

In het aprilnummer van M&L verscheen het eerste deel van een artikel over Brittens War Requiem, de betekenis van het werk voor het door de oorlog getroffen Britse Coventry én voor Britten zelf. In het tweede deel zal ik ingaan op de achtergronden van het libretto. Het is het derde artikel in dit blad ter gelegenheid van het Brittenjaar 2013; eerder schreef ik over zijn A Ceremony of Carols.

The pity of War (2) Benjamin Britten's War Requiem

Peter Ouwerkerk

IN ZIJN WAR REQUIEM LAAT BRITTEN DE traditionele Requiemtekst geraffineerd samengaan met aangrijpende oorlogsgedichten van Wilfred Owen¹. Voor het goed kunnen plaatsen van de gedichten is het belangrijk voor ogen te houden dat Owen, net als Britten, overtuigd pacifist was. Toch voelde de dichter (dit in tegenstelling tot de componist) zich verplicht dienst te nemen in het Britse leger, en na herstel van opgelopen verwondingen keerde hij zelfs terug naar het front. Op 4 november 1918, precies een week voor het tekenen van de wapenstilstand, sneuvelde hij in Frankrijk. In totaal baseerde hij zijn hele oeuvre aan oorlogspoëzie op vier maanden verblijf aan het front.

Impact

Geschiedschrijvingen over de twee wereldoorlogen uit de vorige eeuw gaan meestal in op de 'grote lijnen' en de besluitvorming op de hoge niveaus. Hoe het was om als soldaat naar een oorlog te worden gestuurd, waarbij de kans dat je stierf groter was dan dat je levend terugkeerde, lezen we doorgaans niet terug in de geschiedenisboeken. Nu na het verstrijken van de jaren de meeste ooggetuigen en overlevenden van de twee Wereldoorlogen op hoge leeftijd gekomen zijn of zijn overleden, komen de verschrikkingen steeds meer op afstand en wordt het moeilijker uit de overgeleverde verhalen een getrouw beeld te vormen. Door in de context van Brittens War Requiem opnieuw veel oorlogspoëzie te lezen, realiseerde ik me dat poëzie misschien wel het enige medium is waarin het mogelijk is ook voor latere generaties de werkelijke beleving, doodsangst, frustratie, woede en eenzaamheid van soldaten enigszins invoelbaar te maken. In ieder geval meer dan in welke oorlogsroman of -spektakelfilm dan ook, waarbij je immers vooral toeschouwer bent.

In het geval van Brittens War Requiem wordt dit nog eens versterkt doordat de oorlogspoëzie is verweven met de liturgische Requiem-teksten. Een groter contrast tussen 'van boven opgelegde' kerkelijke formules en de rauwe ongepolijstheid

van de woorden die ontstonden in de modder van het slagveld is haast niet mogelijk.

In het vorige deel beschreef ik al hoe in de oorlogsgedichten cynisme gepaard gaat met het zeer treffend beschrijven van de dilemma's van de soldaat. De steeds terugkerende onderliggende morele aanklacht is de zinloosheid van het naar de oorlog sturen van nog geen twintig jaar oude jongens, en nog wel door de generatie van hun eigen vaders. De toon varieert van koud en soms snoeihard tot bijzonder mild en gevoelig, vooral als hij de gedachten en reflecties van gewonde of zelfs al gesneuvelde soldaten op het slagveld onder woorden brengt.

Het ontbreekt hier aan ruimte om het avondvullende werk uitputtend te analyseren. De partituur van het War Requiem is zo kleurrijk, dat elke poging daartoe gedoemd is te mislukken. Als illustratie analyseer ik een drietal van Owens gedichten en probeer ik de relatie met de Latijnse mistekst, waarmee Britten ze heeft verbonden, te belichten.

Introïtus (Requiem aeternam/Kyrie)

Het werk begint pianissimo en dreigend met scherpe kwintool-ritmes, waarbij het koor 'Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis' reciteert. Deze tekst klinkt afwisselend op fis (sopranen en tenoren) en c (alten en basen), waarmee de overmatige kwart als een belangrijk 'leidmotief' geïntroduceerd wordt. Ook op de buisklokken wordt deze onheilspellende 'diabolus in musica' herhaaldelijk aangeslagen, een gegeven dat tot in de laatste minuut van het werk regelmatig zal terugkeren. Tegenover deze muzikale gegevens spelen de koperblazers een stijgende en later dalende reeks in tertsen.

Na deze passage, getoonzet voor volledig orkest, maakt het door een klein orgel of harmonium begeleid jongenskoor zijn opwachting met de tekst 'Te decet hymnus, Deus in Sion', de beginverzen van Psalm 65.

¹Voor meer informatie over deze dichter verwijst ik naar het aprilnummer, jg 82 (2013) nr. 2, van *Muziek & Liturgie*

Doomed

Het muzikale gegeven van de buisklokken, en de passages ‘et lux perpetua luceat eis’ (laat het eeuwige licht over hen schijnen) en ‘Te decet hymnus’ (‘U komt de lofzang toe’), worden schrill gecontrasteerd met het gedicht *Anthem for Doomed Youth*: Lied voor ten dode gedoemde jongemannen. Voor *youth* kunnen we ook ‘jeugd’ lezen, waarmee Owen suggereert dat de oorlog een hele generatie ten gronde richt; zelf als ze overleven, is hun jeugd, en dus de basis onder hun verdere leven, verwoest.

Owen schreef het gedicht toen hij was opgenomen in Craiglockhart War Hospital in Edinburgh, omgeven door gewonde medesoldaten. In dit ziekenhuis ontmoette hij Siegfried Sassoon, die een belangrijke rol speelde bij Owens ontwikkeling als dichter. Owen liet hem het gedicht *Anthem for the Dead Youth* lezen. Sassoon suggereerde in de titel *Dead* door *Doomed* te vervangen, waardoor het gedicht als geheel aan kracht wint.

Anthem for Doomed Youth

What passing-bells for these who die as cattle?
—Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles’ rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries now for them; no prayers nor bells,
Nor any voice of mourning save the choirs,—
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.

What candles may be held to speed them all?
Not in the hands of boys, but in their eyes
Shall shine the holy glimmers of goodbyes.
The pallor of girls’ brows shall be their pall;
Their flowers the tenderness of patient minds,
And each slow dusk a drawing-down of blinds.

Ode aan gedoemde jeugd

*Welke doodsklokken (luiden) voor hen die sterven als vee?
Slechts de monsterlijke woede der kanonnen.
Slechts het rappe ratelen van stotterende stenguns
Kunnen hun haastige sermoenen uitbrabbelen.
Geen spotternijen voor hen; gebeden, noch klokken,
noch enige stem van rouw behalve de koorzang, -
De schrille, krankzinnige koorzang van loeiende granaten;
En bugels die ze oproepen uit trieste gewesten.*

Met welke kaarsen zal men hen een behouden uitvaart wenssen?

*Niet in de handen van de jongens, maar in hun ogen
Zal de heilige schittering van het afscheid stralen.
De bleekheid van meisjesgezichten zal hun lijkwade zijn;
Hun bloemen de tederheid van geduldige geesten,
En iedere langzame schemering een sluiten van de blinden.*
(vertaling: Willem Minderhout)

Deze tekst koppelt, daar waar in de mistekst om goddelijke ontferming wordt gesmeekt, religieuze connotaties met de werkelijkheid van de oorlog, maar vooral het ontbreken van spirituele rituelen wordt aan de kaak gesteld.

De kerkelijke connotaties komen tot uitdrukking wanneer wordt gesproken van klokgelui, koorgezang (die schrill gillende granaten blijken te zijn), brandende kaarsen en de mars ‘als slachtvee’ (een processie van offerdieren, een beeld dat ook in andere gedichten voorkomt) naar het oorlogsfront: ‘What passing-bells for these who die as cattle?’, ‘no prayers nor bells’, ‘Nor any voice of mourning save the choirs,— The shrill, demented choirs of wailing shells’ en ‘What candles may be held to speed them all?’ Elke troost die uit de Requiemtekst zou kunnen voortkomen, wordt hier geneutraliseerd.

Het gedicht bevat sterke retorische elementen, zoals de alliteratie ‘stuttering rifles’ rapid rattle’, waarbij de repeterende r’s en t’s doen denken aan geratel van geweren. De eerste zin, ‘these who die as cattle’, laat geen ruimte voor onduidelijkheid en zet de toon met een sterk beeld: naast de letterlijke betekenis (soldaten als onschuldig slachtvee) wordt de oorlog in verband gebracht met beestachtigheid. Ook door geweren op te voeren als personages (‘monstrous anger of the guns’) bereikt Owen in dit gedicht een rauwheid die we ook in zijn andere werken, zij het in mindere mate, aantreffen.

Owen speelt met contrastrijke beelden als geluid en stilte. In het eerste kwatrijn horen we oorlogslawaai, maar in het tweede komt het ‘oorverdovend’ ontbreken van geluid –eigenlijk het ontbreken van mededogen– voor: ‘no prayers nor bells, nor any voice of mourning’. Woorden als ‘passing-bells’, ‘candles’, ‘orisons’ (gebeden), ‘pallor’ en ‘dusk’ verwijzen naar de dood, die soms zelfs onopgemerkt verschijnt. ‘Drawing-down of blinds’ verwijst naar de gewoonte de luiken voor de ramen te sluiten wanneer er in het huis iemand is overleden, maar de formulering is ook metafoor voor de dood zelf. ‘The pallor of girls’ brows’ doet indirect denken aan de vele oorlogsweduwens, die in die tijd niet mochten hertrouwen waardoor een hele generatie verloren ging.

Schrijfwijze

In dit eerste deel van het *Requiem* plaatst Britten drie heel verschillende schrijfwijzen naast elkaar: het monumentale en onheilspellende, scherp-ritmische begin, de ‘recitatiefachtige’ toonzetting voor jongenskoor van ‘Te decet hymnus’ en de transparante, kamermuzikale en Stravinskiaans scherp geritmiseerde toonzetting van Owens gedicht. In zekere zin zijn deze Engelstalige gedeeltes ook sterk recitatief, omdat het spreekritme op de voet wordt gevolgd. Met name de tekstaccenten en woorden of lettergrepen met een schrijnende betekenis worden muzikaal scherp beaccentueerd.

Deze contrastrijke schrijfwijze houdt Britten het hele werk vol. Ondanks de geheel verschillende klankwerelden is er geregeld sprake van kruisbestuiving tussen de toonzetting van de gedichten en de passages voor koren en orkest. In het eerste deel wordt ‘Te decet hymnus’ van het jongenskoor in het ‘Engelse’ gedeelte geciteerd op hobo en iets later in de tenor-

partij bij de tekst 'Not in the hands of boys but in their eyes shall shine the holy glimmers'. Bij 'slowly relaxing' verschijnt het thema gespiegeld, om de tegenstelling te benadrukken tussen de jeugd en de belofte van leven en de woorden 'And each slow dusk a drawing-down of blinds' waarmee, zoals we net zagen, de aankondiging van de dood wordt gesymboliseerd.

Dies irae

Een groot deel van het *Requiem* wordt in beslag genomen door de achtien strofen van het *Dies irae*.

De Latijnse hymne wordt vier keer door een gedicht van Owen doorsneden. Op dramatische, bijna Verdiaanse wijze worden de Latijnse teksten over de dag des oordeels getoonzet. 'Tuba mirum spargens sonum' ('De bazuin die een wonderlijke klank verspreidt') vormt het tekstuele gegeven dat muzikaal op indrukwekkende wijze wordt uitgewerkt, en dat bijna vanzelfsprekend het eerste gedicht, *But I was looking at the Permanent Stars*, gezongen door de bariton-solist, tot gevolg heeft: 'Bugles sang, saddening the evening air, / And bugles answered, sorrowful to hear'.

Vier *Dies-irae*-coupletten later volgt het gedicht *The next War*: 'Out there, we've walked quite friendly up to Death'. De dood, die in de net gezongen Latijnse tekst eveneens zal beven voor het oordeel van de wrekende Rechter, komt nu tevoorschijn als een wat onhandige vriend waar samen mee wordt gegeten en gelachen, en waarvoor geen angst bestaat, hoewel het lot onontkoombaar is.

Lacrimosa

Volgend op het aangrijpende *Lacrimosa* ('Qua resurget ex favilla' – 'waarop uit de as herrijzen zal'), gezongen door de sopraansolist en het koor, volgt het gedicht *Futility*.

Futility

Move him into the sun –
Gently its touch awoke him once,
At home, whispering of fields half-sown.²
Always it woke him, even in France,
Until this morning and this snow.
If anything might rouse him now
The kind old sun will know.

Think how it wakes the seeds, -
Woke, once, the clays of a cold star.



Wilfred Owen

Are limbs, so dear-achieved, are sides,
Full-nerved – still warm – too hard to stir?
Was it for this the clay grew tall?
- O what made fatuous sunbeams toil
To break earth's sleep at all?

Tom Lanoye publiceerde in *Niemandsland – Gedichten uit de Grote Oorlog* (Amsterdam 2010) deze fascinerende vertaling/bewerking:

Vruchteloos

Kom, leg hem in de zon.
Haar lichte streling wekte hem wel meer -
Thuis, fluisterend van onbezaaide grond.
Zij wekte hem altijd, ook aan dit front.

Tot deze morgen, deze sneeuw.
Dit keer geldt des te meer:
als iets hem wekken kon,
Is het de goede oude zon.
Zij wekt toch ook de zaden?
Zelfs ooit de klei van onze koude ster!
Staan armen (pas volgroeid maar sterk),
staan zijden (Nog slank, nog warm),
dan plots voor haar te ver?
Was het voor dit dat klei rechtop ging lopen? -
O wat deed stomme zonnestrallen strijden
Om, sowieso, een ster z'n slaap te slopen?

Het begin van dit intieme gedicht (eerder *Frustration* en *Move him into the sun* getiteld) omschrijft de naïeve radeloosheid waarop met een gedode soldaat wordt omgegaan. Er is sprake van drie personages: een soldaat die bevel geeft aan een ondergeschikte om een dode soldaat te verplaatsen. 'Leg hem in de zon... Was de zon niet ooit de bron van zijn ontstaan? Werd hij niet elke ochtend opnieuw wakker van het daglicht? Leg hem er nu opnieuw in, dan komt de warmte wel terug...'

Werd in het vorige gedicht oorlogsgeschut gepersonifieerd, hier is het de zon die een moederlijke rol krijgt toebedeeld. 'Fields half-sown' heeft een dubbele betekenis: half-ingezaaide akkers (dus nog vroeg in het seizoen), die wellicht concreet verwijzen naar de boerenafkomst van de gedode soldaat – herinneringen die wellicht vlak voor zijn dood langs zijn geestesoog flitsten. Tegelijkertijd is het een metafoor voor de tragiek van het niet-voleindigde leven, een bestaan dat niet tot wasdom heeft kunnen komen. Met de woorden 'Even in France' wordt de half-omgeploegde akker (waarin ook de echo klinkt van willekeur en chaos) verbonden met het slagveld in Frankrijk – een verborgen, maar onontkoombare vergelijking. Owen schreef dit gedicht in Frankrijk.

In de tweede strofe wordt steeds duidelijker dat het de zonnearmte niet lukt de nog warme soldaat weer in beweging (to stir) te brengen, waarbij de 'almacht' van de zon, of van God, in twijfel wordt getrokken: 'O what made fatuous sunbeams toil / To break earth's sleep at all?'

²In latere versies, en bij Britten, 'unsown'.

Het ingetogen, bijna milde gedicht is van een geheel andere toon dan de meeste andere van de hand van Owen, vooral door het gebruik van woorden als 'gently', 'touch', 'whispering', 'kind old sun' ('old' ook in de betekenis van 'dierbaar') en 'dear-achieved'. Twee beelden schieten mij bij het lezen van dit gedicht direct te binnen: allereerst dat van de Pietà, de moeder die treurt om haar dode zoon. In het verlengde daarvan doet dit beeld me sterk denken aan het *Stabat Mater* uit 1950 van Francis Poulenc, een componist en werk waar ik eerder over schreef (*M&L* april 2011, jaargang 80 nr. 2) en die ik ook al eerder in verband met Britten bracht.

In *Futility* zijn de contrasten minder scherp aangezet dan in gedichten als *Anthem*: naast de warmte van de zon wordt als contrast alleen sneeuw en een koude ster opgevoerd. De concrete oorlog zelf lijkt afwezig, of in ieder geval onbelangrijk gemaakt, verdrongen naar de achtergrond. 'Awoke', 'woke', 'rouse', 'stir', 'grew', 'to break earth's sleep' – het zijn venijnige woorden, geschreven voor een soldaat die nooit meer in beweging zal komen. De dichter begrijpt niet hoe de zon wel zaad kan doen opkomen, maar niet een nog warm lichaam tot leven kan wekken.

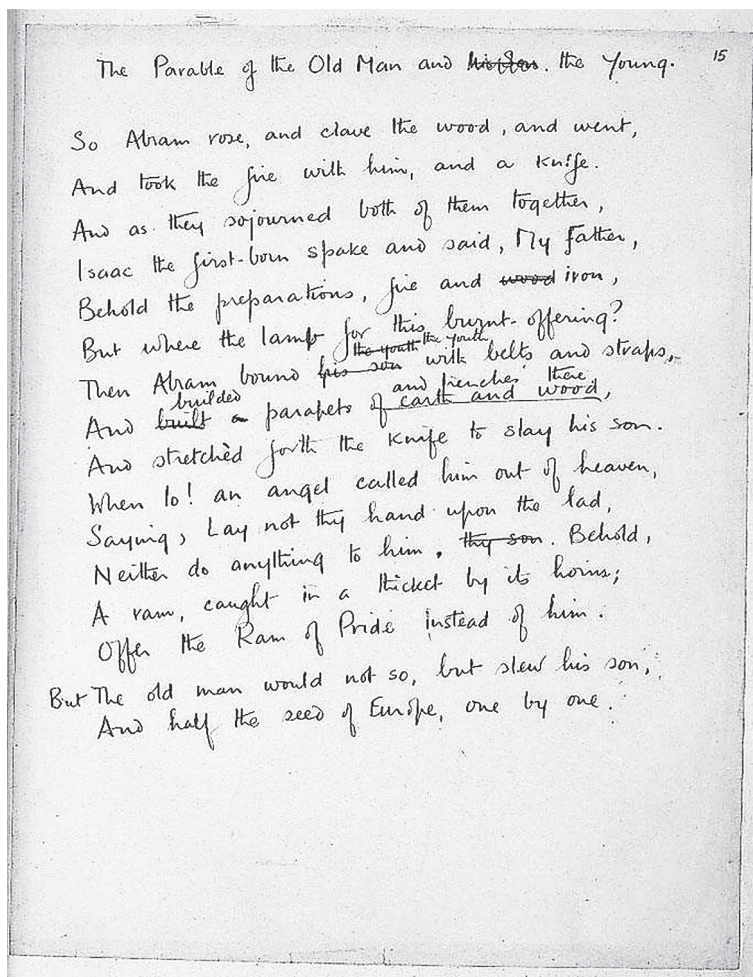
Wat met 'clays of a cold star' bedoeld wordt, is niet direct helemaal duidelijk: wellicht de aarde, die uit een koude klomp 'sterrenklei' is ontstaan. Wanneer het woord 'clay' later terugkeert, wordt duidelijk dat wordt verwezen naar het scheppingsverhaal: 'Clay grew tall' verwijst naar Genesis 2:7, waar God de mens scheidt uit aarde. Het gedicht wordt met dit beeld existentieel, omdat nu de centrale vraag luidt wat het voor zin heeft te worden geboren als je nog geen twee decennia later zonder enige zin zult sterven. Een soldaat is dagelijks omgeven door de dood, zowel door het dreigende lot te delen met zijn mede-soldaten als tegenover de vijand. Terwijl hij nooit zeker is van zijn eigen overleven, heeft hij de dood van anderen in zijn macht.

Typend voor Owen is het bewust verstorende 'halfrijm': sun-sown, once-France, seeds-sides, star-stir, tall-toil, snow-now. De titel van het gedicht is op twee manieren uitlegbaar. Het is de futiliteit (of, met de eerdere titel, frustratie) van het leven dat in de knop wordt gebroken; de diepere laag is de futiliteit van het zoeken naar de niet bestaande antwoorden op de in het gedicht gestelde vragen.

De toon van het gedicht past fraai bij Brittens 'Mozartaans' verbrokkelde, milde, bijna stamelende toonzetting van het *Lacrimosa*. Het gedicht is gecomponeerd als een recitatief, begeleid door tremolo-akkoorden van de strijkers, harp en enkele blaasinstrumenten. Britten wisselt het gedicht drie keer af met echo's van het *Lacrimosa*, door solist, koor en orkest, een effectvol stijlfiguur dat hij ook in het slotdeel zal toepassen. Het *Dies irae* wordt, na dit gedicht, besloten met 'Pie Jesu Domine, dona eis Requiem, amen', met dezelfde overmatige kwart-samenklanken als in het *Kyrie eleison* aan het einde van het eerste deel.

Offertorium

Nadat, in het *Offertorium*, het jongenskoor 'Domine Jesu' heeft gezongen, gevolgd door het meesterlijk gecomponeerde, bijzonder complex fugatische 'Sed signifer sanctus Michael (...) quam olim Abrahæ promisisti, et semini ejus' van het 'grote' koor, vervolgt het War Requiem met het gedicht *Parable of the Old Men and the Young*,



Een vroeg manuscript van Wilfred Owen, toen het gedicht nog de titel *The Parable of the old Man and the Young* droeg

Voor dit gedicht baseert Wilfred Owen zich op een bekend gedeelte uit het Oude Testament. Het verhaal van Abraham die op het punt staat zijn zoon Isaak te offeren, is overbekend. In Genesis 22 blijkt dat het niet zozeer om het offer zelf gaat, maar om het door Abraham tonen van de bereidwilligheid het bevel van God op te volgen en zijn zoon te offeren. In de bijbel wordt een ram gestuurd die in plaats van Isaak zal worden geofferd. In Genesis blijft het overigens –zoals vaker in bijbelse parabels– onduidelijk hoe het verhaal afloopt, althans als je het als zelfstandig verhaal leest. Na het offer loopt Abraham terug naar zijn knechten, naar het schijnt alleen, want

Isaaks naam wordt dan niet meer genoemd. Het lijkt ook niet van belang voor de betekenis van het verhaal – maar dat is het wel voor Owen; hij laat dit verhaal geheel anders aflopen dan verwacht.

Parable of the Old Men and the Young

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 trenches there,
And stretchèd forth the knife to slay his son.
When lo! an 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.

*En Abraham stond op, en hakte, ging,
En bracht met zich het vuur mee, en een mes.
En toen ze samen met zijn twee verbleven,
Sprak Isaak de oudste, zei, mijn Vader,
Zie hier de voorbereiding, vuur en ijzer,
Maar waar is het lam voor deze offers?
Toen bond Abraham de jongen vast,
En bouwde weringen en graven daar,
En hief het mes om daar zijn zoon te doden.
Toen riep een engel tot hem uit de hemel,
Zeggend, sla de hand niet aan het kind,
Doe ook niets anders dat hem kwetst. En zie,
Een ram, die vastzat in het struikgewas;
Offer deze Ram der Trots, niet hem.
Maar de oude man deed anders, reet vaneen
Zijn zoon, – en half Europa, één voor één.
(vert. Gijs van Lieshout)*

In een dramatische ontknoping luistert Abraham niet naar de engel, laat de 'Ram of Pride' intact en voert zonder bedenkingen zijn oorspronkelijke plan uit. Zijn zoon brengt hij om, en daarmee 'half Europa, één voor één'.

Niet alleen de afloop is anders; Owen verandert ook andere, kleinere maar veelzeggende details aan het verhaal. Zo zwijgt Abraham, in tegenstelling tot in Genesis, wanneer Isaak hem tijdens de klimpartij vraagt waar het offerdier is. Op dat moment verschijnen in de begeleiding de dreigende bazuinmotieven uit het begin van het *Dies irae*. Fraai is hoe, terwijl het 'verhaal' in het gedicht wordt gezongen door de bariton, Britten voor de stem van de engel door de bariton én tenor samen 'cornet'-achtige samenklanken (samengesteld uit kwarten, secondes en oktaven) componeert.

Door voor Abraham als personage te kiezen, voert Owen een generatie vaders ten tonele die toestaat –of zelfs bewerkstelligt– dat hun eigen onschuldige zonen naar het slagveld worden gestuurd. Elke gedode soldaat is immers zoon van een vader, wat inhoudt dat een bloedlijn doodloopt en er een generatie ontstaat die niet (of op z'n minst vaderloos) opgroeit.

Authorized Version

Owen maakt in dit gedicht geraffineerd gebruik van oud- en actueel Engels, en weet op die manier een toenemende spanning in het gedicht in te bouwen. De goede lezer herkent de *Authorized Version* uit 1611 in formuleringen als 'spake' in plaats van 'spoke'; 'slew' in plaats van 'killed' en 'builded' in plaats van 'built'.

Van lieverlee sluipt er oorlogsdroom het bijbelverhaal in: 'fire and iron' (in het Oude Testament staat er 'wood'), 'belts and straps', 'parapets and trenches'. Het perspectief verschuift zo ongemerkt van het Oud-testamentische verhaal, dat zich op veilige afstand afspeelt, naar gebeurtenissen in de actualiteit. Het is opvallend dat alleen de laatste twee regels, met de dramatische ontknoping, een vol rijm hebben. Sassoon liet, toen hij in 1920 de uitgave van het werk van zijn vriend postuum bezorgde, de laatste regel weg, waardoor het gedicht veel van zijn impact verloor. Later is uit Owens handschrift de laatste regel weer toegevoegd. Ook veranderde Sassoon de titel: het manuscript spreekt over 'Parable of the Old Man (in plaats van Men) and the Young'. Verder is er een manuscript gevonden dat nóg een regel langer is; deze versie sluit af met 'leaving the Ram of Pride triumphant and intact.'

Zeggingskracht

Deze voorbeelden geven een indruk van de hechte wijze waarop het libretto van het *War Requiem* is samengesteld, en hoe intelligent, effectvol en doordacht Britten de Latijnse en de Engelse teksten met elkaar in dialoog brengt. Er zijn nog veel meer passages te noemen: zo volgt in het *Sanctus*, na 'Pleni sunt coeli et terra gloria tua' (vol zijn hemel en aarde van uw heerlijkheid) de passage 'After the blast of lightning from the East, the flourish of loud Clouds, the Chariot Throne...'. Afwisselend met het indrukwekkende *Agnus Dei* wordt het gedicht *At a Calvary near the Ancre* geciteerd, waarin een vergelijking wordt gemaakt tussen de onschuldig gekruisigde Christus –het Lam Gods– en een soldaat. In het bijzonder complex geconstrueerde slotdeel, *Libera me*, verschijnt de tekst 'It seemed that out of battle I escaped' (dit gedicht *Strange Meeting* is in zijn geheel afgedrukt bij het eerste deel van dit artikel), waarna in de laatste minuten van het werk solisten, jongenskoor, gemengd koor, beide orkesten én twee talen op indrukwekkende wijze tot samenklank komen.

Het is intrigerend dat de boodschap van dit werk, waarvan de bouwstenen uit verschillende door de twintigste eeuw verspreide periodes samenkomen (van de poëzie uit de Eerste Wereldoorlog tot de herbouw in de zestiger jaren van de in de Tweede Wereldoorlog verwoeste Coventry Cathedral), vijf decennia later nog niets aan zeggingskracht heeft ingeboet. •