

## BRITTEN ET LES RUSSES : ITINÉRAIRES CROISÉS

GILLES COUDERC

L'année 2006 a célébré le centenaire de la naissance du compositeur russe Dmitri Chostakovitch à l'échelle internationale, notamment grâce aux efforts de Valery Gergiev. Chez lui, avec l'orchestre du Mariinski, le chef russe a profité de cet anniversaire pour présenter au public les œuvres de ses compositeurs préférés, avec une représentation du *Tour d'écrou* [*The Turn of the Screw*] de Benjamin Britten (disparu en décembre 1976), opéra qui avait impressionné si fortement Chostakovitch en 1964. Au cours de l'été 2006, la *Britten-Pears Library*, installée dans la maison de Britten à Aldeburgh dans le Suffolk, a consacré une exposition à Chostakovitch, inaugurée par la veuve du compositeur.

Non seulement Britten et Chostakovitch se vouaient une admiration mutuelle, mais ils étaient devenus amis après leur rencontre à Londres en septembre 1960, à l'occasion de la création en Occident du *Concerto pour violoncelle n° 1* de Chostakovitch par le jeune Mstislav Rostropovitch, son ancien élève du Conservatoire de Moscou, dédicataire de l'œuvre. L'occasion permit à Britten de rencontrer un compositeur qu'il admirait depuis longtemps, mais aussi un interprète hors pair, qui devint leur trait d'union et œuvra à cimenter leur amitié. L'influence de Rostropovitch sur Britten se révéla aussi importante que celle de son compagnon de quarante ans, le ténor Peter Pears, pour qui il composa nombre d'œuvres vocales et d'opéras. Leur admiration et leur respect mutuels ravivèrent l'intérêt de Britten pour la musique instrumentale et symphonique puisqu'il écrivit pour Slava une sonate pour violoncelle et

piano, trois sonates pour violoncelle seul, et sa *Symphonie pour violoncelle* <sup>1</sup>.

Entre 1960 et 1975, les trois Russes et le Britannique écrivent un chapitre passionnant de l'histoire de la musique, malgré les vicissitudes de la Guerre Froide et de l'ouverture à l'Ouest de l'URSS, pendant le « Dégel » des années Khrouchtchev et la répression qui s'en suit. Britten ne fait pas moins de six séjours en URSS entre 1963 et 1971, pour y assurer la création de ses œuvres ou présenter celles spécialement destinées à Slava Rostropovitch et sa femme Galia Vichnevskaja. Ces séjours s'inscrivent dans une politique de propagande où les échanges artistiques sont instrumentalisés au service du communisme. En mars 1963, son premier séjour vaut à Britten un entretien dans la *Pravda*. Traduit en anglais, il suscite un article polémique dans le *Daily Telegraph* <sup>2</sup>, qui souligne l'aspect problématique d'une telle ouverture et se fait l'écho des soupçons dont on entoure ses artisans. Le critique musical Martin Cooper y dénonce l'ambiguïté pour un public anglais non averti des propos de Britten sur le rôle de l'artiste au service du peuple et souligne la différence des conceptions de l'art en URSS et en Occident, où l'artiste peut s'exprimer librement sans aucune contrainte idéologique. Il reproche à Britten de sembler souscrire à la doctrine communiste, qui voit dans l'art un instrument de propagande, et stigmatise son ignorance coupable du fait que tout artiste soviétique est au service du communisme et voit sa personnalité étouffée sous le masque du conditionnement idéologique.

Cette dénonciation de l'instrumentalisation de l'art soviétique n'étonne guère au pays de George Orwell qui, dans son *1984* de 1948, démontait les rouages du totalitarisme. Mais Benjamin Britten, pacifiste et homosexuel notoire dans un Royaume-Uni toujours corseté par les lois qui font de l'homosexualité un délit, dont le départ pour les États-Unis en 1939, à la suite de ses amis le poète W. H. Auden et le romancier Christopher Isherwood, a déjà déclenché une polémique jusqu'à la Chambre des Communes, suscite la

- 
1. À l'exemple de Britten et de Pears et en écho à cette amitié, qu'il nous soit permis de désigner le violoncelliste par son diminutif, Slava, et son épouse la soprano Galina Vichnevskaja par le sien, Galia.
  2. Voir l'article du 18 mars 1963, traduit en anglais sous le titre « The Artist – To the People » [« Le Message de l'artiste au peuple »] inclus dans *Britten on Music* [Écrits de Britten sur la musique], Paul Kildea (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 233-234, avec l'article polémique de Martin Cooper et la réponse que Britten rédige, mais n'envoya jamais, « On Pravda, Art and Criticism » [« La Pravda, l'art et la critique »], p. 236-239.

réprobation du très conservateur *Telegraph*. Ce journal voit d'un mauvais œil le compositeur récupéré par la propagande communiste et cautionner le régime soviétique dans des circonstances dramatiques, alors que Khrouchtchev vient de se livrer à une violente attaque en règle contre l'art de l'Occident et que le récent passage à l'Est de la « taupe » britannique Kim Philby, à la suite de celle de Burgess et Maclean en 1951 (eux aussi homosexuels), vient d'ébranler le royaume et de jeter le discrédit sur le gouvernement conservateur de Macmillan.

Ni Britten ni ses amis ne sont aveugles face aux tentatives de récupération du régime soviétique. Chostakovitch est utile à la propagande sur le plan international comme exemple de l'excellence de la culture soviétique, alors que sur le plan national, s'il bénéficie d'une immense popularité auprès du public, il incarne pour le régime l'esthéo-formalisme perniciosus et l'obscurantisme antidémocratique<sup>3</sup>. Mais, comme son ami le romancier E.M. Forster, Britten place ses amitiés et la musique au dessus des débats idéologiques et politiques : n'est-ce pas le sens de toute son œuvre et notamment de ses opéras, qui opposent des individus singuliers à la pensée unique ? L'histoire de son amitié avec Chostakovitch est intimement liée à celle avec le couple Rostropovitch, malgré l'obstacle de la langue. On évoquera ici les liens unissant Britten à Chostakovitch, ainsi que ses nombreuses collaborations avec les Rostropovitch, tout en indiquant comment les œuvres des deux compositeurs se sont enrichies de leurs influences réciproques.

L'intérêt de Britten pour Chostakovitch date de mars 1936, lorsqu'il assiste à la création britannique en version de concert de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* [*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*], dont le succès projette Chostakovitch sur la scène internationale et parmi l'élite des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle. Dans sa critique du spectacle<sup>4</sup>, Britten relève le caractère sadique de l'histoire et la manière dont la musique se fait drame ; il souligne comment Chostakovitch commente de manière impersonnelle les épisodes sordides dans de remarquables interludes orchestraux. En mai de la même année, il regrette que Covent Garden ne puisse monter ni

---

3. Voir Elizabeth Wilson, *Shostakovich, A Life Remembered* [Chostakovitch, Souvenirs d'une vie], Londres, Faber, édition 2006, p. 204-205.

4. « Soviet Opera at BBC : Shostakowitch's "Lady Macbeth" » [« L'opéra soviétique à la BBC : la "Lady Macbeth" de Chostakovitch »] dans *Britten on Music*, déjà cité, p. 17-18.

*Lady Macbeth* ni le *Wozzeck* de Berg, œuvre qui influence autant Britten que son ami russe. Le découpage cinématographique de *Lady Macbeth* se retrouve chez Britten, notamment dans *The Turn of the Screw* de 1954 et sa *Mort à Venise* [*Death in Venice*] de 1973. Les « Interludes Marins » de *Peter Grimes*, le premier opéra de Britten créé en 1945, se souviennent des Interludes de *Wozzeck*, mais aussi de ceux de *Lady Macbeth* dont Britten souligne la beauté. Dans cet opéra, ils donnent à l'œuvre sa continuité et une liaison rythmique entre deux éléments du spectacle, participant au drame par leur rôle de reprise ou d'annonce. La passacaille de l'Interlude III, qui évoque le cortège funéraire de Boris Timoféievitch et colore d'une teinte funèbre la scène de la chambre qui suit, inspire certainement à Britten la *Passacaille* de l'Interlude IV de *Grimes*. Bâti sur le thème de l'Apprenti, elle annonce sa chute et sa mort dans la scène qui suit et celle subséquente de *Grimes*.

En 1960, Britten s'attèle aux révisions de son opéra en deux actes *Billy Budd* et doit refuser un débat radiophonique avec Chostakovitch, présent à Londres pour la première de sa *Huitième Symphonie* et de son *Concerto pour violoncelle n° 1*, alors qu'il souhaite le rencontrer. Il accepte son invitation de le rejoindre dans sa loge au Royal Festival Hall, où il lui est présenté. Symbole de leur amitié naissante, le programme comporte *The Young Person's Guide to the Orchestra* [*L'Orchestre présenté aux jeunes*], variations pour orchestre rutilantes sur un thème de Purcell, puis le concerto russe. Pendant son exécution, Chostakovitch voit Britten sautiller de plaisir sur son siège comme un potache et lui donner des coups de coude pour exprimer la joie que lui procure son concerto dans l'interprétation de Slava Rostropovitch, lequel, à l'issue du concert, le presse de composer une œuvre à son intention. Britten, séduit par son jeu et sa fougue, lui propose une sonate pour violoncelle et piano à condition qu'il vienne la créer au cours du prochain festival d'Aldeburgh, fondé par Britten et Pears en 1948. Britten compose sa première œuvre de chambre d'envergure depuis son *Deuxième Quatuor à cordes* de 1945. Slava en est enchanté. Les deux hommes se retrouvent à Londres pour une première répétition qui enthousiasme tant Britten qu'il invite Galia à venir chanter à Aldeburgh.

La sonate est créée en 1961 au cours d'un superbe concert salué par la critique unanime. William Mann du *Times* souligne la complicité musicale des deux artistes et décrit la sonate comme un portrait de Slava, dont l'aspect gai et charmeur d'interprète éblouissant

cache un musicien à l'esprit pénétrant d'un philosophe <sup>5</sup>. Pour Peter Evans, son dernier mouvement, une « Marche » grotesque, est un hommage aux satires musicales que pratiquent Prokofiev et Chostakovitch <sup>6</sup>. Pendant le récital de musique russe et d'airs d'opéra que Galia donne avec Slava au piano <sup>7</sup>, Britten tombe sous son charme et conçoit pour elle une amitié passionnée. Il propose d'écrire pour elle la partie de soprano de son *War Requiem*, dont la création est prévue pour la consécration de la nouvelle cathédrale de Coventry en 1962, événement historique et culturel grandiose qui symbolise la renaissance économique et culturelle du royaume après la guerre et convoque des artistes de renom international comme Jacob Epstein, Graham Sutherland et John Piper.

Malheureusement, les autorités russes, choquées par l'alliance des mots « Cathédrale & Réconciliation avec l'Allemagne de l'Ouest <sup>8</sup> » interdisent à Galia de chanter en compagnie d'un allemand, Dietrich Fischer-Dieskau, le baryton soliste, ancien soldat de la Wehrmacht et d'un anglais, Peter Pears, un pacifiste, dans une œuvre politique insultant le patriotisme russe, ce qui rappelle les critiques dont on gratifie les œuvres de Chostakovitch et qui manifeste une clairvoyance certaine. En effet, Britten charge la soprano, avec le grand chœur mixte et l'orchestre symphonique qui interprètent le texte latin de la messe des morts, d'exprimer d'une manière parfois très théâtrale les sentiments les plus convenus de la foule provoqués par la mort des soldats qu'elle a elle-même envoyés au front, et de dénoncer l'hypocrisie du patriotisme des fauteurs de guerre, ce qui rappelle une pratique de Chostakovitch. Les réactions du clergé de la cathédrale de Coventry ne sont pas moins hostiles. Non seulement les poèmes de Wilfred Owen, mort au front en 1918, qui alternent avec les parties latines de la messe, sont parfois blasphémateurs puisqu'ils assimilent la Création à un phénomène purement biologique et la Parousie à une catastrophe géologique, mais ils accusent l'Église anglicane, très belliciste en 1914, qui fait de l'ennemi allemand l'Antéchrist personnifié. Galia est donc remplacée par Heather Harper, mais elle enregistre néanmoins l'œuvre sous la direction de Britten en janvier 1963.

- 
5. Voir la biographie de Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten, A Biography* [Benjamin Britten. Une biographie], Londres, Faber, 1992, p. 403
  6. Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten* [La Musique de Benjamin Britten], Londres, Dent, 1979, p. 311.
  7. Il inclut des mélodies de Prokofiev, Tchaïkovski, Moussorgski et Richard Strauss et des extraits de *Lady Macbeth*. Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 403.
  8. *Ibid.*, p. 409.

Pendant son premier voyage en URSS en mars 1963, Britten donne cinq concerts dans le cadre d'un Festival de Musique Britannique, dont la première de sa *Sonate pour piano et violoncelle* écrite pour Slava et les « Interludes Marins » de *Peter Grimes*, alors qu'en 1948 il était dénoncé, en compagnie de Messiaen, par le compositeur Boris Asafiev, membre du Parti, doyen des musicologues et des critiques soviétiques, comme « une mixture de formalisme, d'obscurantisme et de dépravation [...] – l'abjection personnifiée <sup>9</sup> ». Cette dénonciation fait suite à une nouvelle campagne contre le formalisme en musique dont sont victimes Prokofiev et Chostakovitch. Ce dernier est alors obligé de faire repentance en public au cours du Congrès du Syndicat des Musiciens de la même année. Ces accusations ressassent les critiques faites à Chostakovitch dès la création de son opéra *Le Nez* en janvier 1930 et surtout dans le célèbre article de la *Pravda*, « Une cacophonie, pas de la musique » [« *Sumbur vsmesto muzyki* »] paru en janvier 1936, pendant la Grande Terreur inaugurée par Staline en 1934. La veille de sa parution, Staline et les membres du Politburo avaient quitté la salle du Bolchoï après le troisième acte de *Lady Macbeth* qui voyait le mariage de Katerina et de Sergueï, son amant criminel, et leur arrestation. Le mélange de sexe, de crime et d'expressionnisme de l'opéra avait choqué l'idéal artistique profondément petit-bourgeois de Staline, si tant est qu'on puisse le définir. La musique de Chostakovitch est dénoncée comme « chaos gauchiste » aux « rythmes énervés, bruyants et neurasthéniques » ignorant les exigences du réalisme soviétique <sup>10</sup>.

La même année, ces attaques le forcent à annuler la création prévue pour décembre de sa *Quatrième Symphonie*, sans doute trop audacieuse, trop formaliste pour les maîtres du Kremlin. Mahlérienne de proportion et d'esprit, par la longueur de son mouvement initial, l'enchaînement d'épisodes humoristiques et grotesques de polkas et de valse précédant une longue marche funèbre de caractère tragique dans le Finale, par ses accès de sauvagerie grinçante, elle constitue pour Bertrand Dermoncourt le pendant orchestral de *Lady Macbeth*, irrecevable pour le régime <sup>11</sup>. Les accusations renouvelées de 1948 forcent le compositeur à fournir une musique qui soit en harmonie avec les objectifs positifs de la cul-

---

9. Elisabeth Wilson, *op. cit.*, p. 85 et 127-131.

10. Voir le programme de l'Opéra de Paris-Bastille pour *Lady Macbeth de Mtsensk*, février 1992, p. 71-73.

11. Bertrand Dermoncourt, *Dimitri Chostakovitch*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 79.

ture officielle et à brider ses désirs d'émanciper son idiome musical. Elles le condamnent à vivre dans la peur d'être arrêté, envoyé en Sibérie ou assassiné, avant de le pousser à devenir membre du parti en 1960.

Le statut exceptionnel de Chostakovitch en URSS, son influence sur les musiciens européens et américains et l'ampleur de sa popularité font de lui l'égal des grands musiciens du XX<sup>e</sup> siècle, Stravinsky, Bartók, Mahler, Berg et Schönberg. Les campagnes agressives dirigées contre lui et les vexations que le régime lui inflige le rendent encore plus intéressant aux yeux du public de l'Ouest comme symbole des victimes de la Terreur et des artistes bâillonnés par le pouvoir politique. En août 1962, le festival d'Edimbourg, dirigé par Lord Harewood, grand ami de Britten, qui cherche à mettre en lumière un compositeur particulier en présentant un maximum de ses œuvres interprétées par les plus grands musiciens, consacre l'essentiel de son programme à la musique de Chostakovitch, avec plus de trente de ses œuvres, dont six de ses symphonies, ses huit quatuors et des extraits de *Lady Macbeth*, données en sa présence.

En 1963, les concerts de Britten en URSS sont un grand succès. Il retrouve Slava et Galia qui le présentent au pianiste Sviatoslav Richter, l'autre Slava. Invité à plusieurs reprises au festival d'Aldeburgh, il joue plusieurs fois à quatre mains avec Britten, si bien que les Russes deviennent une présence familière en ce lieu. En 1964, Britten effectue deux séjours en URSS, en mars et en octobre. Suite aux succès de 1963, il est d'abord invité à diriger la première russe de sa *Symphonie pour violoncelle*, op. 68 composée pour Slava Rostropovitch, sa seule et dernière œuvre orchestrale d'envergure depuis sa *Sinfonia da Requiem* de 1942. Chostakovitch est présent au concert de Moscou et, si les musiciens officiels du régime applaudissent poliment, le public obtient que le dernier mouvement soit bissé. À Leningrad, le succès est renouvelé et les étudiants du Conservatoire font à Britten la surprise de lui présenter la première partie de son *War Requiem*. Pour le critique du *Musical Times*, John Warrack, Britten fait à présent partie du paysage musical russe : il est le seul compositeur anglais ou américain contemporain à être publié dans une édition soviétique <sup>12</sup>.

Après la première de la *Symphonie* à Moscou, Chostakovitch invite Ben et Peter à une première lecture au piano de deux œuvres

---

12. Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 426.

récemment achevées, son *Neuvième* et *Dixième Quatuors* pour lesquels Britten déclare avoir plus d'admiration que pour ses récentes symphonies. Dans deux articles différents <sup>13</sup>, il précise que ce *Dixième Quatuor* l'a laissé « en miettes », tant il constitue une avancée spectaculaire du langage de son hôte, qui lui semble plus détendu qu'auparavant dans leur compagnie. Au critique John Amis, qui trouve la production de Chostakovitch inégale, Britten répond que c'est un de ses dons considérables et qu'à ses yeux, Chostakovitch est un compositeur très utile car il n'hésite pas à s'embarquer dans une nouvelle composition, même si son inspiration n'est pas des plus hautes, pour satisfaire la demande du public <sup>14</sup>. Britten fait ainsi la différence entre les œuvres personnelles de Chostakovitch, ces « œuvres pour le tiroir », notamment ses œuvres de musique de chambre ou certaines symphonies, et ses œuvres « utiles », ses musiques de film ou de circonstance comme ce *Chant des Forêts* [*Pesn' o lesax*], op. 81, cantate du reboisement à la gloire de Staline forestier, qui lui vaut le prix Staline en 1950. Britten lui aussi s'attelle à écrire de la musique de circonstance, puisque cela fait partie de son credo d'artiste au service de la communauté, et certaines commandes officielles n'ont pas la hauteur d'inspiration d'œuvres plus personnelles. Si Chostakovitch est contraint à composer une musique attrayante pour les masses, Britten souffre parfois de devoir écrire pour être accessible à tous. Il a parfois l'impression d'être tenu en lisière par Pears qui, lorsqu'il lui présente des idées nouvelles ou audacieuses, s'intéresse surtout aux œuvres auxquelles il est associé, et s'expose à ses refus <sup>15</sup>.

Britten revient en octobre 1964 avec l'*English Opera Group* pour présenter trois de ses opéras de chambre, dont *Le Tour d'érou* auquel assiste Chostakovitch. Gageons que la structure quasi cinématographique de cet opéra divisé en 16 courtes scènes lui rappelle son opéra *Le Nez*, influencé par le cinéma muet, jamais rejoué depuis sa création en 1930. Au cours du festival d'Aldeburgh de 1965, Slava crée la *Première Suite pour violoncelle seul*, op. 72. Comme les suivantes, elle est inspirée par la beauté et le romantisme de son interprétation des suites de Bach, dont Britten évoque ici le style brisé et l'usage de ritournelles dans le premier mouve-

---

13. Voir l'entretien de Britten avec John Warrack dans l'article « Musician of the Year » [« Le Musicien de l'année »] et celui avec John Amis, « British Music in the World Today » [« La musique britannique dans le monde aujourd'hui »] dans *Britten on Music*, op. cit., p. 264-269 et 272.

14. *Britten on Music*, op. cit., p. 272.

15. Humphrey Carpenter, op. cit., p. 430-431.

ment, *Canto* <sup>16</sup>. Britten et Pears retrouvent Slava et Galia dans la Colonie de Musiciens de Dilidjan en Arménie au cours de leur quatrième voyage en URSS en août 1965. Pendant ce séjour, Britten termine *The Poet's Echo* [*L'Écho du poète*], op. 76, cycle de mélodies sur des poèmes de Pouchkine composé pour Galia et destiné mettre en valeur l'éventail de ses dons musicaux et dramatiques. Sa thématique est profondément brittenienne et fait écho aux préoccupations du capitaine Vere dans *Billy Budd* sur le sens d'un univers sourd aux questions du poète. Pour Peter Evans le style de l'opéra russe, notamment celui d'*Eugène Onéguine*, l'opéra de Tchaïkovski d'après Pouchkine que Galia chante souvent, informe la deuxième mélodie, « Mon cœur, je croyais que tu avais oublié » et fait écho aux souvenirs de Tatiana à l'acte III de l'opéra <sup>17</sup>, alors que la dernière mélodie « Lignes écrites pendant une nuit d'insomnie » rappelle sa nuit sans sommeil à l'acte II. Avant de rejoindre Chostakovitch dans sa datcha, où Ben et Galia lui jouent le cycle, les deux couples visitent la maison de Pouchkine à Mikhaïlovskoïé. Ils y chantent le tout nouveau cycle, accompagnés par la sonnerie des pendules pendant cette dernière mélodie <sup>18</sup>.

Son séjour à Dilidjan inspire à Britten un article où il décrit favorablement le sort des musiciens russes aidés par l'État et la soif du peuple russe pour la musique et la culture, même dans les villages les plus reculés, ce qui ne l'empêche pas de critiquer les symphonies des compositeurs russes, écrites dans le style de Tchaïkovski pour satisfaire les exigences de la culture officielle <sup>19</sup>. Ce récit, qui reprend les thèmes de l'article de la *Pravda* de mars 1963 cité plus haut, lui fournit l'occasion de régler ses comptes avec le public et les institutions britanniques, longtemps peu propices à la culture et à la musique en particulier, et qui l'ont forcé à chercher fortune aux États-Unis entre 1939 et 1942. Britten semble ne pas pouvoir oublier le mépris que rencontrèrent dans son adolescence ses projets de devenir musicien, ni le temps perdu au Royal College of Music, dont les professeurs lui déconseillèrent une visite à Alban Berg au cours d'un voyage en Autriche, craignant l'influence délétère de sa musique sur le jeune Britten. L'art officiel russe et le philistinisme britannique sont ainsi renvoyés dos à dos.

---

16. Evans, *op. cit.*, p. 325-326.

17. *Ibid.*, p. 383.

18. Humphrey Carpenter, *op. cit.*, p. 452.

19. « A Composer in Russia » [« Un compositeur en Russie »] de 1965 dans *Britten on Music*, *op. cit.*, p. 281-284

La première officielle russe du *War Requiem* de Britten en mai 1966 impressionne fort Chostakovitch. Il place l'œuvre sur le même plan que le *Chant de la Terre* de Mahler, compositeur qu'il admire beaucoup, comme Britten, et qui représente pour lui un idéal. Le compliment est de taille. Son grand ami Sollertinski, à la mémoire duquel il écrit le *Deuxième Trio*, op. 67, est spécialiste de Mahler et fait si bien partager à Chostakovitch sa passion qu'au soir de sa vie, Chostakovitch souhaitait entendre le dernier mouvement du *Chant de la Terre* si on lui apprenait qu'il ne lui restait qu'une heure à vivre<sup>20</sup>. En décembre 1966, Britten et Pears retrouvent Slava et Galia à Moscou pour passer Noël avec eux. Au cours d'un concert dans la Grande Salle du Conservatoire, auquel Chostakovitch assiste, ils donnent le *Dichterliebe* de Schumann sur des poèmes de Heine, dont Chostakovitch apprécie l'humour grinçant, mais aussi les *Sonnets de Michel-Ange* de Britten, œuvre ensoleillée de 1942 où Britten exprime l'amour et la passion qu'il ressent pour Peter. Chostakovitch s'intéressera plus tard aux sonnets de Michel-Ange, mais choisira alors la voix sombre de la basse Evgeni Nesterenko pour sa *Suite sur des poèmes de Michel-Ange pour voix de basse et piano*, [*Sjuita Sonety Mikelandželo Buonarotti dlja basa i forte-piano*] de juillet 1974, une de ses dernières œuvres qui célèbre l'immortalité de l'Art et l'acceptation sereine de la mort. Sa première attaque cardiaque, fin mai 1966, qui entraîne des séjours fréquents à l'hôpital jusqu'à son décès, pousse Chostakovitch à composer nombre d'œuvres particulièrement hantées par le thème de la mort.

Le 2 janvier 1967, au Conservatoire, Britten et Pears n'entendent que le dernier mouvement de la *Treizième Symphonie* « *Babi Yar* », autre cycle symphonique pour basse soliste et chœur d'hommes, qui impressionne Pears. Composée en 1962 sur des poèmes d'Evtouchenko consacrés à la tragédie des juifs assassinés par les Nazis en 1941 dans le ravin de Babi Yar près de Kiev, elle vaut à Chostakovitch des tracasseries sans fin car, en ne décrivant que le drame des juifs sans mentionner les autres personnes assassinées, il fait, dit-on, preuve de partialité et de manque de patriotisme. Après Moscou, Britten et Pears visitent le Musée de l'Ermitage à Leningrad pour voir les « plus beaux Rembrandt du monde ». Britten remarque particulièrement *L'Enfant prodigue*, qui lui inspire sa troisième Parabole pour l'Église, *The Prodigal Son*, de 1968, dédiée à Chostakovitch. Malade, celui-ci ne peut venir à la création chez Britten. Son influence se fait sentir dans la

---

20. Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994, p. 104.

*Quatorzième Symphonie* de 1969, dédiée à Britten, qui dirige sa création britannique au cours du festival de juin 1970, pour la réouverture des Maltings détruits par un incendie l'année précédente. Comme le *War Requiem*, l'œuvre se dresse contre les tentatives religieuses malhonnêtes de consolation face à la mort et réunit des poèmes inspirés par le carnage de la Grande Guerre. La partie de soprano du *War Requiem* est pensée pour Galia et Chostakovitch fait de même pour sa symphonie <sup>21</sup>. Mais ce cycle de mélodies qui emprunte à différents poètes, Lorca, Apollinaire et Rilke, tout en déclinant le même thème doit aussi bien à la *Sérénade* pour cor, cordes et orchestre, op. 33 de Britten, composée en 1943, qu'à son *Nocturne*, op. 60, pour ténor, orchestre à cordes et 7 instruments *obligato* composé en 1958, puisque la symphonie est orchestrée pour deux solistes, 19 cordes et percussions.

Cette symphonie emploie des thèmes en forme de séries dodécaphoniques, notamment celui sur lequel s'ouvre l'œuvre. Chostakovitch utilise à l'occasion ces séries de douze sons, notamment dans son *Treizième Quatuor*, op. 138, de 1970, mais toujours à des fins expressives, chromatismes et dissonances émaillant un discours profondément attaché à la tonalité. « Il est absolument nécessaire de rechercher des moyens d'expression, d'appliquer des systèmes compliqués (par ex. la dodécaphonie). Mais le choix de ces moyens sera avant tout dicté par l'idée et l'objectif artistique que l'on se fixe <sup>22</sup> » déclare-t-il à l'époque, rejoignant l'opinion de Britten. Bien que peu friand des recherches du sérialisme, qu'il considère comme les préoccupations de compositeurs enfermés dans leur tour d'ivoire, Britten utilise lui aussi un dodécaphonisme discret, comme dans son *Turn of the Screw* où le Thème de l'Écrou, fondé sur une série de quarts, épuise le total chromatique, et génère d'autres thèmes. Dans ses deux derniers opéras, *Owen Wingrave* et *Death in Venice*, la série est associée aux ancêtres sclérosés d'Owen et à son héritage familial et à la panne d'inspiration d'Aschenbach. Dans la *Quatorzième Symphonie*, le thème de marche que scande le xylophone solo dans le cinquième mouvement, *Les Attentives I*, épouse un profil inversé du Thème de l'Écrou. Mais si Britten se force à rester dans le cadre de la tonalité élargie à des fins expressives, ce genre de pratique vaut à Chostakovitch les foudres de la censure en 1936 car elle rappellent les expériences de l'avant-garde

---

21. Galia n'assure pas la création de la *Quatorzième Symphonie* à Moscou en juin 1969 mais à Leningrad en septembre de la même année.

22. Bertrand Dermoncourt, *op. cit.*, p. 183.

artistique russe après la Révolution, que le nouveau régime musèle à partir de 1920<sup>23</sup>.

Ici (dans la *Quatorzième symphonie*), à l'issue de la période relativement permissive des années 1960, le compositeur revient à ces expériences dans un geste de défi, comme le confirme la conclusion de l'œuvre, l'unique fin non tonale de ses symphonies. Pour évoquer la nature toute-puissante de la mort, le seul duo des solistes de la partition est suivi d'un énorme crescendo qui répète inlassablement un accord dissonant de manière de plus en plus rapide, et s'arrête soudain comme pour évoquer l'issue fatale d'une vie de douleur, brisant ainsi le tabou de la culture officielle entourant les sujets « négatifs » et pessimistes. Mais si le *War Requiem* de Britten inspire Chostakovitch, les deux œuvres diffèrent diamétralement. Après le tableau du champ de bataille et du chaos des armes, c'est le doux sommeil réparateur de la mort réconciliatrice qu'évoque le duo des deux soldats auquel se joint la voix de la soprano dans une ultime consolation que Britten ne peut pas refuser au public.

Slava est autorisé à venir créer la *Seconde suite pour violoncelle seul*, op. 80, à Aldeburgh en juin 1968, mais l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes russes entraîne la mort de ce projet de Britten datant de 1963. Cette année là, il entend Galia chanter le rôle de Natacha dans le *Guerre et Paix* de Prokofiev et se laisse persuader par son collaborateur Colin Graham de penser à un opéra sur *Anna Karénine*, avec Galia et Pears dans les rôles d'Anna et de Karénine et Slava au pupitre. Bien que Graham ait façonné un livret, il est impossible pour Britten d'accepter la commande officielle du Bolchoï devant l'agression communiste. En avril 1971, cependant, Britten et Pears retournent à Leningrad et Moscou pour une semaine de musique britannique. Les deux Slava interprètent comme solistes le *Concerto de piano* et la *Symphonie pour violoncelle* de Britten lors d'un concert au Conservatoire. Chostakovitch y assiste et invite ensuite Britten et Pears chez lui à une répétition de travail de son *Treizième Quatuor*. Très impressionné par cette œuvre d'un seul tenant qui se situe dans la lignée de la *Quatorzième Symphonie*, Britten le met à l'affiche du festival d'Aldeburgh de 1973 et rédige les notes d'accompagnement du programme<sup>24</sup>.

Quelques jours plus tard, chez les Rostropovitch, Chostakovitch assiste à la première lecture au piano de la *Troisième Suite pour violoncelle*, op. 87, dernier cadeau de Ben à Slava, car le

23. Krzysztof Meyer, *op. cit.*, p. 75-77 et 79-81.

24. Britten *on Music*, *op. cit.*, p. 430.

projet initial d'écrire six suites à l'exemple de Bach sera interrompu par la maladie. En mai 1972, Slava ne reçoit pas l'autorisation de la jouer à Aldeburgh l'été suivant comme prévu, car en octobre 1970, il a envoyé à la presse une lettre ouverte prenant la défense d'Alexandre Soljénitsyne, qui vient de recevoir le Prix Nobel de Littérature. Dans cette lettre, Rostropovitch appelle à la liberté d'expression et dénonce les inepties écrites par les représentants du régime sur Prokofiev et sur Chostakovitch. Ce dernier passe quelques jours à Aldeburgh avec sa femme pour leur unique séjour chez Britten. Fatigué après son opération du cœur et craignant ne pas mener à bien la tâche, vu ses nombreuses occupations, au mépris d'une longue habitude Ben fait à son ami russe l'exceptionnelle faveur de lui montrer le manuscrit de son opéra *Death in Venice*, toujours en cours de composition. L'œuvre fait forte impression à Chostakovitch. Gageons que cet adieu à la vie de la part de Britten, qui se sentait très diminué, comme de la part de son héros, qui croise la mort dans les rues de Venise, touche beaucoup le compositeur dont la *Quatorzième Symphonie* est la première des œuvres où il fait ses adieux au monde <sup>25</sup>. Ce sera leur dernière rencontre : Chostakovitch décède en 1975 et Britten en 1976. En 1974, Galia et Slava sont autorisés à quitter l'URSS avant d'être privés de leurs passeports et déchus de leur nationalité pour « agissements antipatriotiques ». Ils trouvent refuge à Aldeburgh. Fin novembre 1976, Slava revient y diriger l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Tchaïkovski, quelques jours avant la mort de Ben, le 4 décembre. Il l'accompagne dans sa dernière demeure.

En 1966, Britten rédige un « Tribut à Dmitri Chostakovitch » pour une collection d'articles publiée dans le numéro de septembre de la *Sovetskaja muzyka* à l'occasion de son soixantième anniversaire <sup>26</sup>. Dernier témoignage officiel, il évoque ses œuvres préférées chez Chostakovitch et mentionne longuement le choc de la musique de *Lady Macbeth*, si personnelle et caractéristique malgré son utilisation de formes traditionnelles et les réactions hostiles de l'intelligentsia de l'époque. Il parle de son plaisir à lire les partitions de la *Quatrième Symphonie*, d'une imagination prolifique, d'une agitation parfois sauvage, mais dénuée de tout geste vide de sens, et de la *Cinquième Symphonie*, d'une retenue toute classique, deux œuvres où battent un cœur musical sincère. Il exprime sa prédilection pour sa musique de chambre, qui lui parle de manière si intime,

---

25. Krzysztof Meyer, *op. cit.*, p. 460.

26. « Tribute to Dmitri Shostakovitch », *Britten on Music*, *op. cit.*, p. 300-301.

le *Huitième Quatuor*, le *Neuvième* et le *Dixième*, si spectaculaires, et le tragique *Trio n° 2*. Il exprime sa fierté au plaisir que son seul ami compositeur ressent à écouter ses œuvres, composées au même moment, enfants de pères semblables et servant les mêmes buts.

Britten présente des points communs avec Chostakovitch. Enfants prodiges à leur manière, ils sont tous deux motivés par l'ambition d'être le meilleur et leur catalogue d'opus est très impressionnant. Le compositeur russe est aussi intimement attaché à son pays que Britten à son terroir anglais, et il est difficile d'imaginer que leurs talents se soient épanouis hors de leurs pays d'origine respectifs. Nombre d'œuvres de Britten et de Chostakovitch sont liées à des épisodes de l'histoire nationale. Le jeu de mot entre Britten et « *Britain* » homophones est amplement justifié par l'association d'œuvres de Britten à des moments historiques, *Peter Grimes* et la réouvertures des théâtres après guerre, *Gloriana* et le couronnement de la reine Elizabeth II dans un contexte de renaissance nationale, le *War Requiem* et la reconstruction de la cathédrale de Coventry, Britten se servant de ces occasions officielles pour dessiller les yeux du public victime de la pensée unique.

Tous deux mettent leur art au service de leurs compatriotes, sinon de leurs frères humains. Si Britten, pacifiste et homosexuel, met en scène dans ses opéras l'opposition de l'individu contre la foule, Chostakovitch, profitant du caractère rebelle à toute interprétation concrète de la musique, exprime grâce à elle les sentiments de milliers de Russes opprimés. Et s'il accompagne ses œuvres de déclarations parfois contradictoires, son public sait les interpréter comme une protestation contre la tyrannie et la violence du régime. Dans une moindre mesure, Britten aussi est un dissident, et comme Chostakovitch, il écrit une musique que « celui qui a des oreilles entendra ». Le compositeur russe utilise cette expression puisque il est souvent obligé de déguiser aux yeux des autorités le sens qu'il attache à ses symphonies. Elle rappelle ce que dit Mozart aux critiques déroutés par les pitreries de Papageno dans sa *Flûte Enchantée*, leur enjoignant d'ouvrir grand leurs oreilles pour comprendre le message de l'opéra. Lorsqu'il reçoit en 1940 une commande officielle pour célébrer le 2600<sup>e</sup> anniversaire de l'Empire du Japon, Britten écrit paradoxalement une *Sinfonia da Requiem* pacifiste :

J'essaie de la faire aussi anti-guerre que possible. Je ne crois pas que l'on puisse exprimer des théories sociales, politiques ou économiques en musique, mais en mariant de la nouvelle musique à des thèmes connus, je pense pouvoir faire passer certaines idées. Je dédie cette symphonie à la mémoire de

mes parents et, comme c'est une sorte de requiem, je cite un motif du *Dies Irae* de la Messe de Requiem <sup>27</sup>.

Cette stratégie rappelle l'utilisation par Chostakovitch d'éléments de musique juive dans sa musique, notamment dans le troisième mouvement du *Trio n° 2* de 1944, cité par Britten. Son bien-aimé Mahler lui en offre l'exemple, mais le compositeur, bien que non juif, intègre ces éléments musicaux dans ses œuvres au moment précis où le régime soviétique impose la destruction de tout ce qui pourrait rappeler l'existence de la culture juive. Chostakovitch se fait le témoin de cette destruction qui symbolise l'oppression dont souffre le peuple russe. Britten emprunte cette stratégie de citation détournée dans sa *Troisième Suite pour violoncelle seul*, double hommage à son ami compositeur et son interprète de génie. Fortement influencé par Chostakovitch, dont il cite le monogramme musical DSCH, soit *ré-mi* bémol-*ut-si*, la suite pratique une technique du collage semblable à celle utilisée dans le quatrième mouvement de son *Huitième Quatuor*, inclus dans son « Tribut <sup>28</sup> ». Elle cite trois chansons populaires transcrites par Tchaïkovski et le *Kontakion*, l'hymne des morts de la liturgie russe, pour exprimer sa solidarité avec Slava, que Britten salue comme « patriote russe <sup>29</sup> », défenseur des libertés, au moment où son appui déclaré à Soljénitsyne lui vaut d'être continuellement harcelé.

Britten a dû voir une parenté entre les Scherzos des symphonies et des pièces de musique de chambre de Chostakovitch, comme *l'Allegro con brio* du *Trio n° 2*, véritable danse macabre, et certains mouvements de ses œuvres qu'il appelle « Danses de mort » lorsqu'il crée l'image sonore d'une violence sans borne, comme dans le Scherzo de sa *Ballad of Heroes* de 1939, écrit à la mémoire des volontaires de la Guerre d'Espagne, dans le Scherzo de sa *Sinfonia da Requiem*, la chasse à l'homme à l'acte III de *Peter Grimes*, et le *Dies Irae* du *War Requiem*. Enfin Britten et Chostakovitch partagent la même affection pour la forme musicale de la passacaille, appelée aussi chaconne, héritée de l'âge baroque

27. Voir *Letters from a Life : Letter and Diaries of Benjamin Britten* [Lettres d'une vie : correspondances et journaux personnels de Benjamin Britten], vol. 2, Donald Mitchell et Philip Reed (dir.), Londres, Faber, 1991, p. 705.
28. Eric Roseberry analyse l'influence de Chostakovitch sur les *Suites 2 et 3 pour violoncelle* dans « The Solo Chamber Music » [« La musique de chambre pour instruments seuls »] in Christopher Palmer, *The Britten Companion*, Londres, Faber, 1984, p. 380-382.
29. L'expression est de Britten dans ses notes pour la Suite n° 3, *Britten on Music*, op. cit., p. 389.

et revitalisée par Berg. Pour Britten l'exemple vient de la passacaille de la mort de Didon dans le *Didon et Enée* de son cher Purcell, mais l'Interlude III de *Lady Macbeth* a été déterminant. Tous ses opéras, sauf *Owen Wingrave* et de nombreuses œuvres de musique de chambre, dont les *Suites pour violoncelle 2 et 3*, comportent une Passacaille, le titre du dernier mouvement de sa *Symphonie pour violoncelle*.

Britten est un des premiers musiciens occidentaux que Chostakovitch a influencés. Son amitié ainsi que celle des autres Russes lui est indispensable à une étape de sa carrière où il doute de lui-même et cherche à renouveler son langage et son inspiration. Exigeant pour lui-même comme pour les autres, Britten trouve dans ses amis russes la famille artistique et affective qui lui manque. Son hommage aux œuvres de chambre de Chostakovitch exprime le regret de ne pas pouvoir se consacrer à cette forme, plus propice à l'expression de l'intime et à la complicité entre musiciens, alors qu'il est toujours sur la brèche, compositeur d'opéra, concertiste, chef d'orchestre et organisateur de festival. Britten réalise les ambitions de Chostakovitch dont les projets d'écrire pour l'opéra ont été frustrés, vu son goût pour la satire, insupportable au régime, et qui donne à sa musique de chambre le sens dramatique qu'il ne peut exprimer librement. Britten a voulu jusqu'au bout poursuivre son engagement d'artiste porteur d'une mission éducative, malgré un pessimisme croissant, et Chostakovitch continue à composer des œuvres qui sont autant de sursauts de révolte en attendant la mort. Par leur engagement artistique sans concession, ils constituent deux témoins et deux acteurs emblématiques de leur siècle.

*Université de Caen*

## BIBLIOGRAPHIE

- CARPENTER Humphrey, *Benjamin Britten, A Biography*, Londres, Faber, 1992.  
 DERMONCOURT Bertrand, *Dimitri Chostakovitch*, Arles, Actes Sud, 2006.  
 EVANS, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, Londres, Dent, 1979.  
 KILDEA Paul, dir., *Britten on Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003.  
 MEYER Krzysztof, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994.  
 MITCHELL Donald ; REED Philip Reed, dir., *Letters from a Life : Letter and Diaries of Benjamin Britten, Vol.1 & 2*, Londres, Faber, 1991.  
 PALMER Christopher dir., *The Britten Companion*, Londres, Faber, 1984.  
 WILSON Elizabeth, *Shostakovich, A Life Remembered*, Londres, Faber, 2006.