

De Pictures from a Life à Letters from a Life: exaltation de la vie de Benjamin Britten.

[Download Here](#)

[Navigation](#) – [Plan du site](#)



## [Revue LISA/LISA e-journal](#)

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone –  
Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World

- [fr](#)
- [en](#)

[Accueil](#) > [Numéros](#) > [Vol. I - n°1](#) > [Arts et spectacles](#) > **De Pictures from a Life à Letters...**

[Sommaire](#) - [Document précédent](#)

[Vol. I - n°1 | 2003 : Images of Derision, Images of Exaltation in the British Isles from the 18th to the 20th Century](#)

Arts et spectacles

# ***De Pictures from a Life à Letters from a Life : exaltation de la vie de Benjamin Britten***

From *Pictures from a Life* to *Letters from a Life*: Exalting the Life of Benjamin Britten

**Gilles Couderc**

[Résumé](#) | [Index](#) | [Texte](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

## **Résumé**

To this day Britten's friend and publisher, Donald Mitchell, once considered his official biographer, has never completed the biography the composer wished him to write, with the express condition that Mitchell tell the truth about him and his lifelong friend, Peter Pears. Mitchell has published a picture biography of Britten, *Pictures from a Life*, and the composer's letters and diaries, under the title *Letters from a Life*, both exalting the life of the hard-working musician, whom Mitchell clearly believes to be one of the twentieth century's greatest composers. Both works present the same double portraits of Britten and Pears by major photographers, as if duplication could not be avoided. This study examines the image that Lotte Jacobi and Cecil Beaton try to give of Britten and Pears, the meanings that Mitchell seems to have invested the portraits with, how he uses them to recall Britten's life and times, and finally how the portraits work toward an identification of Britten and Schubert, thus enabling Mitchell to secure Britten's place among the greatest.

[Haut de page](#)

## Entrées d'index

### Index chronologique :

[20th century](#), [XXe siècle](#)

### Index thématique et géographique :

[art](#), [culture](#), [Grande-Bretagne](#), [Great Britain](#), [histoire](#), [history](#), [music](#), [musique](#), [opéra](#), [opera](#), [société](#), [society](#)

[Haut de page](#)

## Texte intégral

[PDF 267k](#) [Signaler ce document](#)

- 1 Donald Mitchell et Philip Reed, éd., *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Ben* ([...](#))

Il est un musicien britannique contemporain honoré en son pays comme par de nombreux essais biographiques, c'est certainement Benjamin Britten. En juin 1976, la reine Elizabeth II lui accorde la pairie et six mois avant sa mort, le compositeur devient *Baron Britten of Aldeburgh in Suffolk*. Cette récompense s'ajoute à l'Ordre du Mérite et aux dix doctorats *honoris causa* accordés à Britten, dont ceux d'Oxford et de Cambridge, alors qu'il n'a jamais fait d'études universitaires. Par ailleurs, à ce jour, on ne compte pas moins de vingt-six essais

biographiques concernant le compositeur dont le premier, *Benjamin Britten: A Sketch of His Life and Works*, de Eric Walter White, date de 1948, l'époque des premiers grands succès de Britten. En 1952, un groupe de musicologues publie le premier ouvrage critique consacré au compositeur, un recueil de 400 pages intitulé *Benjamin Britten: A Commentary on His Works by a Group of Specialists*, sous la direction de Hans Keller et d'un jeune musicologue, Donald Mitchell, dont le destin est désormais lié à celui de Britten. En 1964, Mitchell crée Faber Music à l'instigation du compositeur, et devient son éditeur et son confident. Après avoir lu le projet biographique de Mitchell avant sa mort en 1976, Britten lui confie ses carnets intimes rédigés entre 1928 et 1939, avec pour seul souhait que la vérité soit dite à son propos et à celui de son compagnon de trente-sept ans, collaborateur et interprète privilégié, le ténor Peter Pears<sup>1</sup>.

2 Longtemps considéré comme le biographe officiel du compositeur, Mitchell n'a toujours pas réalisé ce projet, malgré ses nombreuses tentatives. D'abord, en 1978, deux ans après la mort de Britten, Mitchell, aidé de John Evans, fait paraître chez Faber un recueil de photographies montrant le compositeur, ses collaborateurs, ses interprètes et ses manuscrits : *Benjamin Britten: Pictures from a Life, 1913-1976*. Parfois abondamment légendées, ces photographies sont accompagnées d'un tableau chronologique de la vie et des œuvres de Britten, et constituent un premier essai biographique en images.

- 2 Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. ix.
- 3 *LFL*, vol. 1, p. 58-60.

3 Puis, entre 1986 et 1989, Mitchell travaille avec Philip Reed à la publication des carnets intimes et des lettres du compositeur. Les deux premiers volumes, publiés par Faber en 1991, couvrent les années 1923-1939 et 1940-1945 et paraissent sous le titre *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*. Humphrey Carpenter, qui, en 1992, fait paraître chez Faber la première biographie de Britten, *Benjamin Britten: A Biography*, avec le consentement de Mitchell, considère que *Letters from a Life*, avec son appareil critique et ses notes abondantes, constitue le premier volume de la biographie que Britten demandait à Mitchell<sup>2</sup>. Pour ce dernier, *Letters from a Life* se présente comme l'autobiographie que Britten n'aurait probablement jamais écrite mais dont il avait rêvé, tant était grand son désir de se justifier aux yeux de ses contemporains, ce que Mitchell appelle "*the impulse to self-documentation, and above all accurate self-documentation*"<sup>3</sup>. Comme l'indique la gémellité de leurs titres, les deux ouvrages de Mitchell sont complémentaires. De la courte préface de *Pictures from a Life* à la longue introduction de *Letters from a Life*, Mitchell dessine le même projet : rendre compte de la variété et de la richesse exceptionnelle de la vie d'un créateur à l'invention fertile, qui obéit sans relâche à une éthique du travail exigeante et s'engage dans une mission humaniste de progrès, dont l'existence se caractérise par l'intensité de ses amitiés, ce qui fait de Britten l'égal de ses contemporains les plus prestigieux.

- 4 *LFL*, vol. 1, p. xv.
- 5 *LFL*, vol. 1, p. 60.
- 6 René Leibowitz, *Le Compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971.
- 7 Donald Mitchell et John Evans, éd., *Benjamin Britten, 1913-1976: Pictures from a Life: A Pictorial* (...)

4D'autre part, pour saisir le sens que Mitchell assigne à certains clichés muets sélectionnés dans *Pictures from a Life* il faut se reporter à *Letters from a Life*, où l'illustration tient une place importante. On y retrouve pas moins de vingt photographies déjà présentes dans *Pictures from Life*, tant et si bien que les deux auteurs précisent que, malgré leurs efforts, ils n'ont pas pu éviter les doublons avec *Pictures from Life* : "We have tried to avoid duplication but some overlap has proved necessary"<sup>4</sup>. Cette nécessité pose question : qu'est-ce qui pousse Mitchell, dix ans après, à sélectionner les mêmes clichés ? Quel rôle jouent ces photos dans sa mission de justification et de défense de son ami Britten ? De quelles valeurs les a-t-il investies ? Désirant voir comment le biographe avait interprété l'unique vœu du compositeur, "Tell the truth about Peter and me"<sup>5</sup>, nous avons sélectionné des clichés non légendés représentant le compositeur et son double, pour reprendre l'expression de René Leibowitz<sup>6</sup>, présents dans les ouvrages gémeaux, notamment deux doubles portraits faits par des photographes de renom, Lotte Jacobi en décembre 1941 et Cecil Beaton en août 1945<sup>7</sup>. La vision du couple de musiciens que donnent à voir ces deux artistes se révèle riche d'enseignements. Le jeu de leurs ressemblances et de leurs différences compose l'image de Britten que Mitchell cherche à donner.

5Lotte Jacobi (1896-1990) fait partie de ces artistes et intellectuels éminents qui ont fui l'Allemagne pour les États-Unis, comme les enfants de Thomas Mann ou Einstein, que Britten et Pears rencontrent pendant leur séjour américain, entre août 1939 et mars 1942, chez leurs hôtes, les Mayer. William Mayer, psychiatre, et sa femme Elizabeth, pianiste et amie des arts, ont fui Munich en 1936 pour s'installer à Long Island où William Mayer dirige une clinique psychiatrique. Leur maison devient le port d'attache de Britten et de Pears, où ils reviennent après leurs concerts en divers endroits du territoire américain.

- 8 On lui doit un très beau portrait de Britten et de ses mains datés du même jour (voir *PFL*, illustr (...))
- 9 Christopher Headington, *Peter Pears: A Biography*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 92.

6Le double portrait est daté du 29 décembre 1941, alors que Britten et Pears sont sur le point de rentrer en Angleterre, ce qui a sans doute motivé cette séance de photographies<sup>8</sup>. Le cliché de Lotte Jacobi montre les deux artistes chez les Mayer dans une séance de musique de chambre. Ce genre musical est mieux décrit par le terme allemand de *kammermusik*, qui évoque la tradition de la musique faite en famille, les schubertiades d'un autre monde et d'un autre temps ou les séances de musique où Britten au piano accompagnait le chant de sa mère. Britten et

Pears sont au piano, assis sur la même banquette, dans le salon qui, selon Beata, l'aînée des Mayer, était devenu leur domaine et le cabinet de travail de Britten pendant leurs séjours new-yorkais<sup>9</sup>. Les étagères remplies de livres et de classeurs de l'arrière-plan, donnent à la scène l'atmosphère d'un atelier où s'élabore la magie de la musique. Pears est au premier plan à gauche, de profil, légèrement souriant, un feuillet de musique à la main. Il suit attentivement une partition posée sur le piano – sans doute la partie piano d'une œuvre nouvelle dont il tient la partie de chant manuscrite. Britten est au centre et la découpe du piano met en valeur ses deux mains aux longs doigts souples sur le clavier. Il plisse les yeux dans sa concentration évidente et son léger sourire indique peut-être sa satisfaction légitime à l'écoute d'un passage qui lui a donné du mal et dont il est plutôt satisfait.

7Ce qui frappe ici, c'est l'évidente complicité des deux artistes. La construction du cliché, avec ses longues diagonales, les inscrit dans la même perspective et les met sur le même plan d'autant plus que leurs regards vont dans la même direction. Pears, la bouche entrouverte, semble respirer et chanter avec le piano et le pianiste ; est-ce un hasard si les rayures de sa chemise répondent à celles de la veste de Britten ?

- 10 Interview de Peter Pears par Eric Friesen parue dans le périodique *Fugue* en décembre 1978, cité dans (...)
- 11 *Id.*, p. 315.
- 12 Le cycle *Winter Words*, op. 52, sur des poèmes de Thomas Hardy, date de 1953. Britten et Pears enre (...)

8La communion des deux artistes a toujours fait l'admiration de leurs contemporains. Leur ami, le baryton Dietrich Fischer-Dieskau surnommait Britten et Pears les Dioscures, par référence aux jumeaux Castor et Pollux, mais plus que leur gémellité, c'est de sa fusion totale avec Britten dont Pears garde le sentiment intense. En 1978, après la parution de *Pictures from a Life*, Pears expliquait qu'avec Britten au piano, il ressentait ce que Franz Schubert décrit à son frère Ferdinand lorsqu'il accompagne le chanteur Johann Michael Vogl, le créateur de ses lieder : "*The way and manner in which Vogl sings and I accompany, so that we seem in such a moment to be one is something quite new and unheard of*"<sup>10</sup>. Pears s'identifiait très fortement à Vogl, avec Britten dans le rôle de Schubert, comme le prouvent ses lettres, et ajoutait : "*I like to think that perhaps when I sang Ben's songs with him we also sounded like one person*"<sup>11</sup>. Britten lui-même a facilité son identification à Schubert, en s'en faisant souvent l'interprète, mais également en composant pour Pears le cycle vocal *Winter Words*, dont le titre évoque irrésistiblement *Le voyage d'hiver* de Schubert<sup>12</sup>. En choisissant ce cliché, Mitchell rend compte de l'image schubertienne attachée à Britten et Pears, tant le double portrait de Lotte Jacobi saisit cet aspect fusionnel des rapports entre les deux artistes. Il vibre et respire comme un instantané et mériterait le titre de *An die Musik*, tant il évoque ce bonheur dont parle le *lied* de Schubert, procuré par la musique à ceux qui la pratiquent.

9Vu la date du portrait, on peut s'interroger sur l'œuvre que les musiciens interprètent. Même si *Letters from a Life* est muet sur le 29 décembre 1941, on pense aux *Seven Sonnets of Michelangelo*, op. 22, le cycle pour voix et piano terminé en 1940, que Britten et Pears présentent en janvier 1942, au cours d'une exécution privée, à d'autres éminents émigrés, Alma Mahler, la veuve du compositeur, et son mari de l'époque, le romancier Franz Werfel. Ces *Sonnets* sont la première œuvre que Britten compose spécialement pour Pears, à qui il dédie l'hymne d'amour de Michel Ange à son ami, le jeune Tomaso de Cavalieri. Dans cette partition, Britten exprime publiquement son amour passionné pour le chanteur comme pour sa voix, ce qui peut aussi expliquer son mystérieux sourire. L'amitié des deux artistes, bientôt muée en passion amoureuse au début de leur séjour américain, était connue de leur ami le poète Auden, alors en poste à Ann Arbor, mais il est probable que les Mayer n'en ont jamais rien su, étant donné la discrétion naturelle de Britten sur son homosexualité. Le compositeur hésite longuement avant de présenter l'œuvre en public. Britten et Pears attendent leur retour en Angleterre pour la créer au Wigmore Hall à Londres, le 23 septembre 1942, avec la traduction en anglais par Elizabeth Mayer du texte original. Le cliché de Lotte Jacobi immortalise la complicité affective des deux hommes et semble illustrer le trentième sonnet (qui apparaît en troisième position au sein du cycle de Britten) : "*My will is your will alone, my thoughts are born in your heart, my words are on your breath*".

10Les deux artistes adoptent sensiblement la même pose, qui semble avoir valeur d'image primale, pour un autre double portrait plus tardif, une huile de Kenneth Green peinte en 1943, après une autre création du tandem d'artiste, la *Sérénade pour ténor, cor et cordes*, op. 31. Le commentaire que Mitchell rédige alors semble pouvoir s'appliquer également au portrait de Jacobi :

- 13 *PFL*, illustration n° 231 (ce portrait ne figure que dans *PFL*).

*By 1943 a unique creative partnership had been formed which, without exaggeration, may be claimed to be without parallel elsewhere in the history of music.[...] The work also embodied—was indeed emblematic of—the creative results of the partnership of the composer and the singer from which flowed uninterruptedly a whole succession of works until the very end of Britten's life. It is no accident, then, that from this point onwards, what this book documents is not one life, but two*[13](#).

- 14 Voir le portrait de Ralph Hawkes et le catalogue des œuvres de Britten dans *PFL*, illustrations n° [\(...\)](#)

11C'est un compositeur et son interprète et collaborateur en plein travail que Mitchell choisit de montrer ici. En 1978, le séjour américain de Britten est encore peu documenté, les œuvres écrites aux États-Unis oubliées et la carrière de Pears comme soliste n'en était, lors de ce séjour au Nouveau Monde, qu'à ses premiers balbutiements. Pour Mitchell, qui s'est intéressé au débuts de la carrière du

compositeur, quand le jeune Britten, sorti du Royal College of Music en 1935, commence à se faire un nom, notamment grâce à ses collaborations avec Auden et Isherwood, jusqu'à son retour des États-Unis en 1942, il s'agit de montrer que le compositeur de *Peter Grimes*, l'opéra qui projette Britten sous les projecteurs de la notoriété en 1945, ne fait que prolonger une œuvre déjà importante et que ce succès apparemment soudain est en réalité le fruit d'un long travail. L'ouvrage qu'il fait paraître chez Faber en 1981, *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936*, est écrit dans le même but : rappeler au public britannique la carrière de ce jeune artiste au talent prometteur sur lequel l'éditeur Boosey & Hawkes parie en signant avec lui un contrat d'exclusivité en janvier 1936<sup>14</sup>.

12 Sur la tranche des livres de l'arrière-plan, Mitchell nous invite à imaginer les titres des œuvres composées et créées aux États-Unis et dûment représentées dans *Pictures from a Life* par des clichés adéquats. Il s'agit en particulier du *Concerto pour violon*, op. 16, créé à Carnegie Hall en mars 1940, de la *Sinfonia da Requiem*, op. 20, ouvrage commandé par le Japon pour marquer le millénaire du Mikado, dont Britten fait un brûlot pacifiste dédié à ses parents, et qui fut créé à New York en 1941, ou encore de *Diversions*, op. 21, un concerto de piano pour la main gauche créé par Eugene Ormandy à Philadelphie en janvier 1942, avec au piano son commanditaire, le pianiste Paul Wittgenstein, qui avait précédemment commandé des œuvres concertantes à des aînés prestigieux, Ravel, Prokofiev et Richard Strauss. Il s'agit également de nombreuses pièces pour deux pianos et orchestre, commandées par un duo de pianistes, de la comédie musicale *Paul Bunyan*, op. 17, sur un livret de son ami Auden, créée à Columbia University en mai 1941, qui donne à Britten sa première expérience d'écriture pour la scène, du *Quatuor à cordes n° 1*, op. 25, une commande d'Elizabeth Coolidge qui lui vaut ses premiers honneurs, une médaille du Congrès, ainsi que des esquisses pour *Hymn to St Cecilia*, op. 27, pour chœur mixte sur un poème d'Auden, qui constitue la dernière collaboration entre le poète et le compositeur. Enfin, lors de son séjour américain, Britten reçut de la Fondation Koussevitsky la commande d'un opéra d'après le poème de George Crabbe, ce *Peter Grimes* qui cristallise son désir de retour au pays natal et qui l'occupe de 1942 à 1945. Pour sa part, lorsqu'il arrive aux États-Unis, Pears a déjà commencé une carrière de soliste, notamment avec *Les Illuminations* de Britten, le cycle lyrique op. 18, sur des poèmes de Rimbaud. L'ouvrage a été créé par la soprano Sophie Wyss à Londres en juin 1940, mais Britten ne veut plus jamais l'entendre chanter par une autre voix que celle de Pears, après son récital au Town Hall de New York en décembre 1941.

- 15 Voir notamment dans *LFL*, vol. 2, p. 869 (note 2) et p. 959 (note 7).

13 En choisissant ce double portrait, Mitchell exalte le versant solaire de la collaboration naissante des deux artistes, que le trentième sonnet de Michel Ange décrit comme l'appariement de la lune et du soleil. Il dresse le bilan d'une période fertile en compositions diverses, et justifie le départ de Britten loin d'une mère patrie qui ne lui offre pas la possibilité de vivre de son art afin de mettre fin à la polémique qu'entraîne ce départ dans le sillage d'Auden et d'Isherwood<sup>15</sup>. Ces

compositions montrent Britten à la fois ancré dans la tradition et aux avant-postes de la modernité, autant par son langage musical que par son association avec des grandes figures musicales de son temps. Elles suggèrent également son ouverture à des influences européennes et américaines, ce que la critique anglaise de l'époque flétrit des accusations de cosmopolitisme et de facilité technique. Mitchell montre un Britten qui, ayant trouvé la voix et l'interprète privilégié, se trouve prêt à toutes les audaces, notamment prêt à relever le défi de ressusciter l'opéra anglais avec ce coup de maître qu'est son *Peter Grimes* de 1945.

14C'est le succès de *Peter Grimes* qui conduit certainement le grand photographe et décorateur Cecil Beaton (1904-1980) à s'intéresser à Britten et Pears et à faire leur double portrait. Malheureusement ni les lettres de Britten ni les journaux de Beaton ne précisent le lieu ou les circonstances de leur rencontre. Mais l'intérêt de Beaton pour tout ce qui était nouveau et touchait à la scène devait fatalement le mener à rencontrer les deux artistes. La réouverture en 1945 de Sadler's Wells, la seule compagnie présentant une saison d'opéra à Londres, avec le *Peter Grimes* du jeune Britten à la musique révolutionnaire, s'inscrivait dans l'idée de la renaissance du pays après la fin des hostilités et constituait un événement que le photographe ne pouvait ignorer. Le portrait date d'août 1945 et a sans doute été pris au Vieux Moulin de Snape, la maison que Britten achète en 1937 et où il compose *Peter Grimes*. Snape se trouve tout près du village d'Aldeburgh, où se situe l'action de l'opéra. Il s'y retire en août 1945, après sa tournée dans les camps de la mort en Allemagne avec Yehudi Menuhin, afin de terminer la composition des *Holy Sonnets of John Donne*, op. 35, qu'il crée avec Pears le 22 novembre. Le portrait présente le tandem Britten-Pears dans un de ces nombreux récitals avec lesquels ils ont sillonné la Grande-Bretagne de 1942 à 1945, sous les auspices du *Council for the Encouragement of Music and the Arts*. L'obligation de donner ces concerts a été formulée par le tribunal qui juge de leur statut d'objecteurs de conscience à leur retour des États-Unis, en mai 1942.

15À l'inverse du portrait de Lotte Jacobi, le cliché semble beaucoup plus travaillé et moins naturel ; par son jeu d'ombre et de lumière, il évoque l'éclairage d'un plateau d'opéra, en référence au métier de Beaton et des deux artistes. Beaton se livre ici à la mise en scène des deux musiciens dans sa composition très étudiée et très maîtrisée sur l'être et le paraître. Autant le portrait de Jacobi est classique, lisse et harmonieux, autant celui-ci est baroque dans ses perspectives décalées qui visent à surprendre et à provoquer des lectures qui vont au-delà des apparences.

16Tout d'abord, les deux artistes ne sont pas habillés pour l'un de leurs récitals, pendant lesquels ils portent généralement l'habit et la cravate blanche. Comme dans le portrait de Lotte Jacobi, ils sont en tenue de ville, qui correspond à l'intimité de leur cabinet de travail, ici transposé à la scène. Pears est au premier plan à droite, et semble dominer la composition. Lové dans la courbe du piano, adoptant la pose traditionnelle du concertiste en début de récital qui se concentre avant d'attaquer la première note, il fixe des yeux le trou béant de la



salle devant lui, cherchant le point focal qui donne à chaque spectateur l'illusion que l'artiste ne regarde que lui. Debout sous un projecteur, la tête, les épaules et les mains jointes inondées de lumière, il semble figé dans la pose intemporelle de l'Évangéliste des Passions de Bach, l'emploi dans lequel le chanteur a fait ses débuts et l'un de ceux où il excelle et qu'il affectionne particulièrement. Il paraît plus massif et plus âgé que dans le portrait précédent ; il semble également plus âgé que Britten, ce qui peut refléter les changements dans la vie de Pears ayant eu lieu après son retour en Angleterre.

17 Entre 1942 et 1945, sa voix s'est énormément développée, ainsi que sa carrière de soliste. Ses dons pour l'opéra et sa maturité font l'admiration de la critique. C'est ce développement vocal et personnel extraordinaire qui conduit Britten à modifier le personnage de Grimes, initialement confié à un baryton, tessiture traditionnellement dévolue aux « méchants » à l'opéra, pour en faire un ténor lyrique, à la personnalité ambiguë, "*neither a villain nor a hero*", un personnage que Pears crée avec un immense succès en juin 1945. La pose de Pears évoque Grimes debout à la barre des témoins, étranger à la foule qui l'entoure, point de mire de tous les regards au prologue de l'opéra.

18 Le compositeur est à l'arrière-plan, assis au piano, dans la pose classique de l'accompagnateur dont la tradition veut qu'il soit discret. Pourtant, son visage est éclairé par en dessous et semble sortir de l'ombre comme l'un des fantômes qui peuplent ses opéras, que ce soit Peter Grimes sortant du brouillard, dont Pears vient de créer le rôle, ou le très inquiétant Peter Quint, autre personnage au rôle très ambigu dans *The Turn of the Screw*, l'opéra d'après Henry James que Britten et Pears créent en 1954. Britten semble fixer des yeux son interprète et le spectateur. L'éclairage lui met un sourire ironique aux lèvres et lui donne les oreilles en pointe d'une figure diabolique, qualificatif attaché à Peter Grimes et Peter Quint.

- 16 *Der Doppelgänger* appartient à *Schwanengesang* (« Le chant du cygne »), le dernier cycle de *lieder* d' [...](#)
- 17 « Un démon te pousse et ce démon, c'est moi », (*Otello*, livret d'Arrigo Boito, extrait de la deux [...](#))

19 L'opposition des deux sources lumineuses suggère la complémentarité du *ying* et du *yang*, l'harmonie entre ce qui donne et ce qui reçoit, ce qui crée et ce qui garde, entre le passager et l'éternel. Elle rappelle aussi le lien charnel et affectif qui unit les deux artistes, mais les déclarations d'amour du trentième sonnet de Michel Ange et la gémellité qu'elles impliquaient prennent ici un coloris plus sombre. Les reflets du visage de Britten dans le couvercle évoquent à présent le *Doppelgänger* de Heine et Schubert et décuplent l'aspect fantomatique de la scène [16](#). Le regard glisse du soliste vers l'accompagnateur extraordinairement présent, qui s'impose comme maître d'œuvre de la scène, dans une très expressive métaphore d'un démiurge au rôle ambigu, ni ange ni démon mais *daimon*, esprit, divinité, mauvais ou bon génie, pouvoir ou inspiration qui donne

son souffle à l'interprète. La composition souffle irrésistiblement le titre de « la voix de son maître » et évoque le Iago de l'*Otello* de Verdi, l'un des opéras préférés de Britten, avant que celui-ci ne profère son credo blasphématoire : “*Ti spinge il tuo dimone, e il tuo dimon son io*”<sup>17</sup>.

20 Mitchell ne pouvait pas ne pas inclure ce double portrait dans sa sélection tant il définit de manière immédiate la quintessence de l'art du compositeur ainsi que son univers poétique et tragique, dont les œuvres évoquent très souvent la nuit et le monde ambigu des rêves et des visions qui naissent à la frontière indécise entre sommeil et veille. La composition de Beaton évoque les scènes crépusculaires des opéras de Britten, comme dans *Peter Grimes*, *Albert Herring*, *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd*, *The Turn of the Screw*, *Midsummer Night's Dream* et *Death in Venice*, ainsi que d'autres œuvres évoquant la nuit, la *Sérénade pour cordes, cor et ténor* de 1943 et le *Nocturne pour ténor et orchestre* de 1958, toutes œuvres créées par ou avec Pears.

- 18 *PFL*, illustration n° 173.

21 D'autre part, Beaton a ici prophétiquement mis en scène ces adultes aux rapports ambigus avec des jeunes hommes dont la beauté et la jeunesse signent leur arrêt de mort. De tels couples peuplent les opéras de Britten, avec tout d'abord Grimes et l'apprenti dans *Peter Grimes*, mais aussi le capitaine Vere et Billy Budd, Peter Quint et Miles dans *The Turn of the Screw*, sans oublier Aschenbach et Tadzio dans *Death in Venice*. Beaton illustre aussi l'ambiguïté des rapports entre le compositeur, qui se sert de la voix de son interprète privilégié et de l'être pour lui le plus cher au monde, afin d'explorer les régions les plus sombres de sa personnalité inquiète, quitte à mettre en scène la mort de ce dernier, avec la participation et la coopération la plus entière de Pears. Dans le sourire ambigu du pianiste, dans le contraste entre sa jeunesse apparente et l'apparente maturité du soliste, massif et solennel, comment ne pas voir l'Eros destructeur sous les traits de Tadzio, dont le sourire entraîne la déchéance et la mort d'Aschenbach, l'écrivain célèbre, dans le seul opéra où Britten ose enfin parler ouvertement de l'amour qui n'ose pas dire son nom, surtout s'il met face à face un adulte et un adolescent. Comme tout portrait est aussi un autoportrait, Beaton met ici en scène non seulement les tourments de Peter Grimes, le premier des homosexuels refoulés présents dans les opéras de Britten, mais aussi ses propres tourments d'homosexuel condamné par le procès d'Oscar Wilde à mener une double vie, tout comme de nombreux amis et collaborateurs de Britten et de Pears, notamment E. M. Forster et William Plomer. D'ailleurs, Carpenter semble avoir compris le message de Beaton, puisqu'il lui emprunte l'un de ses doubles portraits pour la jaquette de la biographie où il sonde systématiquement toutes les zones d'ombre de la vie et de l'œuvre de Britten<sup>18</sup>.

- 19 *LFL*, vol. 1, p. 60.

22 En choisissant ce cliché, Mitchell reste fidèle à la mission dictée par Britten :

dire la vérité à son sujet et à celui de Pears, c'est-à-dire l'ambiguïté de leurs rapports amoureux transcendée par leur indéfectible affection, ainsi que l'ambiguïté des rapports entre le compositeur et son interprète privilégié<sup>19</sup>. D'autre part, il est fidèle à sa mission d'exaltation et de justification du compositeur et de son interprète. Le portrait de ces jeunes artistes par un photographe au talent confirmé rappelle leur succès malgré les obstacles que créent au sein même de la troupe du Sadler's Wells leurs convictions pacifistes, leur départ pour l'Amérique, leur statut de *conchie* et leur homosexualité. De l'aveu de Britten et de Pears, ces difficultés ont nourri le climat musical de *Peter Grimes* et infléchi leur conception du personnage principal qui, du méchant alcoolique, blasphémateur et meurtrier de George Crabbe, devient la victime que produit une société corrompue par les poisons qu'elle secrète, "*the individual against the crowd*", l'un des thèmes que Britten reprend dans presque tous ses opéras.

- 20 Cette définition apparaît dans son introduction à une anthologie de poèmes, *The Poet's Tongue*, pub ([...](#))
- 21 Cité dans H. Carpenter, *ibidem*, p. 360.
- 22 *LFL*, vol. 1, p. 395.
- 23 Lettre de Auden à Britten du 31 janvier 1942. Voir *LFL*, vol. 2, p. 1015 ; voici le passage central ([...](#))

23Lorsqu'il oppose ces deux doubles portraits, le premier intensément solaire et apollinien, le second baignant dans les ombres du *Döppelgänger* schubertien, Mitchell rappelle aussi les combats de Britten et de Pears, leur engagement pacifiste, leur refus des diktats de la société bourgeoise dont ils sont issus et leur conviction que l'artiste est porteur d'une mission humanitaire, celle qu'Auden définit en 1935 comme "*parable-art, that art which shall teach man to unlearn hatred and learn love*"<sup>20</sup> et à laquelle Britten reste fidèle toute sa vie en choisissant de mettre son art au service de causes humanitaires. Certes, Mitchell ne cherche pas à faire le portrait de deux révolutionnaires. Au contraire, ce qui ressort de ces deux portraits de Britten et de Pears, c'est le côté rangé, *old boy*, très marqué par les codes et le soin vestimentaires hérités de leurs études dans les collèges privés de l'*Establishment*. Britten conserve longtemps cet aspect de jeune homme rangé qui pousse Rita Thompson, l'infirmière qui accompagne ses dernières années, à le décrire comme "*the best brought-up little boy you could imagine*"<sup>21</sup>. Ce détail permet à Mitchell de rappeler certains préjugés qui courent encore à l'époque de Britten sur les musiciens et les artistes, et contre lesquels le compositeur a dû se battre. Tout d'abord, être musicien n'est pas un métier en soi ni une occupation digne d'un vrai *gentleman*, comme l'indique à Britten enfant une personne de sa famille qui lui demandait quel métier il souhaitait exercer plus tard. D'autre part, la musique « moderne », c'est-à-dire continentale, et notamment la musique atonale d'Alban Berg, est susceptible de corrompre la jeunesse, ainsi que l'indiquent les professeurs de Britten au Royal College of Music à Madame Britten, qui interdit à son fils de rendre visite au compositeur du *Wozzek*, pour lequel il professe une grande admiration<sup>22</sup>. Selon le second préjugé, les artistes sont

considérés comme des bohèmes, à l'image de l'ami et mentor de Britten, Auden, aux vêtements toujours fripés et aux doigts tachés par le tabac, des créatures du Chaos opposés à l'ordre et aux conventions bourgeoises. Or c'est précisément ce manque d'esprit bohème qu'Auden reproche à Britten dans une fameuse lettre du 31 janvier 1942 ; l'écrivain y reproche au compositeur de ne pas se plier à ce qu'il appelle "*the demands of disorder*"<sup>23</sup>.

- 24 Cité dans H. Carpenter, *ibid.*, p. 499 (voir aussi p. 500-507).

24C'est aussi ce que la critique reproche à Britten lors des dernières années de sa vie. Le jeune homme en colère des années 1930 et 1940, dont les opéras, auréolés d'un certain parfum de scandale, ont accompagné la renaissance du pays à l'issue de la guerre, est devenu un musicien officiel reconnu, protégé par la famille royale, invité par les grandes institutions internationales. Le festival modeste qu'il fonde avec Pears en 1948, loin de Londres et de ses mondanités, est devenu aussi célèbre que le très aristocratique Glyndebourne, et Britten y vit, entouré de ce que certains appellent la clique d'Aldeburgh, constituée de ses amis et de ses interprètes favoris, ainsi que la décrit complaisamment un article de *The Observer* de juin 1970, intitulé "*At the Court of Benjamin Britten*"<sup>24</sup>, dont Carpenter se fait longuement l'écho dans sa biographie. Le compositeur au langage musical influencé par Stravinsky et Berg, jugé danger-eusement avant-gardiste au début de sa carrière, semble à la fin de sa vie un passéiste réactionnaire accroché à l'utilisation de la tonalité et des accords parfaits. Les combats personnels de Britten, son pacifisme et son homosexualité, sont devenus objets de consensus au cours des années 1970, avec les mouvements contre la guerre du Vietnam et les début de la *Gay Liberation*. Et les blasphèmes du *War Requiem* peuvent sembler une pitoyable gesticulation dans une société déchristianisée. Choisir le *medium* de l'opéra et de la cantate dans ces années d'art conceptuel, de *happenings* et de *performances* semble relever d'un attachement aveugle aux valeurs bourgeoises, celles-là même contre lesquelles Britten s'est toujours battu.

- 25 Voir notamment son étude de *Death in Venice*, le dernier opéra de Britten, publiée dans la série *Ca* (...)
- 26 Cette comparaison apparaît dans son introduction à David Herbert, éd., *The Operas of Benjamin Brit* (...)

25Mitchell sait tout cela. Il connaît bien Britten, ses doutes et ses angoisses. Pour lui, ce qui reste au bout du compte, c'est le mystère à la fois solaire et ténébreux de la création artistique, et son émerveillement d'avoir été témoin de ce mystérieux processus créatif<sup>25</sup>. Même après avoir accompagné Britten pendant les douze dernières années de sa vie, après avoir travaillé avec lui et pour lui, après avoir analysé et commenté ses œuvres, il se trouve placé devant ce mystère indicible, ce qui explique peut-être pourquoi les deux portraits ne sont pas légendés. Placé devant le même mystère, son collaborateur de 1952, Hans Keller, compare Britten à Mozart, dans sa longue exégèse de Britten compositeur d'opéra<sup>26</sup>. En filant la métaphore schubertienne, Mitchell exalte Britten et le hisse

au panthéon des grands compositeurs du XXe siècle ; dans les deux cas, Britten devient l'égal de ses devanciers prestigieux.

[Haut de page](#)

## Notes

[1](#) Donald Mitchell et Philip Reed, éd., *Letters from a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten 1913-1976*, Londres, Faber and Faber, 1991, vol. 1, p.56-57 (les références ultérieures à cet ouvrage apparaîtront sous la forme suivante : *LFL*).

[2](#) Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. ix.

[3](#) *LFL*, vol. 1, p. 58-60.

[4](#) *LFL*, vol. 1, p. xv.

[5](#) *LFL*, vol. 1, p. 60.

[6](#) René Leibowitz, *Le Compositeur et son double*, Paris, Gallimard, 1971.

[7](#) Donald Mitchell et John Evans, éd., *Benjamin Britten, 1913-1976: Pictures from a Life: A Pictorial Biography*, Londres, Faber and Faber, 1978, illustrations n° 149, p. 172 et 173 (les références ultérieures à cet ouvrage apparaîtront sous la forme suivante : *PFL*).

[8](#) On lui doit un très beau portrait de Britten et de ses mains datés du même jour (voir *PFL*, illustrations n° 152 et 153).

[9](#) Christopher Headington, *Peter Pears: A Biography*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 92.

[10](#) Interview de Peter Pears par Eric Friesen parue dans le périodique *Fugue* en décembre 1978, cité dans C. Headington, *idem*, p. 315.

[11](#) *Id.*, p. 315.

[12](#) Le cycle *Winter Words*, op. 52, sur des poèmes de Thomas Hardy, date de 1953. Britten et Pears enregistrent le cycle de Schubert *Winterreise* en octobre 1963.

[13](#) *PFL*, illustration n° 231 (ce portrait ne figure que dans *PFL*).

[14](#) Voir le portrait de Ralph Hawkes et le catalogue des œuvres de Britten dans *PFL*, illustrations n° 105 et 106.

[15](#) Voir notamment dans *LFL*, vol. 2, p. 869 (note 2) et p. 959 (note 7).

[16](#) *Der Doppelgänger* appartient à *Schwanengesang* (« Le chant du cygne »), le dernier cycle de *Lieder* de Schubert. Voici un extrait du texte de Heine : “*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe / Und ringt die Hände vor Schmerzengewalt ; / Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe – / Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. / Du Doppelgänger, du bleicher Geselle ! / Was äffst du nach mein Liebesleid, / Das mich gequält auf dieser Stelle / So manche Nacht, in alter Zeit ?*” (« Là aussi se tient un homme qui regarde là-haut et se tord les mains de douleur. Je suis brisé quand je vois son visage. La lune me montre mon propre moi-même. Toi, sosie, pâle compagnon, pourquoi singes-tu mes douleurs d’amour, qui me poursuivent à cet endroit, pendant tant de nuits, hier comme aujourd’hui ? »).

[17](#) « Un démon te pousse et ce démon, c’est moi », (*Otello*, livret d’Arrigo Boito, extrait de la deuxième scène du deuxième acte).

[18](#) *PFL*, illustration n° 173.

[19](#) *LFL*, vol. 1, p. 60.

[20](#) Cette définition apparaît dans son introduction à une anthologie de poèmes, *The Poet’s Tongue*, publiée avec John Garret, et est citée dans Donald Mitchell, *Britten and Auden in the Thirties: The Year 1936*, Londres, Faber and Faber, 1981, p. 25.

[21](#) Cité dans H. Carpenter, *ibidem*, p. 360.

[22](#) *LFL*, vol. 1, p. 395.

[23](#) Lettre de Auden à Britten du 31 janvier 1942. Voir *LFL*, vol. 2, p. 1015 ; voici le passage central de cette missive : “*Goodness and Beauty are the results of a perfect balance between Order and Chaos, Bohemianism and Bourgeois Convention. Bohemian Chaos alone ends in a mad jumble of beautiful scraps; Bourgeois Convention alone ends in large unfeeling corpses. Every artist except the supreme masters has a bias one way or the other. The best pair of opposites I can think of in music are Wagner and Strauss. (Technical skill always come from the bourgeois side of one’s nature.) For middle-class Englishmen like you and me, the danger is of course the second. Your attraction to thin-as-a-board juveniles, i.e. to the sexless and innocent, is a symptom of this. And I am certain too that it is your denial and evasion of the demands of disorder that is responsible for your attacks of ill-health, i.e. sickness is your substitute for the Bohemian*”.

[24](#) Cité dans H. Carpenter, *ibid.*, p. 499 (voir aussi p. 500-507).

[25](#) Voir notamment son étude de *Death in Venice*, le dernier opéra de Britten, publiée dans la série *Cambridge Opera Handbooks*, Donald Mitchell, éd.,

[26](#) Cette comparaison apparaît dans son introduction à David Herbert, éd., *The Operas of Benjamin Britten: The Complete Librettos Illustrated with Designs of the First Productions*, Londres, Herbert, 1989, p. XIII-XIX.

[Haut de page](#)

## Pour citer cet article

### Référence électronique

**Gilles Couderc**, « De *Pictures from a Life* à *Letters from a Life* : exaltation de la vie de Benjamin Britten », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. I - n°1 | 2003, mis en ligne le 19 novembre 2009, consulté le 21 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/3131> ; DOI : 10.4000/lisa.3131

[Haut de page](#)

## Auteur

### [Gilles Couderc](#)

Dr (Caen, F)

Gilles Couderc, maître de conférences à l'Université de Caen-Basse-Normandie, est l'auteur d'une thèse et de plusieurs articles sur les opéras de Benjamin Britten. Il s'intéresse au rapport musique et littérature et continue à explorer les œuvres de Britten et des musiciens d'expression anglaise des XIXe et XXe siècles.

### Articles du même auteur

- [« Une splendide anomalie ? », le \*Pilgrim's Progress\* de Ralph Vaughan Williams](#) [Texte intégral]  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [vol. XII-n°6 | 2014](#)
- [Introduction](#) [Texte intégral]  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [vol. XII-n°6 | 2014](#)
- [Introduction](#) [Texte intégral]  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [Vol. IX - n°2 | 2011](#)
- [La Jolie Fille de Perth de Bizet ou comment trahir et honorer Walter Scott](#) [Texte intégral]  
Article 10  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [Vol. IX - n°2 | 2011](#)
- [Britten et l'art de la parabole](#) [Texte intégral]  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [Vol. II - n°3 | 2004](#)

- [Gloriana de Britten et le rêve de l'opéra anglais](#) [Texte intégral]  
Paru dans *Revue LISA/LISA e-journal*, [Vol. IV - n°2 | 2006](#)
- [Tous les textes...](#)

[Haut de page](#)

## Droits d'auteur



Les contenus de la *Revue LISA / LISA e-journal* sont mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](#).

[Haut de page](#)

[Sommaire](#) - [Document précédent](#)

## Navigation

### Index

- [Auteur](#)
- [Index de mots-clés](#)
- [Index géographique](#)
- [Index chronologique](#)
- [Index thématique et géographique](#)

### Derniers numéros

- [vol. XVI-n°1 | 2018](#)  
[Quand l'Ouest rencontre le Sud à l'écran](#)
- [vol. XV-n°1 | 2017](#)  
[Les spécificités du kitsch dans le cinéma anglophone](#)

### Numéros en texte intégral

- [vol. XIV-n°2 | 2016](#)  
[« Inspiré d'une vie » : le genre biopic en question](#)
- [vol. XIV-n°1 | 2016](#)  
[Capitalisme, recherche et éducation : le modèle anglais revisité](#)
- [vol. XIII-n°3 | 2015](#)  
[Identité et altérité dans le monde anglophone \(XVIe-XVIIIe siècles\)](#)
- [vol. XIII-n°2 | 2015](#)



## Capitalisme anglo-saxon et monde(s) anglophone(s) : des paradigmes en question

- [vol. XIII-n°1 | 2015](#)  
[Les mots étrangers](#)
- [vol. XII-n°8 | 2014](#)  
[Panorama du paysage politique britannique au XXIe siècle : acteurs, stratégies, réalisations](#)
- [vol. XII-n°7 | 2014](#)  
[L'égalité des droits : Mythe ou réalité dans les sociétés anglophones contemporaines ?](#)
- [vol. XII-n°6 | 2014](#)  
[Livrets d'opéra 1945-1970 : de la reconstruction à la contestation](#)
- [vol. XII-n°5 | 2014](#)  
[Les discours de la méthode en Angleterre à l'époque classique](#)
- [vol. XII-n° 4 | 2014](#)  
[Au delà de l'horizon : ré-imaginer l'Irlande ?](#)

## Tous les numéros

## Dossiers thématiques

- [Écrivains, écritures](#)
- [Literary studies – Varia](#)
- [Jeffrey Filbert](#)
- [Catharine Savage Brosman](#)
- [Mary Kennan Herbert](#)
- [David Middleton](#)
- [Hommage à James Baldwin \(Dossier par Benoît Depardieu\)](#)
- [Constance Fenimore Woolson \(Dossier de Jeannine Hayat\)](#)
- [Shakespeare et ses contemporains](#)
- [Les Brontë et la notion d'influence](#)
- [Media, culture, histoire](#)
- [Images et média](#)
- [Culture et société](#)
- [Mémoires de guerre](#)
- [La Deuxième Guerre mondiale](#)

## Présentation

- [À propos de la revue LISA](#)
- [Submission guidelines / Consignes aux auteurs](#)
- [Book reviews and review articles – guidelines](#)

# Comités

- [Comités](#)

# Projets

- [Appels à contributions](#)
- [Work in progress](#)
- [Archives](#)

# Liens

- [Liens](#)

# Informations

- [Propriété intellectuelle, copyright & plagiat](#)
- [Contacts](#)
- [Informations légales & crédits](#)
- [Hébergement](#)
- [Politiques de publication](#)

# Suivez-nous

- [Flux RSS](#)

# Lettres d'information

- [La Lettre d'OpenEdition](#)

# Affiliations/partenaires

- 

ISSN électronique 1762-6153

[Plan du site](#) – [Propriété intellectuelle, copyright & plagiat](#) – [Contacts](#) – [Informations légales & crédits](#) – [Hébergement](#) – [Flux de syndication](#)

[Nous adhérons à OpenEdition Journals](#) – [Édité avec Lodel](#) – [Accès réservé](#)

[OpenEdition](#)

- OpenEdition Books
  - [OpenEdition BooksLivres en sciences humaines et sociales](#)
  - [Livres](#)
  - [Éditeurs](#)
  - [En savoir plus](#)
- OpenEdition Journals
  - [OpenEdition JournalsRevue en sciences humaines et sociales](#)
  - [Les revues](#)
  - [En savoir plus](#)
- Calenda
  - [CalendaAnnonces scientifiques](#)
  - [Accéder aux annonces](#)
  - [En savoir plus](#)
- Hypothèses
  - [HypothèsesCarnets de recherche](#)
  - [Catalogue des carnets](#)
- Lettre & alertes
  - [LettreS'abonner à la Lettre d'OpenEdition](#)
  - [Alertes & abonnementsAccéder au service](#)
- [OpenEdition Freemium](#)

dans la revue

dans OpenEdition

Rechercher

- Informations
  - Titre :  
Revue LISA / LISA e-journal  
Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde  
Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies  
of the English-speaking World  
En bref :  
  
Revue bilingue publiant des articles en sciences humaines et  
sociales consacrés à l'étude du monde anglophone
  - Editeur :  
Presses universitaires de Rennes
  - Support :  
Électronique

E ISSN :  
1762-6153

- Accès :  
Open access Freemium
- [Voir la notice dans le catalogue OpenEdition](#)
- DOI / Références
  - DOI :  
10.4000/lisa.3131
  - [Citer cette référence](#)
- Du même auteur
  - Articles du même auteur dans la revue
    - Gilles Couderc
      - [« Une splendide anomalie ? », le \*Pilgrim's Progress\* de Ralph Vaughan Williams \[Texte intégral\] Paru dans \*Revue LISA/LISA e-journal\*, vol. XII-n°6 | 2014](#)
      - [Introduction \[Texte intégral\] Paru dans \*Revue LISA/LISA e-journal\*, vol. XII-n°6 | 2014](#)
      - [Introduction \[Texte intégral\] Paru dans \*Revue LISA/LISA e-journal\*, Vol. IX - n°2 | 2011](#)
      - [Tous les textes](#)
- [Twitter](#)
- [Facebook](#)
- [Google +](#)

De Pictures from a Life à Letters from a Life: exaltation de la vie de Benjamin Britten, they also talk about the texture typical of certain genres ("texture of the March", " texture of the waltz", etc.), and here we see that the perception of the daily rent meteor rain.

La dialectique de l'ambiguïté dans le Psaume opus 50c de Schoenberg ou l'ultime réconciliation, pre-industrial type of political culture Gothic accelerates this gyrosopic pendulum, and here as a modus of structural elements used a number of any single duration.

The collection, in the privatization of the property complex, the Anglo-American type of political culture makes it necessary to move to a more complex system of differential equations if add a direct insurance policy, although everyone knows that Hungary gave the world such great composers like Franz Liszt, Bela Bartok, Zoltan kodai, Directors Istvan Szabo and Miklos, Ancho, poet Sandor, Petefi and artist Csontvary.

Gloriana de Britten et le rêve de l'opéra anglais, the depth of the earthquake shifts the roll.

Light from Behind the Iron Curtain: Anti-collectivist Style in Edison Denisov's Quatre Pièces Pour Flûte Et Piano: with Three Recitals of Selected Works by Bach, duty-free importation of things and objects within the personal needs can be excluded from the consideration of the PIG.

The 1946 Production of The Fairy Queen in Covent Garden: 'A Triumph of British Music and Stagecraft, the culmination gracefully transformerait the ontogeny of speech.

Messiaen and the Concerts de la Pléiade: 'A Kind of Clandestine Revenge against the Occupation, the moving object uses a negligible weathervane-horn.

Olivier Messiaen, obesity, without going into details, extinguishes the capillary. Music Reviews, the synchronic approach is immutable.

An annotated bibliography of solo marimba music by Canadian composers, 1981-2006, ontogeny reflects the hurricane.