c'est-à-dire l'affirmation d'une idée de religion de la paix et de compréhension des uns envers les autres⁷⁵. Cela contraste avec toutes les contradictions présentées auparavant, que ce soit dans le texte ou dans la musique, et ce à un moment où les tensions sociales et internationales posent des questions particulièrement aiguës.

⁷⁵ Burton, *Leonard Bernstein*, p. 408.

En somme, on constate comment ces trois compositeurs, malgré les circonstances politiques très différentes pour chacun d'entre eux, ont exploité une forme très sollicitée au XX^e siècle, celle de la musique vocale-chorale et orchestrale, pour faire passer un message politique à contre-courant du fait social le plus nocif de ce siècle : la guerre et la violence de masse. Qu'il s'agisse des deux guerres mondiales, de la persécution antisémite et politique en URSS ou de la répression de la lutte pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam, ces trois compositeurs ont exprimé, avec leurs similitudes et leurs différences, une volonté de s'opposer à l'existence de la violence et à sa perpétuation contre des peuples opprimés. La forme vocale-chorale et orchestrale s'est sans doute avérée un excellent moyen pour exprimer leur pensée et leur ressenti face à cette violence. D'une part, la mise en musique des textes permet de faire passer le message le plus directement possible, tandis que les ressources instrumentales procurées par l'orchestre permettent de le réaffirmer. On le voit clairement lorsque ces compositeurs se servent de motifs musicaux comme le « triton-violence » chez Britten ou Chostakovitch, et exploitent de façon similaire des idées musicales associées à la guerre telles que les charges militaires dans les percussions, les oppositions entre tonalité et dodécaphonisme chez Britten et Bernstein – le tout dans une structure semblable entre les trois pièces.

Conclusion

Ce mémoire a permis d'explorer comment la musique de Britten a ouvert de nouvelles possibilités stylistiques dans l'expression de convictions pacifistes – et souvent dénonciatrices – en musique. On peut le constater non seulement dans l'évolution musicale observable à l'intérieur même de l'œuvre de Britten (de *Our Hunting Fathers* au *War Requiem*), mais aussi dans ce que d'autres compositeurs ont créé avant ou après Britten.

En effet, cette étude démontre que Britten a tissé un vaste réseau inter-musical dans ses œuvres de guerre. Certains motifs issus de son radio-drame *King Arthur* sont ainsi repris dans *Our Hunting Fathers*, puis dans différentes pièces jusqu'à son chef-d'œuvre choral, le *War Requiem*; à travers ces reprises de matériau musical, Britten développe graduellement une voix de plus en plus dénonciatrice dans son propos contre la guerre.

Il est intéressant de voir comment le *War Requiem* de Britten a servi de source d'inspiration pour la création de nouvelles œuvres qui dénoncent elles aussi la violence, et que l'on peut considérer comme pacifistes en raison de leurs qualités intrinsèques (en particulier la présence d'un texte en faveur de la paix ou contre la violence) ou du contexte donné par le compositeur. C'est le cas par exemple des *Symphonies n° 13 « Babi Yar »* et *n° 14* de Chostakovitch, lesquelles dénoncent la violence et la mort liée à la violence dans un contexte de contestation vis-à-vis d'une violence sponsorisée par l'État. Dans le cas de la *MASS* de Bernstein, la violence et l'oppression ne viennent pas seulement de l'État, mais aussi d'autres forces comme la religion et la société. Par son œuvre, Britten a donc influencé deux de ses contemporains provenant de contextes très différents; tous deux ont mis en lumière à travers leur art les aspects les plus négatifs de leurs milieux respectifs, qu'il s'agisse de la Russie communiste (Chostakovitch) ou des États-Unis capitalistes (Bernstein).

L'œuvre de Britten a par ailleurs permis la valorisation d'un répertoire historiquement négligé. Comme on l'a vu au chapitre II, le contexte favorable à des œuvres pacifistes a permis une réception positive de son *War Requiem* presque partout où l'œuvre a été jouée. Le maintien d'une telle opinion positive, soutenue notamment par la valorisation de l'artiste comme un avertisseur et un conciliateur, a rendu possible la valorisation d'autres œuvres antérieures au *War Requiem* qu'on pourrait également considérer comme pacifistes. C'est

le cas de l'oratorio *A World Requiem* de John Foulds, qui a été recréé après 80 ans de silence, le contexte original de sa création ne lui ayant pas laissé l'occasion d'être apprécié avec plus de profondeur. Aussi, une analyse comparative des deux œuvres montre comment leurs similitudes (mises en perspective par leurs différences) placent ces oratorios dans un contexte de musique commémorative des guerres, qu'il s'agisse ou non d'œuvres pacifistes à proprement parler.

Dans son article « “In peace I have found my image” : Britten's Pazifismus in seinem Werk », Kirsten Schüssler-Bach propose de voir une thématique pacifiste dans d'autres œuvres de Britten au-delà de celles étudiées dans ce mémoire, c'est-à-dire en incluant des œuvres s'adressant à un public plus jeune comme la cantate *A Childrens' Crusade*, op. 82, mais aussi les opéras tardifs de Britten comme *Owen Wingrave*, op. 85, un opéra traitant un sujet pacifiste d'après le conte éponyme de l'écrivain Henry James¹. Pour sa part, Heather Wiebe² évoque la possibilité que le choix de texte dans le *Canticle III : Still Falls the Rain*, op. 55 (un cantique évoquant la dévastation de la guerre) puisse avoir influencé le choix des poèmes de Wilfrid Owen pour le *War Requiem*. Il serait intéressant de voir si l'on pourrait trouver également dans ces œuvres des éléments musicaux similaires à ceux qui entretiennent les pièces chorales et orchestrales étudiées ici, ou si l'on y trouve une structure tripartite du type de celle partagée par le corpus analysé plus haut.

Il serait par ailleurs intéressant de voir comment d'autres compositeurs ont écrit des œuvres qu'on pourrait considérer comme pacifistes ou s'opposant à la guerre et plus généralement à la violence. Par exemple, avec la parution récente d'un enregistrement de la *Symphonie en la* d'Ildebrando Pizzetti, composée pour la même occasion que la *Sinfonia da Requiem* de Britten, le musicologue David Gallagher présente une analyse qui voit dans la symphonie une image assez sombre de la guerre et du conflit qui a été peu remarquée au moment de sa création à Tokyo en décembre 1940³. La question serait : existe-t-il des points communs

¹ Kerstin Schüssler-Bach, « “In peace I have found my image” : Britten's Pazifismus in seinem Werk », *Musik-Konzepte*, vol. 170, n° 8, 2015, p. 45.

² Heather Wiebe, *Britten's Unquiet Past : Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. p. 201.

³ David Gallagher, notes pour Ildebrando Pizzetti, *Symphonie en la majeur*, enregistré en 2015, Orchestre Symphonique National Italien de la RAI, Damian Iorio (chef d'orchestre), 1 disque compact, Naxos 8.573613, 2017, p. 5.

entre ces deux œuvres créées pour la même occasion, et pourraient-elles porter des propos similaires?

En ce qui concerne les œuvres de dénonciation de Chostakovitch, comme le suggère Pyke dans son livre de 2016 *Benjamin Britten and Russia*⁴, on pourrait élargir la réflexion à la cantate *L'exécution de Stenka Razine*, op. 119 (1964), qui est contemporaine à la *Symphonie n°13* et légèrement postérieure au *War Requiem* de Britten. Dans cette œuvre comme dans celles étudiées dans le présent mémoire, une danse macabre précède en effet la scène d'exécution. Est-il possible que Britten ait donné à Chostakovitch l'idée d'utiliser la forme de la danse macabre comme allégorie d'une violence atroce? Ou s'agit-il simplement d'une forme bien connue par les deux compositeurs, comme le suggère Scheinberg dans son livre sur le grotesque chez Chostakovitch⁵? Il est évident que les deux compositeurs connaissaient cette forme grâce à leur connaissance musicale du passé, mais la similitude dépasse l'utilisation commune d'un même *topos* musical lorsque les deux l'insèrent dans un contexte de dénonciation.

Également, il serait intéressant d'étendre la discussion au-delà des compositeurs de la sphère européenne et nord-américaine. On pourrait réfléchir notamment aux « Symphonies de Guerre » que le brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a écrites pour commémorer la Première Guerre mondiale; la *Symphonie n° 3 « A Guerra »* (1919), par exemple, consacre un mouvement entier – le plus long de l'œuvre – à peindre musicalement la souffrance dans les champs de bataille. Existe-t-il des caractéristiques communes entre cette œuvre et celle de Britten? On pourrait aussi élargir l'exploration de la musique avec des fins pacifistes dans le domaine du réalisme socialiste en étudiant l'oratorio *Nagasaki* (1958) de Alfred Schnittke (1934-1998), ou bien le *Requiem* (1963) de Dmitry Kabalevski (1904-1987), deux œuvres qui font aussi une dénonciation de la guerre, mais qui finissent sur un ton positif convenant aux exigences artistiques du parti communiste⁶. Pourraient-elles être considérées comme pacifistes, ou elles ne sont qu'une forme de propagande soviétique?

⁴ Cameron Pyke, *Benjamin Britten and Russia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016, p. 233.

⁵ Esti Scheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich : A Theory of Musical Incongruities*, Burlington, Ashgate, 2000, p. 215.

⁶ Cameron Pyke, *Benjamin Britten and Russia*, p. 235.

En somme, le pacifisme en musique devient une thématique très importante pour les compositeurs du XX^e siècle, et plus particulièrement dans la deuxième moitié du siècle, après le traumatisme des deux guerres mondiales, les bombardements atomiques et les génocides associés à ces conflits. Le *War Requiem* de Britten apparaît comme l'une des pièces les plus représentatives de cette veine dénonciatrice qui, en même temps, exprime les craintes et les angoisses d'un peuple face à la guerre et ses calamités. Particulièrement originale, cette œuvre porte à la fois une grande compassion pour le sort des soldats forcés d'aller au combat et une vive dénonciation de la violence et la barbarie, aussi bien par le biais du texte qu'à travers des éléments musicaux propres au compositeur, qui les a exploités tout au long de sa carrière comme des éléments représentant la guerre ou la violence.

Le *War Requiem* illustre à merveille comment on peut inclure un propos pacifiste dans une œuvre de grande envergure, sans jamais faire de concessions simplistes ou réductrices à l'opposition manichéenne agresseurs/agressés et en s'appuyant sur un choix de textes toujours efficace. Si les œuvres qui ont suivi le *War Requiem* montrent également des caractéristiques similaires, elles demeurent toujours fidèles aux styles propres des compositeurs qui les ont créées. De façon plus générale, on peut se demander quelles seraient les caractéristiques musicales d'une œuvre pacifiste. Est-ce le texte qui l'accompagne, les *topoi* sur lesquels on y construit des métaphores musicales, le programme de l'œuvre (s'il y a un), ou bien le contexte de création? Une synthèse plus générale serait nécessaire pour répondre à cette question.

Bibliographie

Sources premières

Partitions

Bernstein, Leonard, *MASS : A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers, VIII. Epistle « The Word of the Lord »*, États-Unis, Boosey & Hawkes, 1998.

Britten, Benjamin, *Ballad of the Heroes, opus 14*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992.

Britten, Benjamin, *King Arthur*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Britten, Benjamin, *Our Hunting Fathers, opus 8*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992.

Britten, Benjamin, *Sinfonia da Requiem, opus 20*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992.

Britten, Benjamin, *War Requiem, opus 66*, Londres, Boosey & Hawkes, 1992.

Foulds, John, *A World Requiem, opus 60*, Londres, Novello, 1921.

Shostakovich, Dmitri, *Collected Works in 42 Volumes: Volume 9: Symphony No. 13, Symphony No. 14, Choral Fragments of Symphonies Nos. 2 and 3, Vocal Score*, Moscou, State Publishers "Music", 1984.

Shostakovich, Dmitri, *Symphony No. 14, Op. 135*, Hambourg, Musikverlag H. Sikorski, 1970.

Sources imprimées

« A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1923.

« A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1924.

« A World Requiem », *The Times*, 12 novembre 1926.

Alsop, Marin, « Britten's *War Requiem* Still Speaks to Us as Powerfully Today as It ever Did », *The Guardian*, 7 novembre 2014, <https://www.theguardian.com/music/2014/nov/07/marin-alsop-brittens-war-requiem-still-speaks-to-us-powerfully>, consulté le 28 mars 2018.

Brown, Gordon, « A World Requiem », *The Times*, 13 novembre 2007.

Brown, Gordon, « Requiem for a Lost Composer », *The Times*, 9 novembre 2007.

Duchen, Jessica, « Composer John Foulds : The Lost Requiem », *The Independent*, 7 novembre 2007, <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/composer-john-foulds-the-lost-requiem-5329000.html>, consulté le 28 mars 2018.

Duncan, Ronald, *Working with Britten : A Personal Memoir*, Bideford, The Rebel Press, 1981.

« Flanders Poppies », *The Times*, 11 novembre 1924.

Gottlieb, Jack, *Working with Bernstein : A Memoir*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010.

Journeying Boy : The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938, édité par John Evans, Londres, Faber & Faber, 2010.

Letters from a Life : The Selected Letters of Benjamin Britten 1913-1976, vol. 1 1923-1939, vol. 2 1939-1946 et vol. 5 1958-1965, édité par Mervyn Cooke et Philip Reed, Suffolk, The Boydell Press, 1991.

M., « A World Requiem », *The Musical Times*, vol. 64, n° 970, décembre 1923, p. 864.

« Music with a Purpose », *The Times*, 17 novembre 1923.

Story of a Friendship : The Letters of Dmitri Shostakovich to Isaac Glikman 1941-1975, traduit de l'anglais par Anthony Phillips, Londres, Faber & Faber, 2001.

VB, « BBC revives John Foulds' *A World Requiem* for Armistice Day », *BBC Press Office*, 11 novembre 2007, http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/08_august/09/foulds.shtml, consulté le 28 mars 2018.

Ward, David, « The spine-tingler », *The Guardian*, 7 novembre 2007, <https://www.theguardian.com/music/2007/nov/01/classicalmusicandopera2>, consulté le 28 mars 2018.

Littérature secondaire

Allen, Stephen Arthur, *Benjamin Britten and Christianity*, thèse de doctorat, Sommerville College, Oxford, 2002.

Arnold, Ben et Michael Saffle (éd.), *Music and War : A Research and Information Guide*, New York, Garland Publishing, 1993.

Blavatsky, Helena P., *La Doctrine Secrète I*, Paris, Éditions Ayar, 2000.

Brett, Philip, « The Britten Century », dans Mark Bostridge (éd.), *Britten's Century*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 16-32.

Boyd, William, « Britten, Verdi, and the Requiem », *Tempo*, vol. 86, 1968, p. 2-6.

Burton, Humphrey, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday, 1994.

Chase, Robert, *Dies Irae : A Guide to Requiem Music*, Lanham, Scarecrow Press, 2003.

Clarke, Peter, *Hope and Glory: Britain 1900-1990*, Londres, Allen Lane, 1996.

Compte-Sponville, André, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

- Cooke, Mervyn, *Britten : War Requiem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Couderc, Gilles, « De *Our Hunting Fathers* au *War Requiem* : Britten et la tradition musicale anglaise », *Revue française de civilisation britannique Musique, nation, identité : La Renaissance de la Musique Anglaise, formes et conditions*, vol. 17, n° 4, 2013, p. 73-95.
- Cowgill, Rachel, « Canonizing Remembrance : Music for Armistice Day at the BBC, 1922-7 », *First World War Studies*, vol. 2, n° 1, 2011, p. 75-107.
- De Gaulle, Xavier, *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*, Arles, Actes Sud, 1996.
- Defrasne, Jean, *Le pacifisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 74-75.
- Fay, Laurel, *Shostakovich : A Life*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Heffer, Simon, « A Genius Ignored for His Politics », *New Statesman*, vol. 129, n° 4518, 2000, p. 30-31.
- Herbert, James D., « Bad Faith at Coventry : Spence's Cathedral and Britten's *War Requiem* », *Critical Enquiry*, vol. 25, n° 3, 1999, p. 535-565.
- Ho, Allan B., *Shostakovich Reconsidered*, Londres, Toccata Press, 1998.
- Kennedy, Michael, *Britten*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1981.
- Linden, Bob van den, « Music, Theosophical Spirituality, and Empire: the British Modernist Composers Cyril Scott and John Foulds », *Journal of Global History*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 163-182.
- Mansell, James G., « Musical Modernity and Contested Commemoration at the Festival of Remembrance, 1923-1927 », *The Historical Journal*, vol. 52, n° 2, 2009, p. 433-454.
- Maras, Alessandro, « *Sinfonia da Requiem* : Un messaggio d'agguerrito pacifismo », dans « *Who can turn the skies black again?* » : *Nove studi su Benjamin Britten*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, p. 149-163.
- « *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers* (1971) », dans *Leonard Bernstein at 100*, <https://leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers>, consulté le 5 février 2018.
- Matthews, David, *Britten*, Londres, Haus Publishing Ltd, 2013.
- MacDonald, Malcolm, *John Foulds and his Music*, White Plains (NY), Pro/Am Music Resources, 1989.
- Myers, Paul, *Leonard Bernstein*, London, Phaidon Press, 1998.
- Peyster, Joan, *Bernstein: A Biography*, New York, Beach Tree Books, 1987.
- Planchart, Alejandro Enrique, « Trope », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28456>, consulté le 6 février 2018.

Pyke, Cameron, « Shostakovich's Fourteenth Symphony : A Response to *War Requiem* », dans Lucy Walker (éd.), *Benjamin Britten : New Perspectives on His Life and Work*, Woodbridge, The Boydell Press, 2009, p. 27-45.

Pyke, Cameron, *Benjamin Britten and Russia*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016.

Prieto, Carlos, *Dmitri Shostakovich : Genio y Drama*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Robertson, Alec, *Requiem : Music of Mourning and Consolation*, Londres, Cassell, 1967.

Rofe, Michael, *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*, Burlington, Ashgate, 2012.

Roseberry, Eric, « A Debt Repaid? Some Observations on Shostakovich and His Late Period Recognition of Britten », dans David Fanning (éd.), *Shostakovich Studies*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 229-253.

Ross, Alex, « Bernstein and the FBI », *The New Yorker* (édition en ligne), 13 avril 2009, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/bernstein-and-the-f-b-i>, consulté le 5 février 2018.

Ruprecht, Philip, *Britten's Musical Language*, New York, Cambridge University Press, 2001.

Schaarwächter, Jürgen, « „As anti-war as possible“ : Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus », *Die Musikforschung*, vol. 59, n° 2, 2006, p. 149-160.

Seldes, Barry, *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*, Los Angeles, University of California Press, 2009.

Sheinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich : A Theory of Musical Incongruities*, Burlington, Ashgate, 2000.

Schüssler-Bach, Kerstin, « „In peace I have found my image“ : Britten's Pazifismus in seinem Werk », *Musik-Konzepte*, vol. 170, n° 8, 2015, p. 27-49.

Steiner, Rudolf, *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Forest Row, Rudolf Steiner Press, 2005.

Stout, Janis P., *Coming Out of War : Poetry, Grieving, and the Culture of World Wars*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2005.

Tosser, Grégoire, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch : Une esthétique musicale de la mort (1969-1975)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Wiebe, Heather, *Britten's Unquiet Past : Sound and Memory in Postwar Reconstruction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Nigel Young, « Tradition and Innovation in the British Peace Movement: Towards an Analytical Framework », dans *Campaigns for Peace: British Peace Movements in the Twentieth Century*, Manchester, Manchester University Press, 1987.

Annexe I : Exemples musicaux longs

1. Exemple 7. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes* op. 14: II. Scherzo. (mes. 11-20)

Allegro con fuoco (♩ = 100)

Oboes 1-3

Horns in F 1-4

Tenors

Violins I

Violins II

Violas

Violoncelli

Double Basses

It's fare - well to the draw - ing - room's ci - vi - lised cry. The pro - fess - or's sen - si - ble where to and why. The frock - coat - ed dip - lomat's so - cial a - plomb. Now

mat - ters are set - tled with gas and bomb.

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

2. Exemple 8. Benjamin Britten. *King Arthur Suite* : IV. Finale, Battle. (mes. 33-40)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following parts and markings:

- Treble Woodwind:** Treble clef, 4/4 time. Notes include G4, Bb4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Bassoons and Harps:** Bass clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Horns in F:** Treble clef, 4/4 time. Notes include F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Trumpet in C:** Treble clef, 4/4 time. Notes include C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Timpani:** Bass clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Side Drum:** Percussion clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Bass Drum:** Percussion clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Treble Strings:** Treble clef, 4/4 time. Notes include G4, A4, B4, C5.
- Violoncelli e Contrabassi:** Bass clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

The second system includes the following parts and markings:

- Bsn. tacet:** Bassoon part with a 'tacet' instruction.
- Bsn.:** Bassoon part with a 'Bsn.' instruction.
- Timpani:** Percussion clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Side Drum:** Percussion clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Bass Drum:** Percussion clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Treble Strings:** Treble clef, 4/4 time. Notes include G4, A4, B4, C5.
- Violoncelli e Contrabassi:** Bass clef, 4/4 time. Notes include G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Music by Benjamin Britten

Arranged by Paul Hindmarsh
Copyright (c) 1996 The Britten Estate Limited
Administered by G. Schirmer, Inc. in the United States
Administered by Peer International Limited in Canada
International Copyright Secured All Rights Reserved
Reprinted by permission of Hal Leonard LLC

3. Exemple 9. Benjamin Britten. *Ballad of the Heroes op. 14: II. Scherzo.* (mes. 109-115)

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Treble Woodwind:** *ff con tutta forza*
- Double Bassoon & Trombones 1 & 2:** *ff*
- Trombone 3 & Bass Tuba:** *ff*
- Trumpet in C:** *ff*
- Timpani:** *ff*
- Cymbals:** *ff*
- Bass Drum:** *f pesante sempre*
- Harp:** *ff con tutta forza*
- Treble Strings:** *ff con tutta forza*
- Violoncelli e Contrabassi:** *ff marcatis.*

The score consists of two systems of staves. The first system includes parts for Treble Woodwind, Double Bassoon & Trombones 1 & 2, Trombone 3 & Bass Tuba, Trumpet in C, Timpani, Cymbals, Bass Drum, Harp, Treble Strings, and Violoncelli e Contrabassi. The second system continues the parts for Treble Woodwind, Double Bassoon & Trombones 1 & 2, Trombone 3 & Bass Tuba, Trumpet in C, Timpani, Cymbals, Bass Drum, Harp, Treble Strings, and Violoncelli e Contrabassi.

(C) COPYRIGHT 1939 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

4. Exemple 13. Benjamin Britten. *Our Hunting Fathers* op. 8 : IV. C. Hawking the Partridge. (mes. 406-413)

Very fast and lively (♩ = 182)

The score consists of two systems of music. The first system (measures 406-413) features a complex texture with multiple woodwinds, brass instruments, and percussion. The Treble Woodwind part has a melodic line with grace notes. The Bassoons play a rhythmic accompaniment. The Horns in F and Trumpets in C have melodic lines, with the Trumpets marked *fff*. The Trombones and Tuba provide harmonic support. The Timpani and Percussions play a driving rhythm with *gliss.* markings. The Harp plays a melodic line with *gliss.* markings. The second system (measures 414-421) continues the texture, with the Horns in F marked *tutti* and the Bassoons marked *2 & 4*. The Percussions continue their driving rhythm.

Copyright © 1936 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

5. Exemple 19. Benjamin Britten. *Sinfonia da Requiem*, op. 20 : II. Dies Irae. (mes. 198-206)

6 Horns in F

3 Trumpets in C

3 Trombones & Tuba

Timpani

Xylophone

Percussion

alleg.

p

8

tr

Copyright © 1942 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD
 Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
 Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
 Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

6. Exemple 25 Benjamin Britten. *War Requiem*, op. 66 VI. Libera Me. (mes. 90-110 et 130-141)

Very lively .. = 92

S A
T B
Percussion
Full Orchestra

Li - be - ra me, Li - be - ra me, Li - be - ra me, Do - mi - ne

ra me, Do - mi - ne
Li - be - ra me, Do - mi - ne

ra me, Do - mi - ne
Li - be - ra me, Do - mi - ne

Copyright © 1961 BY BOOSEY & HAWKES MUSIC PUBLISHERS LTD.

Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.

Annexe II : Textes longs des œuvres vocales analysées

1. Poèmes dans *Ballad of the Heroes*

I. « Funeral March » – Randall Swingler

<i>You who stand at your doors, wiping hands on aprons, You who lean at the corner saying 'We have done our best', You who shrug your shoulders and you who smile To conceal your life's despair and its evil taste, To you we speak, you numberless Englishmen, To remind you of the greatness still among you Created by these men who go from your towns To fight for peace, for liberty, and for you. They were men who hated death and loved life, Who were afraid, and fought against their fear. Men who wish'd to create and not to destroy, But knew the time must come to destroy the destroyer. For they have restored your power and pride, Your life is yours, for which they died.</i>	<p>Vous qui restez au seuil de vos portes, essuyant vos mains dans vos tabliers, Vous qui restez dans le coin disant « on a fait de notre mieux », Vous qui haussez les épaules et vous autres qui souriez Pour cacher votre désespoir de vivre et son goût démoniaque, Vous à qui nous nous adressons, Anglais innombrables, Pour vous rappeler la grandeur encore parmi vous Créée par ces hommes qui partent de vos villes Afin de lutter pour la paix, pour la liberté et pour vous. Ils étaient des hommes qui haïssaient la mort et aimaient la vie, Qui avaient peur et luttèrent contre leur peur. Hommes qui désiraient créer, non détruire, Mais qui savaient que le temps était venu de détruire le destructeur. Puisqu'ils rétablirent votre pouvoir et votre fierté, Votre vie est maintenant à vous, pour laquelle ils sont morts.</p>
--	--

II. « Dance of Death » – W.H. Auden

<i>It's farewell to the drawing room's civilised cry, The professors' sensible where-to and why, The frock-coated diplomat's social aplomb, Now matters are settled with gas and bomb. The works for two pianos, the brilliant stories Of reasonable giants and remarkable</i>	<p>Adieu au cri civilisé de la salle à dessin, Au raisonnable où et pourquoi du professeur, À la confiance sociale revêtue du diplomate, Dès lors les problèmes sont résolus avec le gaz et les bombes. Les œuvres pour deux pianos, les histoires brillantes</p>
--	---

*fairies,
 The pictures, the ointments, the frangible
 wares,
 And the branches of olive are stored
 upstairs.
 For the Devil has broken parole and
 arisen,
 He has dynamited his way out of prison;
 Out of the well where his Papa throws
 The rebel angel, the outcast rose.
 The behaving of man is a world of horror,
 A sedent'ry Sodom and slick Gomorrah,
 I must take charge of the liquid fire,
 And storm the cities of human desire.
 Charge fire – storm desire.
 For it's order and trumpet. And anger. And
 drum!
 And power and glory command you to
 come.
 Come. Come. Come.
 The fishes are silent deep in the sea,
 The skies are lit up like a Christmas tree,
 The star in the west shoots its warning cry
 'Mankind is alive but mankind must die.'
 So good-bye to the house with its
 wallpaper red,
 Good-bye to the sheets on the warm double
 bed,
 Good-bye to the beautiful birds on the
 wall,
 It's good-bye, dear heart, good-bye to you
 all.*

De géants raisonnables et des fées
 remarquables,
 Les peintures, les onguents, les produits
 frangibles,
 Et les branches d'olive sont rangées en
 haut.
 Car le Diable a brisé le pacte et a émergé,
 Il est sorti de prison par la dynamite;
 Hors du puits où son Papa lance
 L'ange rebelle, le proscrit se leva.
 Le comportement humain est un monde
 d'horreurs,
 Une Sodome sédentaire et une Gomorrhe
 habile,
 Je dois m'occuper du feu liquide,
 Et prendre d'assaut les villes du désir
 humain.
 Charge le feu – assaille le désir.
 L'ordre vient de la trompette. De la rage.
 Du tambour!
 Le pouvoir et la gloire t'ordonnent de
 venir.
 Viens. Viens. Viens.
 Les poissons sont endormis profondément
 dans la mer,
 Les cieux sont illuminés comme un sapin
 de Noël,
 L'étoile dans l'Ouest lance un cri d'alerte
 « L'Humanité vit, mais elle doit périr. »
 Alors, adieu à la maison aux murs de tapis
 rouge,
 Adieu aux draps sur mon chaud lit double,
 Adieu aux beaux oiseaux sur le mur,
 Dis adieu, mon cher cœur, adieu à vous
 tous.

III. « Recitative and Choral » – Randall Swingler

*Still though the scene of possible Summer
 recedes,
 And the guns can be heard across the hills
 Like waves at night: though crawling
 suburbs fill
 Their valleys with the stench of idleness
 like rotting weeds,*

Même si la scène d'un possible été
 s'évanouit,
 Même si le son des armes s'entend autour
 des collines
 Comme des vagues dans la nuit : cependant
 des banlieues traînantes remplissent
 Leurs vallées avec la puanteur de l'oisiveté

*And desire unacted breeds its pestilence.
 Yet still below the soot the roots are sure
 And beyond the guns there is another
 murmur,
 Like pigeons flying unnotic'd over
 continents
 With secret messages of peace: and at the
 centre
 Of the wheeling conflict the heart is
 calmer,
 The promise nearer than ever it came
 before,
 than ever before.
 Honour, honour them all.
 Europe lies in the dark.
 City and flood and tree;
 Thousands have work'd and work
 To master necessity.
 To build a city where
 The will of love is done
 And brought to its full flower
 The dignity of man.
 Pardon them their mistakes,
 The impatient and wavering will.
 They suffer for our sakes,
 Honour, honour them all.
 Dry their imperfect dust,
 The wind blows it back and forth,
 They die to make man just
 And worthy of the earth.*

*To you we speak, you numberless
 Englishmen [...]*

comme des herbes pourrissantes,
 Et même si le désir refoulé engendre sa
 pestilence.
 Même sous la suie les racines de l'arbre
 sont en sécurité,
 Et au-delà du son des armes, il y a un autre
 murmure,
 Comme celui des pigeons volant sans
 qu'on les voie par-dessus des continents
 Avec des messages secrets de paix : et au
 centre
 Du conflit tournoyant le cœur reste calme,
 La promesse est proche, plus qu'elle ne l'a
 jamais été, jamais auparavant.
 Honorez-les, honorez-les tous.
 L'Europe gît dans l'obscurité.
 Ville et rivière et bois;
 Des milliers ont œuvré et œuvré
 Pour maîtriser le besoin.
 Pour bâtir une ville où
 La volonté de l'amour est accomplie
 Et a mené la dignité de l'homme
 À son fleurissement complet.
 Pardonnez-leur leurs erreurs,
 Leur volonté impatiente et fugace.
 Ils souffrent pour notre bien,
 Honorez-les, honorez-les tous.
 Séchez leur poussière imparfaite,
 Le vent la souffle en arrière et en avant,
 Ils meurent pour rendre l'homme juste
 Et digne de la terre.

À vous auxquels nous nous adressons,
 Anglais nombreux [...]

2. Poèmes de *Our Hunting Fathers*

I. « Rats Away » – Anonyme et W.H. Auden

*I command that all the rats that are
 hereabout
 That none dwell in this place, within or
 without;
 Through the virtue of Jesus that Mary
 bore,*

J'ordonne que les rats qui sont ici et là,
 Qu'aucun ne demeure en cet endroit,
 dedans ou dehors;
 À travers la vertu de Jésus, enfant de
 Marie,
 Que toutes les créatures doivent toujours

*Whom all creatures must ever adore;
 And through the virtue of Mark, Matthew,
 Luke and John,
 All four Archangels, that are as one;
 Through the virtue of Saint Gertrude, that
 maid clean,
 God grant in grace
 That no rats dwell in the place
 That these names were uttered in;
 And through the virtue of Saint Kasi,
 That holy man who prayed to God
 Almighty
 Of the scathes they did
 His meadows amid
 By day and night.
 God bid them flee and go out of every
 man's sight.
 Dominus, Deus, Sabaoth, Emmanuel,
 great name of God,
 Deliver this place from rats and from all
 other shame.
 God save this place from all other wicked
 wights,
 Both by days and by nights,
 Et in nomini Patris et Filii et Sancti Spiriti,
 Amen.*

louer;
 Et à travers la vertu de Marc, Matthieu,
 Luc et Jean,
 Tous les archanges, qui ne forment qu'un
 À travers de la vertu de Sainte Gertrude,
 cette dame pure,
 Dieu nous accorde la grâce
 Qu'il n'y ait pas de rats en cet endroit.
 Par ces noms qui ont été prononcés;
 Et à travers la vertu de Saint Kasi,
 Cet homme saint qui a prié au Tout-
 Puissant
 Des plaies qui lui ont faites,
 Au milieu de ses prés
 Jour et nuit.
 Dieu leur ordonne de fuir et de disparaître
 de la vue des hommes.
 Seigneur, Dieu, Sabaoth, Emmanuel, grand
 nom de Dieu,
 Délivre cet endroit des rats et des autres
 immondices.
 Que Dieu préserve cet endroit de toute
 autre créature maligne,
 Autant le jour que la nuit,
 Au nom du père, du Fils et du Saint-Esprit,
 Amen.

IV. « Hawking for the Partridge » – Thomas Ravenscroft et W.H. Auden

*Whurret! Duty Beauty
 Quando Timble
 Travel Trover
 Jew Damsel
 Hey dogs hey! Ware haunt hay!*

Hé chiens hé! Allons les chasser!

*Sith sickles and the shearing scythe
 Hath shorn the fields of late,
 Now shall our hawks and we be blithe,
 Dame Partridge ware your pate!
 Our murdering kites
 In all their flights
 Will sold or never miss
 To truss you ever and make your bale our
 bliss.*

Aiguisez les faucilles et les faux
 Ayant tondu les champs d'antan,
 Or nos faucons et nous nous réjouirons,
 Lorsque Dame Perdrix perdra son crâne!
 Nos cerfs-volants assassins
 Dans tous leurs vols
 Ne manqueront que très peu ou jamais
 De vous chasser toujours et faire de votre
 perte notre bonheur.

Whurret! Wanton Sugar
Mistress
Semster Faver Minx
Callis Dover Sant
Dancer Jerker Quoy

Whurret! Tricker Crafty
Minion
Dido Civil Lemmon
Cherry Carver Courtier
Stately Ruler German let fly! [...] au vol!

O well flown, eager kite, mark!
We falconers thus make sullen kites
Yield pleasure fit for kings,
And sport with them in those delights,
And oft in other things.

Ô bon vol, mon cher cerf-volant, à la
marque!
Nous, fauconniers, rendons donc ces cerf-
volants menaçants
Un plaisir dont seuls les rois sont dignes,
Qui jouent avec eux dans ces plaisirs,
Et souvent dans d'autres choses.

3. Textes du *War Requiem*

II. Texte du Dies Irae tel qu'il apparaît dans *War Requiem*

Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum
Coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Jour de colère, ce jour-là
Qui réduira le monde en poussière,
Comme l'attestent David et la Sybille.
Quelle terreur régnera
Lorsque le juge viendra
Pour tout examiner avec rigueur!
La trompette, jetant ses sons étonnants
Parmi les régions des tombeaux
Assemble tous les hommes de force devant le
trône.
La mort et la nature seront stupéfaites
Lorsque ressuscitera la créature
Pour répondre au juge.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit
Quidquid latet, apparebit:
Nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc

Le livre écrit sera apporté
Dans lequel tout sera contenu
Par quoi le monde sera jugé.
Lorsque donc le juge siègera,
Tout ce qui était caché apparaîtra,
Rien ne demeurera impuni.
Que dirai-je alors, misérable,

<i>dicturus?</i>	Quel avocat demanderai-je,
<i>Quem patronem rogaturus,</i>	Alors que le juste sera à peine en sécurité?
<i>Cum vix justus sit securus?</i>	
<i>Rex tremendae majestatis,</i>	Roi de terrible majesté,
<i>Qui salvandos salvas gratis,</i>	Qui sauvez ceux qui doivent être sauvés,
<i>Salva me, fons pietatis.</i>	Sauvez-moi, source de pitié.
<i>Recordare Jesu pie,</i>	Souvenez-Vous, Jésus plein de bonté,
<i>Quod sum causa tuae viae:</i>	Que je suis la cause de Votre route,
<i>Ne me perdas illa die.</i>	Ne me perdez pas en ce jour-là.
<i>Quaerens me, sedisti lassus:</i>	En me cherchant Vous Vous êtes assis de fatigue,
<i>Redemisti crucem passus:</i>	Vous m'avez racheté en souffrant la croix,
<i>Tantus labor non sit cassus:</i>	Que tant de peine ne soit pas en vaine!
<i>Ingemisco, tamquam reus:</i>	Je gémiss comme un coupable,
<i>Culpa rubet vultus meus:</i>	La faute fait rougir mon visage,
<i>Supplicanti parce Deus.</i>	Pardonnez à celui qui vous implore.
<i>Qui Mariam absolvisti,</i>	Vous, qui avez absous Marie-Madeleine,
<i>Et latronem exaudisti,</i>	Qui avez exaucé le bon larron,
<i>Mihi quoque spem dedisti.</i>	Vous m'aviez donné l'espoir à moi aussi.
<i>Inter oves locum praesta,</i>	Donnez-moi une place parmi Vos brebis,
<i>Et ab haedis me sequestra,</i>	Séparez-moi des boucs,
<i>Statuens in parte dextra.</i>	En me plaçant à votre droite.
<i>Confutatis maledictis,</i>	Les maudits confondus,
<i>Flammis acribus addictis,</i>	Voués aux âcres flammes,
<i>Voca me cum benedictis.</i>	Appelez-moi avec ceux qui sont bénis!
<i>Oro supplex et acclinis</i>	Je prie, suppliant et prosterné,
<i>Cor contritum quasi cinis</i>	Le cœur contrit comme cendre;
<i>Gere curam mei finis.</i>	Prenez soin de mon heure dernière.
<i>Dies irae, dies illa,</i>	Jour de colère, ce jour-là
<i>Solvat saeculum in favilla:</i>	Qui réduira le monde en poussière,
<i>Teste David cum Sibylla.</i>	Comme l'attestent David et la Sybille.
<i>Quantus tremor est futurus,</i>	Quelle terreur régnera
<i>Quando Judex est venturus,</i>	Lorsque le juge viendra
<i>Cuncta stricte discussurus!</i>	Pour tout examiner avec rigueur!
<i>Lacrimosa dies illa,</i>	Jour de larmes que ce jour-là
<i>Qua resurget ex favilla,</i>	Où ressuscitera la poussière
<i>Judicandus homo reus:</i>	L'homme coupable pour être jugé.
<i>Huic ergo parce Deus.</i>	Épargnez-le, ô Dieu.

III. Texte de l'Offertorium et « The Parable of Abraham and Isaac » – Wilfrid Owen

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,	Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
libera animas omnium fidelium	Délivre les âmes de tous les fidèles défunts
defunctorum de poenis inferni,	Des peines de l'enfer
et de profundo lacu:	Et du lac profond :
libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas	Délivre-les de la gueule du Lion, que l'abîme

tartarus, ne cadant in obscurum.

Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

So Abram rose, and clave the wood, and went,
And took the fire with him, and a knife.
And as they sojourned both of them together,
Isaac the first-born spake and said, My Father,
Behold the preparations, fire and iron,
But where the lamb for this burnt-offering?
Then Abram bound the youth with belts and
straps,
And builded parapets and trenched there,
And stretched forth the knife to slay his son.
When lo! and angel called him out of heaven,
Saying, Lay not thy hand upon the lad,
Neither do anything to him. Behold,
A ram, caught in a thicket by its horns;
Offer the Ram of Pride instead of him.
But the old man would not so,
but slew his son, -
And half the seed of Europe, one by one.

Hostias et preced tibi Domine
laudis offerimus; tu suscipe pro
animabus illis, quarum hodie
memoriam facimus: fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti
en semini ejus.

ne les engloutisse pas, ne tombent pas en
ténèbres.

Mais que le porte-enseigne Saint Michel
leur présente la lumière sainte
Que vous avez promise jadis à Abraham
et à toute sa descendance.

Alors Abram se leva, fendit le bois et sortit,
Et prit avec lui le feu et le couteau.
Et comme ils s'arrêtèrent tous les deux,
Isaac, le premier né, parla et dit, Mon Père,
Vois ces préparatifs, le feu et le fer,
Mais où donc est l'agneau pour le sacrifice?
Alors Abram attacha l'enfant avec des lanières
et des sangles
Et construisit des parapentes et des tranchées
alentour,
Et tendit le couteau pour égorger son fils.
Mais soudain un ange l'appela du ciel,
Disant, ne lève pas la main sur cet enfant, et
ne lui fais aucun mal. Regarde,
Un bélier est pris par les cornes dans ce taillis.
Offre ce bélier d'orgueil à sa place.
Mais le vieillard ne voulut point et tua son fils,
Et la moitié des enfants d'Europe, un à un...

Nous vous offrons, Seigneur, des hosties
et des prières et des louanges, recevez-les
pour ces âmes dont nous faisons mémoire
aujourd'hui: faites-les passer de la mort,
Seigneur, à la vie que vous avez promise jadis
à Abraham et à toute sa descendance.

V. Texte de « The Calvary at Ancre » – Wilfrid Owen

One ever hangs where shelled roads
part.
In this war He too lost a limb,
But His disciples hide apart;
And now the Soldiers bear with Him.
Near Golgatha strolls many a priest,
And in their faces there is pride
That they were flesh-marked by the
Beast
By whom the gentle Christ's denied.
The scribes on all the people shove

Il y a encore un calvaire au croisement des
routes grêlées d'obus.
Dans cette guerre, Lui aussi perdu un membre,
mais ses disciples se cachent; et ce sont les
soldats qui le portent.
Près du Golgotha, maints grands prêtres
marchent à loisir et sur leurs visages se lit
l'orgueil, car ils ont été marqués par la Bête
immonde, par qui le doux Jésus-Christ a été
épargné.
Les scribes foncent leur chemin à travers le

and bawl allegiance to the state,
But they who love the greater love
Lay down their life; they do not hate.

peuple et affirment en criant leur soumission à
l'État.
Mais ceux qui aiment un amour plus haut font
le sacrifice de leur vie – ils ne haïssent point.

VI. Textes de « Strange Meeting » – Wilfrid Owen et *In Paradisum* tel qu'il
apparaît dans *War Requiem*

It seems that out of battle I escaped
Down some profound dull tunnel, long
since scooped
Through granites which titanic wars had
groined.
Yet also there encumbered sleepers
groaned,
Too fast in thought or death to be bestirred.
Then, as I probed them, one sprang up, and
stared
With piteous recognition in fixed eyes,
Lifting distressful hands as if to bless.
And no guns thumped, or down the flues
made moan.
“Strange friend,” I said, “here is no cause
to mourn.”
“None,” said the other, “save the undone
years,
The hopelessness. Whatever hope is yours,
Was my life also; I went hunting wild
After the wildest beauty in the world,
For by my glee might many men have
laughed,
And of my weeping something had been
left,
Which must die now. I mean the truth
untold,
The pity of war, the pity war distilled.
Now men will go content with what we
spoiled.
Or, discontent, boil boldly, and be spilled.
They will be swift with swiftness of the
tigress,
None will break ranks, though nations trek
from progress.
Miss we the march of this retreating world
Into vain citadels that are not walled.

Il me semblait avoir échappé à la bataille
par quelque long et sombre tunnel depuis
longtemps creusé dans le granit que la
guerre a labouré de ses mains de titan.
Mais ici encore gémissaient des dormeurs
accablés, trop loin dans leurs pensées ou
dans la mort pour être dérangés.
Soudain, alors que je les effleurai, l'un
d'eux se dressa, et m'ayant reconnu de ses
yeux hagards, me regarda avec pitié puis
tendit ses bras épuisés comme s'il voulait
me bénir.
Nul canon ne grondait, nul obus gémissait
dans ces galeries.
« Étrange-ami, lui-dis je, il n'y a pas lieu
de pleurer. »
« En effet, dit-il, si ce n'est les années
d'inachèvement et la désespérance. Quel
que soit votre espoir, ma vie en fut chargée
aussi : je poursuivais en vain la beauté la
plus sauvage de la terre.
Mon allégresse a pu sembler dérisoire à
bien des hommes,
Et de mes pleurs quelque chose demeurait
encore qui doit mourir à présent :
Je veux dire la vérité cachée,
La pitié que la guerre a distillée.
Maintenant les hommes iront satisfaits
avec notre butin,
Ou iront insatisfaits et débordant d'une
rage sanglante, ils avanceront avec l'agilité
de la tigresse.
Aucun ne rompra les rangs, même si les
nations s'éloignent du progrès.
Manquerions-nous la marche de ce monde
qui bat en retraite vers des vaines citadelles
qui n'ont même plus de murailles?

Then, when much blood had clogged their
chariot-wheels
I would go up and wash them from sweet
wells,
Even from wells we sunk too deep for war,
Even from the sweetest wells that ever
were.
I am the enemy you killed, my friend.
I knew you in this dark; for so you frowned
Yesterday through me as you jabbed and
killed.
I parried; but my hands were loath and
cold.
Let us sleep now..."

Alors, quand tout le sang aura caillé sur les
roues de leurs chars, je me lèverai et j'irai
les laver aux sources les plus douces.
Celles que nous avons enfouies si
profondément que la guerre elle-même n'y
a pas touché.
Je suis l'ennemi que tu as tué, mon ami.
Je t'ai reconnu dans cette obscurité, hier tu
m'as regardé avec colère tandis que tu
luttais avec moi et me tuais.
J'esquivai, mais mes mains étaient gauches
et froides.
Laissez-nous dormir à présent... »

In paradisum deducant te Angeli;
in tuo adventu suscipiant te Martyres,
et perducant te in civitatem sanctam
Jerusalem. Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere aeternam
habeas requiem.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Requiescant in pace. Amen.

Que les anges te conduisent au Paradis, que
les Saints-Martyrs t'y accueillent, et te
guident jusqu'à la cité sainte de Jérusalem.
Que le chœur des anges te reçoive et
qu'avec Lazare, jadis si pauvre, tu
connaisses le repos éternel.
Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
Et fais luire pour eux la lumière éternelle.
Qu'ils reposent en paix. Amen.

4. Textes de MASS

XVI. « Fraction : Things get broken »

Pacem! Pa ... cem!
Look ...
Isn't that ...
... odd ...
Red wine ... isn't red ... at all ...
It's sort of ... brown ... brown and blue ...

I never noticed that.
What are you staring at?
Haven't you ever seen an accident
before?
Look ...
Isn't that ...
... odd ...
Glass shines ... brighter ...
When it's ... broken ...
I never noticed that.
How easily things get broken.

Paix! Pa...aix!
Regardez...
N'est-ce pas...
... bizarre...
Le vin rouge... n'est pas rouge du tout
C'est une sorte de... marron ... de marron et
de bleu...
Je ne l'avais jamais remarqué.
Qu'est-ce que vous regardez?
N'avez-vous jamais vu un accident
auparavant?
Regardez...
N'est-ce pas...
... bizarre...
Le verre luit... plus clair...
Lorsqu'il est ... brisé ...
Je n'avais pas remarqué
À quel point les choses se brisent.

*Glass ... and brown wine ...
Thick ... like blood ...
Rich ... like honey and blood ...
Hey ... don't you find that funny?
I mean, it's supposed to be blood ...
I mean, it is blood ...
His ...
It was ...
How easily things get broken ...
What are you staring at?
Haven't you ever seen an accident
before?
Come on, come on, admit it,
confess it was fun.
Wasn't it?
You know it was exciting
to see what I've done.
Come on, you know you loved it,
you're dying for more.
Wasn't it smashing
to see it all come crashing
right down to the floor?
Right!
You were right, little brothers,
you were right all along.
Little brothers and sisters,
it was I who was wrong.
So earnest, so solemn,
as stiff as a column,
"Lauda, Lauda, Laude."
Little brothers and sisters,
you were right all along!
It's got to be exciting,
it's got to be strong.
Come on!
Come on and join me,
come join in the fun:
Shatter and splatter,
pitcher and platter,
what do we care?
We won't be there!
What does it matter?
What does it ... matter ...
Our Father, who art in Heaven,
haven't you ever seen an accident
before?
Listen ...*

Verre... et vin brun...
Épais... comme le sang ...
Riche... comme le miel et le sang ...
Hé... ne trouvez-vous pas ça amusant?
Je dis, c'est supposé être du sang...
Je dis, c'est du sang...
Le sien...
Qui a été...
À quel point les choses se brisent...
Qu'est-ce que vous regardez?
N'avez-vous jamais vu un accident
auparavant?
Allez, allez, admettez,
Avouez que c'était amusant.
N'est-ce pas?
Vous savez que c'était amusant
De voir ce que j'ai fait.
Allez, vous savez que vous avez aimé ça,
Que vous mourez d'envie d'en avoir plus.
N'était-ce pas choquant
De voir tout s'écraser
Directement par terre?
C'est vrai!
Vous aviez raison, petits frères,
Vous aviez raison depuis le début.
Petits frères et sœurs,
C'était moi qui avais tort.
Si fort, si solennel,
Aussi raide qu'une colonne,
« Lauda, Lauda, Laude. »
Petits frères et sœurs,
Vous aviez raison tout ce temps!
Ça doit être amusant,
Ça doit être puissant.
Allez!
Allez-y et rejoignez-moi,
Rejoignez-moi dans l'amusement:
Brisez et éclaboussez,
Lancez et aplatissez,
Quelle importance?
On ne sera plus là!
Quelle... importance...
En quoi est-ce important?
Notre Père, qui est dans le Ciel,
N'avais-tu jamais vu un accident
auparavant?
Écoute...

*Isn't that ...
... odd ...
We can ... be ... so still ...
So still and ... numb ...
How easily things get quiet ...*

*... quiet ...
God is very ill ...
We must ... all be very still ...
His voice ... has grown so small,
almost ... not there at all ...
Don't you cry ...
Lullaby ...
Sleep ...
Sleep ...
Shh ...
Shh ...
Pray, pray ...
You sons of men ...
Don't let ... Him die again ...
Stay, oh stay ...
DOMINE ...*

*Stay ...
Why are you waiting?
Just go on without me.
Stop waiting.
What is there about me
that you've been respecting
and what have you all been
expecting to see?
Take a look, there is nothing
but me under this,
there is nothing you'll miss!
Put it on, and you'll see
anyone of you can be
anyone of me!
What?
Are you still waiting?
Still waiting for me,
me alone,
to sing you into heaven?*

*Well, you're on your own.
Come on, say it,
what has happened to
all of your vocal powers?
Sing it, pray it,*

*N'est-ce pas...
... bizarre...
Nous pouvons... être... si calmes...
Si calmes et... paralysés...
À quel point les choses deviennent
silencieuses...
... silencieuses...
Dieu est très malade...
Nous devons... être calmes...
Sa voix... est devenue si petite,
Comme... si elle avait disparu...
Ne pleurez pas...
Bercez-vous...
Dormez...
Dormez...
Chut...
Chut...
Priez, priez...
Vous, fils des hommes...
Ne le laissez... pas mourir à nouveau...
Reste, ô reste!
SEIGNEUR ...
Reste ...
Qu'attendez-vous?
Partez sans moi, donc.
Arrêtez d'attendre.
Qu'y a-t-il en moi
Que vous respectiez
Et que vous attendiez-vous à voir?*

*Regardez, il n'y a rien que moi
En dessous de tout ça,
Il n'y a rien qui vous manquera!
Mettez mes robes et vous verrez,
N'importe lequel d'entre vous peut être
N'importe lequel de moi!
Quoi?
Vous continuez d'attendre?
Vous m'attendez toujours,
Moi seul,
Vous attendez que je chante pour que vous
alliez au ciel?
Eh bien, vous êtes tout seuls.
Allez, dites-le,
Qu'est-il arrivé à
tous vos pouvoirs vocaux?
Chantez-le, priez-le,*

*where's that mumbo and jumbo
I've heard for hours?
Praying and pouting,
braying and shouting litanies,
chanting epistles,
bouncing your missals
on your knees ...
Go on whining,
pining, moaning, intoning,
groaning obscenities!
Why have you stopped praying?
Stopped your Kyrieving?*

*Where is your crying and complaining?
Where is your lying and profaning?
Where is your agony?
Where is your malady?
Where is your parody
of God ... said ...
Let there be and there was ...
God said: Let there
Beatam Mariam semper Virginem,
Beatam miss the Gloria,
I don't sing
gratias agimus tibi
propter magnam
gloriam tuamen ...
Amen.
Amen.
I'm in a hurry
and come again.
When?
You said you'd come ...
Come love, come lust ...
It's so easy if you just don't care,*

*Lord, don't you care ...
... if it all ends today ...
... profundis clamavi,
clamavi ad te, Domine, ad Dominum, ad
Dom ...
Adonai ...
... don't know,
I don't nobis ...
Miserere nobis ...
Mise ... mi ...
Mi*

Où est tout ce charabia
Que j'ai entendu pendant des heures?
Priez et faites la moue,
Braillez et criez vos litanies,
Chantant vos épîtres,
Faisant rebondir vos missels
Sur vos genoux...
Continuez de vous plaindre,
De piner, de mugir, d'entonner,
De gémir des obscénités!
Pourquoi avez-vous arrêté vos prières?
Pourquoi avez-vous arrêté de chanter votre
Kyrie?

Où sont vos pleurs et vos plaintes?
Où sont vos mensonges et grossièretés?
Où en est votre agonie?
Où en est votre maladie?
Où est votre parodie
de Dieu ... il a dit ...
Laissez ce qu'il y a et ce qu'il y a eu...
Dieu a dit : Laissez
Sainte Marie toujours vierge,
À Beatam il manque le Gloria,
Je ne chante plus,
Nous te rendons grâce
Pour ton immense
gloiramen...
Amen.
Amen.
Je suis pressé
Et pourtant, je reviens.
Quand?
Tu nous as dit que tu reviendrais...
Pour aimer, pour désirer...
C'est facile si tu n'y accordes pas
d'importance,
Seigneur, n'y accordes-tu pas d'importance
... si tout finit aujourd'hui...
... depuis les profondeurs ...
Je t'implore depuis les profondeurs,
Je t'implore ô toi Seigneur,
Toi...
Adonai...
... J'en sais rien,
J'en sais rien sur nous...
Prends pitié de nous, sois miséricordieux...
Sois mise... mi...

*alone is only me ...
but mi with so*

...
me with s ...

...
mi

...
*Oh, I suddenly feel ev'ry step I've ever
taken,
and my legs are lead.
And I suddenly see ev'ry hand I've ever
shaken,
and my arms are dead.
I feel ev'ry psalm that I've ever sung
turn to wormwood, wormwood on my
tongue.
And I wonder,
oh, I wonder,
was I ever really young?
It's odd how all my body trembles,
like all this mass
of glass on the floor.
How fine it would be to rest my head,
and lay me down,
down in the wine,
which never was really red ...
... but sort of ...
... brown ...
and let not ... another word ...
be spoken ...
oh ...
how easily things get broken*

Mi tout seul c'est moi tout seul...
Mais mi avec sol

...
Mi avec s...

...
Mi

...
Ô, je ressens maintenant chaque pas que j'ai
entrepris,
Et mes jambes sont pesantes.
Et soudain je vois chaque main que j'ai
serrée,
Et mes bras sont morts.
Je ressens chaque psaume que j'ai chanté
devenir de l'armoise, de l'armoise dans ma
bouche.
Et je me demande,
Ô, je me demande,
Si j'ai jamais vraiment été jeune?
C'est bizarre de sentir mon corps trembloter,
Comme tout ce tas
De verre par terre.
Comme ce serait bon de reposer ma tête,
Et de rester couché par terre,
Avec le vin,
Qui n'a jamais été rouge ...
... mais d'un sorte de ...
... marron ...
et de n'en parler... plus...
un seul mot...
Ô...
à quel point les choses se brisent.

Copyright © 1971, Amberson Holdings LLC and Stephen Schwartz
Leonard Bernstein Music Publishing Company LLC, Publisher
Boosey & Hawkes, Inc., Agent for Print and Rental
Copyright For All Countries. All Rights Reserved.