

Jacques AMBLARD

1936 comme parataxe de divers «succès totalitaires»

1936 as a Parataxis of Various "Totalitarian Successes"

1936-iejai kaip įvairių „totalitarinių sėkmių“ parataksė

Abstract

1936 was an important date in the history of the Soviet Union. The Stalinist constitution was confirmed. A climate of fear was growing with it. Dmitri Shostakovich's modernism had already been fustigated in the famous editorial *Chaos instead of Music* by Stalin himself (probably) published in the *Pravda*, 26 January 1936. In this difficult context, however, Sergei Prokofiev decided to come back to Russia. Then, he not only started the composition of the *Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*, using texts by Lenin, Marx and Stalin. He also produced two other pieces which strangely would become his most famous ones.

What might be really paratactic is that other composers, in very different contexts during *this* very year of 1936, also wrote "their masterpieces". They were respectively active (in 1936) in Frankfurt and in USA, so in another dictatorship in the first case, and under the cultural politics of "facilitation" in the second. What strangely shows the paratactic tool is that our history of music, for what concerns 1936, seems to have mostly "chosen" pieces composed under cultural politics of both extreme positions, so always "violent" ones: very absent or very present ones. The paratactic view violently shows that our general world history (at least for 1936) might have been written by the Soviet and National Socialist regimes, associated with cultural industry, as if both proceed from the same totalitarian logic.

Keywords: 1936, state, dictatorship, totalitarian regime, cultural politics, cultural industry, Stalin, Hitler, Carl Orff, Sergei Prokofiev, Samuel Barber.

Anotacija

1936-iejai – svarbūs metai Sovietų Sąjungos istorijoje. Patvirtinus Stalino konstituciją, drauge su ja prastėjo baime grįstas mikroklimatas. Dmitrijaus Šostakovičiaus modernizmą jau spėjo išpeikti žymus straipsnis „Chaosas vietoj muzikos“, kurį (veikiausiai) pats Stalinas 1936 m. sausio 26 d. išspausdino „Pravdoje“. Vis dėlto, nepaisydamas šio sudėtingo konteksto, Sergejus Prokofjevas nusprendė grįžti į Rusiją. Jis ne tik pradėjo kurti „Kantatą Spalio revoliucijos dvidešimtosioms metinėms“, grįstą Lenino, Markso ir Stalino tekstais, bet parašė ir kitų kūrinių, kurie gana netikėtai tapo jo geriausiai žinomais darbais.

Kiti kompozitoriai 1936 m. labai skirtinguose kontekstuose taip pat sukūrė savo „šedevrus“. Palyginti aktyvūs kompozitoriai buvo Frankfurte ir JAV: pirmuoju atveju vyravo kitokios rūsies diktatūra, antruoju – „lengvesnė“ kultūrinė politika. Kalbant apie 1936-uosius, mūsiškėje muzikos istorijoje „atrenkami“ kūriniai, kurie buvo parašyti abiejų ekstremalių pozicijų kultūrinės politikos sąlygomis, todėl jie visada labai „įnirtingi“: arba labai akivaizdūs, arba priešingai. Vertinant iš parataksės pozicijos matyti, kad visuotinė mūsų pasaulio istorija (bent jau 1936 m.) galėjo būti parašyta sovietų ir nacionalinių socialistų režimų, susietų su kultūros industrija, – tarsi abu reiškiniai būtų kilę iš tos pačios totalitarinės logikos.

Reikšminiai žodžiai: 1936-iejai, valstybė, diktatūra, totalitarinis režimas, kultūros politika, kultūros industrija, Stalinas, Hitleris, Carlas Orffas, Sergejus Prokofjevas, Samuelis Barberis.

Introduction

L'année 1936 offre plusieurs avantages historiques, s'il s'agit de se restreindre à une période très courte pour procéder à quelque carottage comparatiste. Tout d'abord elle semble riche en événements politiques divers, des Jeux Olympiques de Berlin à la promulgation des congés payés en France, en passant par le durcissement soudain du régime de Staline ou la naissance de l'axe Rome-Berlin. Elle est également l'année de composition de nombreuses pièces qui ont fait date, en l'occurrence *cette* date. Si *Musique pour cordes, percussions et célesta* n'est pas connu de tout public, la pièce pourrait être la préférée de Boulez (et d'une certaine esthétique moderniste) pour ce qui concerne Bartók, en raison sans doute de son radicalisme total-chromatique d'inspiration viennoise. Le

cinéaste britannique Stanley Kubrick, mélomane très averti, utilisera son troisième mouvement (parmi d'autres œuvres d'autres musiciens) pour l'illustration musicale de son film *Shining* (1980). Mais des pièces demeurées plus célèbres encore y furent composées, notamment les plus populaires de Prokofiev, Barber et Orff, respectivement *Pierre et le loup* et *Roméo et Juliette* du premier, *L'Adagio for strings* du second et *Carmina Burana* du troisième. D'autres années (bien d'autres) semblent moins généreuses en enfantements musicaux historiquement prometteurs. On articulera ce texte non par une stricte chronologie mais par une typologie des diverses politiques étatiques. On se demandera alors, si c'est possible, pourquoi ou comment les œuvres citées ci-dessus furent composées dans un contexte aussi politiquement multiple qu'historiquement unique.

François Colbert catégorise les divers modèles d'intervention de l'État dans la culture. Le Français distingue, dans l'ordre croissant d'interventionnisme, « État facilitateur » (par exemple les États-Unis), « État mécène » (Royaume Uni) et « État architecte » (France). On proposera d'ajouter, dans le cas de certains régimes totalitaires en place en 1936 (essentiellement U.R.S.S. et Allemagne nazie), une catégorie « d'État esthète¹ ».

État mécène

Cette politique suit le modèle britannique. En 1936, la musique de concert, par l'inertie post-victorienne qui la considère frivole, ne reçoit pas encore d'aide de l'État anglais. Ce seront les futurs bombardements de Londres, selon Colbert, qui donneront l'idée au gouvernement de faire organiser des concerts pour maintenir le moral des populations. Quant à l'année 1936, on remarque simplement qu'au printemps, la BBC, organe culturel étatique par excellence, cesse brusquement de promouvoir le modernisme « continental » et – en particulier – germanique (issu du dodécaphonisme viennois). Edward Clark, ancien élève de Schönberg, quitte alors la Corporation. Une spécificité anglaise, plus volontiers conservatrice (encore en partie victorienne), se dessine-t-elle en filigrane sous l'impulsion de l'État? Si l'idée de la guerre se prépare un tant soit peu, le nationalisme le fait avec elle.

Prenant en ceci – comme en d'autres domaines et par communauté culturelle – le Royaume Uni comme modèle, l'État canadien monte également en 1936 la Société Radio Canada qui vise à promouvoir la musique nationale, contre l'invasion des musiques populaires américaines.

Ces deux États mécènes interviennent alors tout au plus, non pas pour imposer, mais pour encourager la floraison d'une identité culturelle à travers la musique notamment. Ils tâchent au moins de ne pas, ou ne *plus* encourager, d'autres musiques naturellement invasives car populaires, comme il l'eût fait implicitement en se montrant absolument passif. Il s'agit d'un protectionnisme minimal en quelque sorte.

Aucun de ces deux pays, durant l'année 1936, ne verra l'émergence d'œuvres musicales aussi marquantes pour l'histoire (du moins l'histoire que nous connaissons actuellement) que les pièces citées en introduction. Pour l'Angleterre, on peut même parler de relatif creux. Elgar est mort deux ans auparavant. Britten ne commencera à composer que l'année suivante.

État architecte

Autre catégorie avancée par Colbert, l'intervention culturelle « architecte » est beaucoup plus planifiée,

centralisée et incidemment impérieuse, voire « réactive » car dépendant notamment de la politique. La France est un exemple type. Ce modèle se revivifiera de la naissance en 1959 d'un ministère des affaires culturelles (celui de Malraux), dont la musique bénéficiera surtout à partir de 1966². Davantage encore, la France de Mitterrand verra l'avènement de Jack Lang comme architecte culturel par excellence. Anne Veitl et Noémi Duchemin racontent:

En l'espace de trois ans, le budget [du Ministère de la Culture] s'approche de 9 milliards de francs. La direction de la musique en a largement bénéficié. Si les hausses le sont dans une proportion moindre, le budget de la musique augmente néanmoins de 65% entre 1981 et 1982, puis encore de 28% l'année suivante. A partir de 1984, la hausse se poursuit, mais elle est essentiellement due au chantier de l'Opéra: 500 millions de francs en 1985 et 1,1 milliard en 1986. (Veitl & Duchemin 2000: 89)

Maurice Fleuret, alors directeur de la musique au Ministère, met son empreinte sur la France et bientôt sur le monde à travers l'institution d'un nouveau rituel laïque: la « Fête de la musique³ ». Mais cette culture à la fois démocratique et élitiste (ce qui définit le modèle architecte d'après Colbert), a déjà des prémisses⁴ dans les efforts du Front Populaire. Pour comprendre cet élitisme, on peut re-situer le contexte familial – raffiné – des Blum. René, frère de Léon, est selon Judith Chazin-Bennahum un « héros culturel », brillant écrivain et éditeur de la revue littéraire *Gil Blas* (Chazin-Bennahum 2011).

L'année 1936 voit persister, en France, le contrôle des factions d'extrême droite. L'opinion publique ne sait pas encore bien juger le National Socialisme. Ainsi les Jeux Olympiques de Berlin, prévus pour le mois d'août, ne seront-ils pas plus boycottés par les athlètes français que par le reste du monde. Le 21 mars du moins, Maurras est condamné à quatre mois de prison pour « incitation au meurtre par voix de presse ». À l'aube de l'été, le Front Populaire de Blum promulgue les lois qui font dates. Les 11 et 12 juin sont instaurés les fameux « congés payés » (deux semaines annuelles), les lois sur les conventions collectives et la semaine de travail de quarante heures. Le patronat contre-attaquera néanmoins en refusant d'appliquer ces lois⁵. Pour notre propos, selon Sandrine Grandgambe:

Georges Huisman et Jean Zay, vont allier leurs forces pour proposer une nouvelle politique culturelle et plaider pour une popularisation de la culture. Quant aux réalisations menées par le Front populaire, parfois timides, elles concernent notamment les programmes pédagogiques, le domaine de la création et les réformes de l'Opéra. Enfin, pour parler de la musique elle-même, des musiciens vont s'engager derrière le Front Populaire, cherchant à aller au devant du peuple par un mouvement de collecte et de transcription de musiques traditionnelles et de folklore. La multiplication des fêtes et des manifestations va faire de la musique un art omniprésent. (Grandgambe 2000: 21)

Les musiques traditionnelles préoccupent cependant moins cette France « architecte » que les politiques totalitaires de l'époque (populistes, éventuellement démagogiques). Christopher L. Moore parle bien alors de recherche d'un « modernisme populaire », y compris pour accompagner des fêtes aussi nationales et universelles que le 14 juillet (Moore 2006: 363–388). Précisément, le modernisme devient un souci politique national pour un pays qui s'identifie à sa mission culturelle sur la scène mondiale. Ceci aboutira, deux ans plus tard⁶, à une politique de commandes d'œuvres aux compositeurs « modernes » déjà en place, notamment ceux du Groupe des Six. Mais il n'est pas question d'imposer à la modernité musicale de se rendre plus accessible. Il faut que les masses, au contraire, se hissent vers elle.

Debussy est mort 18 ans auparavant. Ravel est atteint d'une très grave affection neurologique à laquelle il succombera l'année suivante (1937). Le Front populaire ne sera donc pas concerné par les inventeurs de l'impressionnisme musical. Quant aux œuvres des Six écrites précisément en 1936, la *Suite provençale* de Milhaud est peut-être encouragée par ce réexamen politique des musiques traditionnelles. Spécialistes exceptés, combien se la remémorent aujourd'hui? Citons encore *Nocturne* ou *Prélude, Arioso, Fughette sur le nom de Bach* d'Honegger. Du même, la *Marche sur la Bastille* est clairement écrite dans le contexte décrit par Christopher L. Moore. Ceci l'a-t-elle conduit à faire date pour autant? Les *Litanies à la vierge noire* de Poulenc semblent aujourd'hui nettement plus célèbres (il faudrait pouvoir le vérifier de façon statistique), mais précisément loin de cette inspiration révolutionnaire laïque. Il semble donc que, quant aux Six, ce n'est pas l'intervention de l'État, cette année-là, qu'a retenue l'Histoire dans ses grandes lignes, pour ainsi dire: bien au contraire.

La renommée de certaines chansons conçues en 1936 a rarement survécu, manifestement, à la table rase de la guerre. Qui connaît, par exemple, ce *Chant des marais*, alors très populaire symbole de résistance (pas encore clandestine) à l'Allemagne nazie (Petit 2011: 150–154), version française d'un *Moorsoldatenlied* (1933) composé⁷ par l'opposant Rudolf Goguel, alors très tôt interné dans le camp de concentration de Börgermoor? En revanche, au moins deux chansons produites en 1936 nous semblent restées connues de quelques uns, ce qui n'est, en définitive, pas anodin (le succès des chansons – même politiques donc historiques – est donc très couramment plus éphémère). Il est possible que l'une d'entre elles, en particulier, ait tout de même consolidé son empreinte dans l'Histoire du fait de son adéquation avec la politique historique de l'État en place – et certes aussi de la célébrité sans cesse grandissante, y compris après-guerre, de son interprète immortalisé: gravé par un disque donc par l'industrie culturelle alors naissante. À son réalisme social répond celui du nouveau

gouvernement de Léon Blum. Pour en arriver à l'éclosion de cette chanson au mois de septembre, en hommage à un premier été de « congés payés », il n'y a pas eu de subsides de l'État, mais peut-être un État inspirateur ou encore finalement, un État historique (et prometteur, auquel la France de 1981 fera comme un tardif rebond) devenant ainsi *fixateur historique*. Jean Gabin met donc sa gouaille ouvrière au service de *Quand on se promène au bord de l'eau*. Le couplet, en quelque sorte, peint « l'ancien monde » du travailleur dans le mode mineur: « du lendemain jusqu'au samedi, pour gagner des radis ». Le refrain exalte cependant, dans le majeur homonyme, la nouvelle société sociale des loisirs (certes à peine naissante). Il semble que dans ce cas, le Front populaire ne « regarde pas cette chanson » de sa politique volontiers plus élitiste. Mais c'est elle qui le regarde et en gagne, sans doute au moins en partie, sa postérité. C'est peut-être encore le cas de *Ma pomme* interprétée par Maurice Chevalier, dont l'argot et – là encore – la gouaille, semblent en adéquation particulière avec cette même année d'éclosion socialiste par excellence, au-delà de la vogue de chansons et films sociaux des années trente en général.

Une autre chanson, enregistrée le 10 août, est d'un tout autre acabit. En un sens, elle aussi « inverse » la politique de l'Etat. Un jeune chanteur corse fait le lien, comme de juste méditerranéen, entre l'opéra italien et la France. Il démocratise, « socialise » l'*arioso* des opéras transalpins à travers cette *Marinella*. Mais c'est le contraire du projet architecte qui entendrait davantage hisser les masses laborieuses vers le répertoire lyrique plutôt que de faire descendre ce dernier vers quelque pan-esthétique qui allie légèreté d'opérette à romantisme surdéterminé. Le gagnant de l'opération semble moins l'Etat ou le public que Tino Rossi lui-même et surtout la naissante⁸ industrie culturelle qui le crée. Pourquoi la France de 1936, finalement, a-t-elle bien mieux connu cette œuvre courte, en forme de slogan, davantage que *La suite provençale* de Milhaud, à évocation méditerranéenne somme toute comparable? Certes, la Méditerranée, basculant automatiquement sur le support discographique dans le cas de Rossi, était peut-être elle-même l'attrait principal pour ces nouvelles foules de « conge' pay' ». Ironie paradoxale, *Marinella*, œuvre populiste anti-sociale-architecte (en tant qu'esthétique industrielle) en est devenue la « chanson du front populaire⁹ » selon Yves Borowice.

Messiaen a 28 ans. Il vient à peine de fonder, cette année, avec Jolivet et Lesur, le groupe Jeune France. Ces trois espoirs obtiendront-ils des commandes du Front Populaire? C'est trop tôt. Messiaen écrit *Poèmes pour Mi* (en hommage à sa jeune épouse surnommée comme la note de musique). L'œuvre, aujourd'hui bien repérée – Messiaen oblige – n'atteindra cependant jamais, jusqu'à aujourd'hui, la notoriété de pièces composées quatre années plus tard (et au-delà), dans un contexte donc plus dramatique. Il est précisément notable que trois d'entre les – rares – pièces composées

durant la guerre dominant la postérité du musicien, selon des critères statistiques, cette fois, objectifs¹⁰. Ce sont le *Quatuor pour la fin du temps* (1940–1), parfois dit « chef-d'œuvre de la musique de chambre du XX^{ème} siècle¹¹ », les *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943–4)¹², puis surtout *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944). S'agit-il d'une inspiration romantique devenant ici funèbre, née de la tragédie historique; d'une « mise en loge » dictatrice imposée par l'histoire donc de la « contrainte salutaire » de Mallarmé ici imposée politiquement, forçant la musique de chambre qui va peut-être bien à Messiaen; ou encore de l'inclination populaire forcée par le populisme du régime de Pétain¹³? Ceci nous amène à revenir sur l'année 1936 et à traiter d'autres succès issus de régimes alors déjà autoritaires et menant des politiques culturelles, sans doute, plus populistes encore.

États esthètes

Ce n'est pas de notre compétence d'examiner, en profondeur, pourquoi les dictatures modernes furent à la fois, couramment, esthètes, voire selon certains, esthétiques exécutives. On se contentera de remarquer que les dictatures ici concernées étaient toutes, en 1936, historiquement post-romantiques et donc elles aussi pétries d'idées grandioses au sujet du génie. Par ailleurs, si « l'artiste n'est rien d'autre que l'homme à l'œuvre partout » selon Xenakis (Mâche 1972: 31), c'est également le propre du dictateur. Laurent Feneyrou pense ainsi que la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne est le modèle de l'État nazi en général. N'oublions pas qu'Hitler est d'abord plasticien, que Goebbels a écrit un roman de jeunesse où il est dit que « la politique est l'art plastique de l'État » (Feneyrou 2005: 11). Il développera plus tard dans une lettre à Fürtwangler:

C'est votre droit le plus strict de vous sentir artiste et de regarder même les choses de la vie d'un point de vue artistique. Cela n'implique cependant pas que vous vous en teniez à une position non politique à l'égard du phénomène d'ensemble qui se déroule en Allemagne. La politique est, elle aussi, un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe, et nous, qui donnons forme à la politique allemande moderne, nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple. (Brenner 1980: 273)

En 1936, Brecht et Benjamin sont exilés au Danemark. Ils y formulent l'opinion selon laquelle, à ces mots d'ordre d'esthétisation de la politique, doit répondre la politisation de l'art.

Selon Jürg Stenzl, Mussolini, au moins jusqu'à la publication des lois raciales en 1938, est admiré par nombre d'artistes internationaux, dont Stravinsky, non particulièrement en tant que chef politique mais comme esthète

cultivé, considéré haut patron des arts. Il est, en particulier, le protecteur personnel, l'ami de Pizzetti dont il approuve, encourage (conduit?) le néo-madrigalisme.

Il ne s'agit plus de Respighi qui meurt cette année. Les *Sei cori* de Dallapiccola, achevés en 1936, mettent en valeur cette forme pizzétienne, relative re-découverte pour la musique italienne: les pièces chorales proprement dites, « indépendantes » (non plus extraites d'opéras). Ce genre serait décidément mussolinien. En effet, le *duce* crée des sociétés de loisir, au sein desquelles se développe le chant choral. Il suit en ceci le vieil exemple de cohésion chorale allemande, d'abord luthérienne, bientôt nazie. L'axe Rome-Berlin, tracé le premier novembre, trouve ainsi sa cohérence chorale. Dallapiccola, lui aussi, aurait d'abord été séduit par le fascisme avant que l'écaille ne lui tombe des yeux en 1938, lors de la promulgation des lois antisémites. Suivront les *Canti di prigionia* (1938-1941), résolument antifascistes. Mais demeure, dans ces *Canti*, le chant choral « d'origine » mussolinienne. De même Malipiero, d'abord bien vu du régime, était mis à l'index après son opéra sur un livret de Pirandello, *La favola del figlio cambiato*, créé en 1934, jugé trop complexe. Or, en 1936, il tempère son modernisme et « s'amende » ainsi dans son nouvel opéra *Giulio Cesare* ainsi que dans *Una festa a Mantova* (*Une fête à Mantoue*, 1935–1936) d'après des œuvres de Monteverdi: ce néoclassicisme appuyé entend clairement plaire au régime emporté par le néo-madrigalisme pizzétien, expression du retour de la grande Italie renaissante puis baroque (créatrice de l'opéra, puis du concerto à Venise). Au-delà, c'est aussi le retour de l'Empire romain qui est fantasmé par Mussolini, (d'où le choix d'un opéra dédié à Cesare, dictateur ancêtre)¹⁴.

Un « État esthète » personnifié: Staline

Un tyran est en droit de ne rien déléguer de son pouvoir à quelque affaire culturelle, voire journalistique que ce soit. Paraît donc, probablement sous la plume de Staline, mais de façon anonyme, le devenu célèbre *Sumbur vmesto muzyki*, « Le chaos remplace la musique », éditorial de la *Pravda* du 26 janvier 1936. Ce qu'on nommerait volontiers « critique musicale exécutive » d'un opéra de Chostakovitch ouvrira ce que Leonid Maksimenkov appelle la « persécution » (voir Maksimenkov 1997) du musicien, ou au moins sa sévère mise à l'épreuve qui durera, d'après Alex Ross, jusqu'à la première de sa Cinquième Symphonie l'année suivante (Ross 2000). La citation de l'*Internationale* dans la musique du film *Podrugy* (*Les maîtresses*) de Leo Arntam (1936)¹⁵, ne suffira pas à ce qu'il s'amende aussi vite. En février de l'année précédente, l'Union des Musiciens avait déjà condamné Schoenberg, Webern, Stravinsky, Honegger, Milhaud, accusés de formalisme. Mais soudain, une nouvelle politique artistique, beaucoup plus coercitive¹⁶, est initiée

sous la délégation de Jdanov. Voilà bien la terreur de cette année au cours de laquelle Staline voit sa constitution confirmée (ce qui est fêté par une exécution de la Neuvième de Beethoven; voir Worbs 1994). Il rétablit – par exemple – la peine de mort pour les enfants de plus de douze ans. On procède à des arrestations en masse et de nombreux chefs d'orchestre allemands, souvent sans convictions socialistes, parfois réfugiés de l'Allemagne nazie, préfèrent alors quitter l'U.R.S.S. Ce qui se passe au Bolchoï, vitrine politique du pouvoir, y est alors particulièrement surveillé selon Maksimenkov (Eckhard 2000: 2–6).

Michael Rouland raconte qu'un *dekada* (festival de dix jours) a lieu à Moscou en 1936, consacré à une musique soi-disant de tradition casaque mais façonnée de toutes pièces¹⁷ par les idées du parti. Il y a donc là davantage qu'un État architecte: un État impresario voire compositeur. Le festival culmine avec la création de deux opéras *étatiques* (rhapsodiques/socialistes) d'Eugène Brusilovsky, *Kiz Jibek* et *Jalbir* (éponyme d'un révolutionnaire de ces contrées; voir Rouland 2004: 181). En réaction à cette main mise du Parti sur la musique dramatique, Kabalevski entame la composition de *Colas Breugnon* (achevé deux ans plus tard, en 1938), dont le livret stigmatise le « conflit entre art et pouvoir » selon Peter Wittig (Wittig 2003: 805)¹⁸.

Or, l'opéra *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth du district de Mtsensk*) a donc fortement déplu à Staline en janvier 1936, bien qu'il était censé condamner la décadence sensualiste de la Russie tsariste. Mais Staline condamne les emprunts au jazz, le « naturalisme cruel, primitif, défaitiste, vulgaire », mais aussi les « thèmes impossibles à mémoriser » (il y a là peut-être l'incurie du Géorgien), pourtant ceux d'une musique tonale majoritairement post-romantique. On parle pourtant de « cacophonie destinée aux esthètes formalistes au goût malsain », de « flot de sons intentionnellement discordants et confus » rappelant un style « gauchiste » que Staline dénonce de façon intéressante. Ce dernier ne croit pas que Chostakovitch condamne, mais au contraire « célèbre la lubricité de la riche marchande ». La critique avait d'abord été favorable lors de la création deux ans plus tôt, Valerian Bogdanov-Berezovski y voyant le « visage bestial de la Russie tsariste ». Prokofiev qualifiait en privé cette musique de « cochonne. Des bouffées de désir physique. Et ça y va ! Et ça y va ! ». Il y est certes narré – de loin – un viol collectif. Et de plus près, au 5^{ème} tableau (« Dans le lit de Katerina avec Sergueï »), cette dernière réveille son amant pour lui réclamer un baiser. Sergueï l'embrasse. Mais « pas comme ça, pas comme ça. Embrasse-moi à me faire mal aux lèvres, à me faire battre le sang aux tempes, à faire tomber les icônes de l'autel ». Pour Elizabeth Wells, cette affaire révèle enfin pleinement, en 1936, les tensions souterraines entre révolution sexuelle socialiste, principe initial, et « remise au pas conservatrice des années 1920 et 1930 » (Wells 2001: 163).

Chostakovitch était en accord avec les écrits de la féministe Alexandra Kollontaj (1872–1952) à propos de la nouvelle femme soviétique, mais c'était sans compter avec les visions personnelles de Staline.

La mise à l'index de Chostakovitch, trois mois plus tôt, n'empêche pas Prokofiev, au mois de mai, de retourner dans sa patrie pour clore un odyssee plus long que celui d'Ulysse: après un exil de 18 ans passés principalement à Paris. Selon Andreas Wehrmeyer, ce qui pourrait sembler un surprenant emprisonnement volontaire a plusieurs raisons, dont les incitations au retour par le pouvoir soviétique et une meilleure réception des œuvres du Russe en U.R.S.S. qu'en Occident après 1927 (voir Wehrmeyer 2004: 210–223). Dès lors, Ekaterina Chernysheva montre que, si le musicien aura trois ans la faveur reconnaissante du régime (avant 1939 et la réception critique de l'opéra *Semyon Kotko*, puis les accusations de formalisme de 1948), c'est qu'il est capable de s'adapter à des politiques en « mouvement perpétuel » depuis 1932 et la naissance de la prétendue « Union des Compositeurs » en continuelle contorsion esthétique (Chernysheva 2002: 10–15).

L'année du retour est un point nœudal. La faveur initiale du Parti est logique. Outre la reconnaissance – affective – d'un régime qui a déjà montré qu'il était une personne – émotive, l'amorce de la composition d'une oeuvre comme la *Cantate pour le vingtième anniversaire de la révolution d'octobre* prévoit judicieusement la mise en musique de textes de Staline (côtoyant ceux de Lénine et de Marx de façon élogieuse)¹⁹. Opportunisme ou conviction paradoxale, en forme de repentir, après dix huit ans de vie parisienne? On pourrait penser que Prokofiev est le siège, en regard du dictateur identifié à un preneur d'otage, de quelque syndrome de Stockholm modifié. (Le rapport trouble au tyran sera tragiquement souligné par leurs deux trépas à cinquante minutes d'intervalle, le 5 mars 1953²⁰.) Prokofiev étudie précisément ses projets esthético-politiques. Edward Morgan montre qu'il a pris soigneusement connaissance de la réception de la pièce de Shakespeare à Leningrad (mise en scène par Sergueï Radlov), deux ans auparavant, avant de se lancer dans son propre ballet *Romeo i Džul'etta* (Morgan 2005: 2), qu'il achève cette année. La critique sera partagée lors de sa création au théâtre Na Hradbách de Brno, le 30 décembre 1938 (voir Pečman 1992: 117–126). Gracian Černušák écrira que « l'idéologie a eu un effet défavorable sur l'œuvre ». L'auteur anonyme « J.N. » condamnera tout bonnement le retour de Prokofiev en Union Soviétique. Mais Emanuel Ambros qualifiera Prokofiev « d'avant-gardiste dominant » de la musique russe, dans la lignée de Stravinsky. Quoi qu'il en soit, l'œuvre deviendra, après-guerre, l'un des emblèmes sonores, à tort ou à raison, du compositeur²¹. Pour Deborah Rifkin, le journal du compositeur montre que ce dernier avait désiré une « nouvelle simplicité » (Rifkin 2009: 183) dès avant son

retour, ce qui aurait conduit à ces « mélodies simples » et ces « formes compréhensibles », déjà présentes dans *Poručik Kiže* (*Lieutenant Kijé*, 1933), ou le premier mouvement de son second Concerto pour violon (1935). La nouvelle simplicité, pourrait-on ajouter, consiste aussi à ne pas dédaigner le néo-romantisme relatif (de texture seulement) du retour des cordes lyriques, centrales dans ce ballet.

Ces cordes s'allient encore à cet « unique exemple de moderne bien qu'accessible musique pensée pour le peuple soviétique » (Rifkin 2009: 183): elles forment le quatuor thématique de Pierre dans *Petâ i volk* entièrement écrit en 1936, œuvre qui deviendra la plus célèbre du Russe. Cette réception considérable d'une œuvre pour enfant, selon nous, a fini par effacer l'empreinte esthétique du compositeur « pour adulte », voire à l'inverser, désormais, pour l'histoire postmoderne submergée par l'industrie culturelle et les très nombreux enregistrements de *Pierre et le loup* en toutes langues. La brute, adepte des cuivres dans le grave et d'autres brusqueries pianistiques (Amblard 2005: 52–56) devient l'inverse, ce compositeur pour enfant, certes aux yeux du marché, mais donc aux nôtres. De ce point de vue, Staline (futur grand complice par contumace de l'industrie culturelle capitaliste – suprême ironie), « auto-consenti » et *devancé* par Prokofiev, aurait fait davantage histoire, à partir de ce dernier, que ce dernier lui-même. On y reviendra.

« État esthète » raffiné/meurtrier

De nombreux textes étudient la politique musicale nazie sous divers aspects. Axel Jockwer montre l'utilisation des musiques populaires par le Ministère de la propagande de Goebbels et la Chambre de Musique du Reich (*Reichsmusikkammer*), évoque les *Wunschkonzerte*, la progressive réhabilitation du jazz (d'abord déclaré dégénéré car « nègre »), au moins du fox-trot et du swing utilisés par le DTUO (orchestre de danse et de divertissement allemand; voir Jockwer 2005); Albrecht Riethmüller narre la destitution de Strauss, pourtant bien vu par Goebbels, de la *Reichsmusikkammer* (voir Riethmüller 2003: 269–291²²); Karen Painter pointe les incohérences esthétiques du régime, notamment l'étrange aversion d'Hitler pour le *Mathis der Maler* d'Hindemith (Painter 2001: 117), Karsten Witte scrute le rôle des femmes dans les films de propagande (Witte 1979: 7–52) et John Eckhard le « mythe germanique dans la musique allemande » (Eckhard 1998: 57–84) et les écrits de musicologues favorables au nazisme (comme ceux de Willibald Gurlitt, lequel s'en distanciera après 1936).

1936, surtout, sera là encore une année pivot. L'an pivote lui-même en son centre, durant son été: le régime semble globalement prendre la mesure d'une nouvelle légitimité nationale, symbolisée par une brillante édition du Festival de Bayreuth (Douglas 2006: 25–33), voire une

importance internationale démontrée par les J.O. de Berlin soutenus par un grand concert olympique, premier de son genre (Heinze 2005: 32). Suivra le documentaire esthétisant de Riefenstahl, *Fest der Völker* (1938), emporté par une musique d'Herbert Windt (1894–1965). L'État acquiert alors sa – brève – dimension future, sa confiance qui devient parfois clémence ou au contraire sévérité nouvelle.

Du côté de la clémence – plus rare – on peut donner trois exemples parataxiques, pêle-mêle. Le premier est la réhabilitation ambiguë de Stravinsky dont *Histoire du soldat* (1917), œuvre d'abord pensée *entachtete* (dégénérée) à cause de ses bords jazzy ou encore brechtiens, est re-donnée en 1936 (longtemps après son triomphe dans la République de Weimar grâce aux productions de Hermann Scherchen), mais par le Jüdischer Kulturbund et pour des audiences juives seulement (Evans 2000: 184–185). Le second nous est narré par Laure Schnapper:

Raabe [alors directeur de la *Reichsmusikkammer*] publie [...] un décret en 1936 interdisant aux musiciens de l'orchestre de la radio de jouer à l'extérieur, ce qui offre aux instrumentistes sans poste fixe davantage d'occasions de se produire et permet de lutter contre le chômage. Ainsi, l'Allemagne peut cultiver son image de protectrice des arts et de « pays de la musique », diffusée à l'extérieur par les tournées de l'Orchestre philharmonique de Berlin. (Schnapper 2004: version en ligne, §5)

Le troisième est la recommandation de Goebbels, le 27 novembre, en faveur d'une critique d'art devenant « rapport d'art » (*Kunstbericht*), ainsi « moins négative » et « plus compassionnelle²³ ».

Pour la sévérité, ces *Kunstberichte* de principe n'empêchent certes pas Goebbels de destituer soudain de la tête de la *Deutsche Tanzbühne*, la même année, Rudolf Laban (1879–1958), autrefois inventeur du *Bewegungschor* (chœur en mouvement) brièvement devenu pour les Nazis *Gemeinschaftstanz* (danse communautaire). La nudité aryenne esthétisée par Riefenstahl est une chose, la *Festkultur* (comme alternative à l'hypocrisie sociale et religieuse) en est finalement une autre (Kew 1999: 73–96). Entre l'écartement ou l'intégration des anciennes idées ou institutions de Weimar (comme l'*Ausdruckstanz* de Laban), nombre de cas apparaissent limites. Il ne suffit pas qu'Hindemith, ainsi, soit d'abord bien vu par Goebbels (pas adversaire du modernisme s'il reste aryen), où qu'il prête serment à Hitler le 17 janvier pour que son œuvre, plus tard dans l'année, ne soit pas interdite partout en Allemagne (Riethmüller 1997: 25), au moins après avril (où il peut présenter de ses œuvres à Baden Baden aux côtés de certaines de Stravinsky), voire après la fin des J.O (Roncigli 2006: 27)²⁴. Le jugement de goût d'Hitler, sorte d'exécutif-kantien, prévaut; en antithèse au cas d'Hindemith, une propagande brucknérienne acharnée naît également à partir de 1936: Hitler s'identifie à l'Autrichien du Nord, de condition modeste et « détruit

par la critique juive viennoise » (Gilliam 1994: 584). Il ne suffit pas non plus que Carl Friedrich Gördeler, maire de Leipzig (1930–7) et membre du parti nazi depuis 1931, demande en novembre que la statue de Mendelssohn soit re-dressée²⁵ dans sa propre ville pour obtenir gain de cause; il démissionnera peu après, puis sera exécuté en février 1945 après avoir comploté contre Hitler.

Les cas limites ne se balancent pas seulement entre Hitler et Goebbels, mais aussi entre ce dernier et Rosenberg, haute instance culturelle du parti national socialiste, farouche acteur de l'aryanisation de la musique allemande, plus radical que Goebbels, moins esthète, préférant le folklorisme au modernisme. Une affaire complexe, cette année-là, révèle les tensions: Ernst Nobbe, chef d'orchestre et intendant général du Théâtre National Allemand de Weimar depuis 1933, publie *Atonalität und Kunstbolchewismus in der Musik*, où il prétend démontrer le rapport entre perte des fonctions tonales et métriques traditionnelles d'une part, destruction de l'État par le judaïsme d'autre part. Durant la seconde moitié de l'année précédente, la revue *Die Musik*, sous l'égide du critique radical Herbert Gerigk (que Goebbels cherchera à tempérer par l'institution des *Kunstberichte*), futur collaborateur de Rosenberg, a critiqué l'élitisme de l'ADMV (*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, « association générale de la musique allemande »). Gerigk accusait l'ADMV d'être infiltrée et contrôlée par les juifs et de refuser la radiation de ses membres non aryens. Le ministère de Goebbels répond aux accusations de laxisme en intervenant davantage dans les programmes de l'ADMV. Pour le 75^{ème} anniversaire de cette dernière, la 67^{ème} édition du festival de Weimar, en 1936, doit consacrer sa mise au pas par la participation des S.A., des Jeunesses Hitlériennes et de l'Union des Jeunes Filles Allemandes. On en termine par une retraite à Waltburg, haut lieu de la germanité s'il en est. Aux yeux de Hans Severus Ziegler, directeur du théâtre de Weimar (futur organisateur de l'exposition *Entachtete Musik*, « musique dégénérée »), tout ceci ne suffit pas encore. Il pousse Nobbe (donc chef d'orchestre et intendant de son théâtre), à dénoncer les compositeurs programmés qu'ils considèrent indésirables, Heinz Tiessen, Hugo Hermann, Ernst Lottar von Knorr, Friedrich Hoff et Hermann Reutter (malgré la disposition de ce dernier à s'adapter à l'esthétique du pouvoir; Hanau 1999: 245), accusés de « bolchévisme musical et d'atonalisme ». Ziegler exige le retrait de l'opéra *Doktor Johannes Faustus* de Reutter, ce que Raabe, directeur de la *Reichsmusikkammer*, refuse néanmoins. Ziegler porte le conflit devant le ministère de Goebbels, lui remettant une liste d'œuvres à ses yeux suspects. Goebbels demande le retrait des œuvres. Raabe menace de démissionner de la RMK et Goebbels recule, mais le scandale le pousse à hâter la dissolution de l'ADMV l'année suivante, en commençant par contraindre Raabe d'annoncer, le 22 décembre, que l'ADMV passe sous contrôle de la RMK.

Dans ce contexte embrouillé, Albrecht Riethmüller se demande simplement comment la composition au sein du Reich allemand est « officiellement possible » en 1936 (Riethmüller 1983: 241). Entre les mailles de fer des nombreux diktats et *Kriticke* passent une maigre cantate festive de Georg Blumensaat, ou un *Hymne* de Werner Egk écrit pour les Jeux Olympiques. Restent surtout les *Carmina burana* de Carl Orff, un compositeur aussi disposé qu'Egk à « négocier » son esthétique avec le pouvoir, selon Eva Hanau (Ibid.).

Encore les *Carmina*, à la réception facilement changeante selon Werner Thomas, ne s'imposeront-ils pas immédiatement à tous. Composés en 1936, ils seront créés à Francfort l'année suivante. Cette dernière ville (et cette année) leur porte chance car sur la foi d'Audrey Roncigli:

En avril 1936, un *Arbeitskreis für neue Musik* voit le jour à Francfort, promouvant les compositions de Bartók, Stravinsky, Prokofiev, Roussel et Martinů, qui avaient [...] tous reçu des critiques de la part du gouvernement nazi. Plusieurs explications peuvent être avancées: tout d'abord les Jeux Olympiques de 1936 amènent une relâche de la censure pour éviter les critiques de l'étranger, de plus les Nazis ne voient plus d'un mauvais œil l'internationalisme. (Thomas 1992: 245)

La création satisfait pleinement le compositeur, le chef (Hans Meissner), le maire, Friedrich Krebs, funambule soucieux de maintenir son équilibre entre modernisme raffiné (qui fait la fierté de la ville, notamment à travers le nouvel *Arbeitskreis*) et cahier des charges esthétiques nazi. L'œuvre est néanmoins sévèrement critiquée par Gerigk, puis réhabilitée en 1940 par Rosenberg en personne, qui y entend la musique « claire, ardente et disciplinée que demande [son] époque » (Levi 1994: 118, cité par Schnapper 2004: 157–177). Orff se voit tout de même déjà confier, suite à la première, la tâche difficile de remplacer la musique de Mendelssohn pour *A midsummer night's dream* de Shakespeare, ce qui lui sera reproché après-guerre²⁶.

Le succès global, toutefois, de l'œuvre, et sa postérité, rappelle ceux, initiés la même année, de *Roméo et Juliette* et de *Pierre et le loup*. Ces deux dernières pièces, on l'a vu, étaient le siège d'une « nouvelle simplicité » prometteuse. De même à propos des *Carmina*, Diether de la Motte s'interroge très sérieusement (dans le titre même de son article): *Carl Orff: Darf Musik 1936 so einfach sein?*: « La musique en 1936 est-elle en droit d'être aussi simple? » L'auteur parle même de « provocation [...] engendrée par la simplicité des mélodies et des progressions tonales » (Motte 1993: 169). Certes les premiers vers, rebonds rudimentaires, sont longtemps enfermés dans un ambitus très sévère, celui de la parole. L'engagement rythmico-pédagogique profond du musicien lui a-t-il appris ce minimalisme séduisant, et Stravinsky ce rogne *ostinato* associé à la puissance également primitiviste des percussions? Surtout, le *Sacre du printemps*,

23 ans plus tôt, n'imaginait pas encore les chœurs. Voilà donc, en quelque sorte, le *primitivisme choral* inventé pour le XX^{ème} siècle, au-delà de ce qu'imaginait *Le roi David* (1924) d'Honegger. Peut-être Rosenberg y a-t-il entendu le chant des S.S se ruant sur le monde comme les chevaliers teutoniques, voire les Goths avant eux. John Boorman, en en faisant un *leitmotiv* pour son film *Excalibur* (1981), inspiré de légendes arthuriennes intemporelles, semble encore poursuivre cette héraldique ambiguë, *Ring* barbare semblant mélanger les plus troubles pulsions de Wagner à celles de Stravinsky.

État facilitateur

Le troisième cas exposé par Colbert vaudra comme brève accalmie finale. L'État facilitateur, en effet, est celui dont l'intervention culturelle est la moins prononcée. On pourrait le surnommer « État discret » voire « État absent ». Ce sont typiquement les États-Unis, d'autant plus avant-guerre, en 1936.

Une œuvre naît alors de ce vide relatif, « libre » mais devant ainsi s'assumer seule. Si l'on oublie l'industrie culturelle (qui s'en emparera cependant selon divers emprunts) incluant musiques de films hollywoodiennes et *pop music*, ou au contraire leur antidote silencieux: 4'33 de Cage, quelle pièce américaine reste aujourd'hui la plus célèbre? On peut penser à elle. Mais ne la nommons pas encore, pour montrer au lecteur sa renommée: « décrire l'orbe » d'une telle pièce suffira pour qu'on la reconnaisse et donc sa renommée (contenue dans son orbe) avec elle. Sorte de sanglot postmoderniste (minimal-romantique) bien avant l'heure, elle deviendra musique de funérailles nationales officielle, pour l'enterrement de Roosevelt (1945) puis de Kennedy (1963). Naturellement compromise dans – ou du moins associée à – l'ultralibéralisme américain (celui, dès le départ, de l'État facilitateur, on y reviendra), elle sera citée dans plusieurs films, comme de juste: américains et à partir des années Reagan (postmodernistes et consuméristes). Cette *saddest music ever written* (sobriquet de Thomas Larson) sanglote notamment à la fin d'*Elephant man* (1980) de David Lynch puis dans *Platoon* (1986) d'Oliver Stone ou encore *Lorenzo's oil* de George Miller (1992)²⁷. Luke Howard la retrouve aussi dans des séries télévisées (*Seinfeld*, *The Simpsons*) et des « musiques vernaculaires (Puff Daddy, William Orbit, DJ Tiësto) » (Howard 2007: 50). Elle affiche un post-romantisme concentré, « modernisé », mais aussi, comme dans le cas des *Carmina*: épuré, simplifié par son thème lent, minimal (fait d'indigentes montées de tierce) ainsi qu'étrangement répété à cause de son ambitus serré (comme dans le cas d'Orff).

« Un post-romantisme en 1936 est-il donc en droit de se montrer si simple? » (pour symétriser la question de

Diether de la Motte à propos des *Carmina burana* d'Orff). Cette nouvelle simplicité, cette fois, ne sert pas « la joie et l'innocence » du peuple russe (*Pierre et le loup*) ou le moral conquérant de l'Allemagne nazie (*Carmina burana*), mais rêve, en retrait, « nostalgique entre deux mondes²⁸ », comme les U.S.A. en 1936, cinq ans avant que Pearl Harbor ne vienne les réveiller en sursaut. Elle invente une « grande musique » pour un jeune pays plus grand encore mais esthétiquement en retard sur une Europe dont il admire, et ici concentre, les « trésors romantiques ». Rétrospectivement, selon Luke Howard, bien qu'elle ne serait pas pensée « triste » par sa première réception, elle deviendra une « oeuvre américaine patriotique et commémorative pour ceux qui meurent jeunes, tragiquement, violemment et/ou au service de leur pays²⁹ ».

Conclusion

Or, c'est une parataxe qui nous conduit à comparer cet *Adagio for strings* de Samuel Barber³⁰ à *Pierre et le loup*, *Roméo et Juliette*, *Carmina burana* ou encore *Marinella*. Cette parataxe tranchante est l'année 1936. Quelle comparaison peut-on faire? Il y a cette affaire de célébrité future permise – sans doute – par une « nouvelle simplicité ». En fait, il semble que cette dernière soit une contrainte mallarméenne peut-être fructueuse, auto-consentie par les musiciens mais au départ imposée par les régimes. Même l'*Adagio for strings* de Barber semble plus contraint que les œuvres synchrones (équi-annuelles) des États mécène et architecte: contraint par la relative absence de l'État dans ce cas, la disparition pouvant apparaître la plus subtile des violences. Et *Marinella*, également, est fortement sous la pression – ici même la conception – de la nouvelle industrie disquaire.

Notre conclusion n'est pas, alors, que les régimes totalitaires ou l'industrie culturelle engendrent les œuvres les plus « historiques » en tant qu'esthétiquement abouties. Elle serait plutôt adornienne³¹, imaginant que parfois – par exemple en 1936 – ils écrivent l'histoire à notre insu. Au passage, la parataxe nous révèle que dictature et industrie culturelle pourraient procéder d'une même logique totalitaire, violemment abrasive pour l'esthétique. Dès lors, cette Histoire – notamment de la musique – perd de sa validité, de sa valeur de transcendance hégélienne en tant que *postérité* imparable, ce dont Popper nous avertissait dans *Misère de l'historicisme*. L'historicisme, en effet, serait une croyance en le destin (donc en la magie; Popper 1956: 200), mais destin névrotique au sens de Freud, ou plutôt marxiste désenchanté (le Capital l'a emporté: il est notre eschatologie). Ceci ne doit pas tant nous surprendre. Amaury du Closel, en introduction de ses *Voix étouffées du IIIe Reich. Entartete Musik* (Closel 2005: 364), montre que les Nazis dés-écrivent l'histoire de la musique de façon effective,

efficace, en en édulcorant les musiques « dégénérées » jusqu'à aujourd'hui, en dépit de la prétendue « capacité d'auto-régulation des institutions » pensée par Esteban Buch et Karine Le Bail (Buch & Le Bail 2013: 240). Car ces dernières (celle de Schreker la première) ne sont encore réhabilitées, loin s'en faut. Combien connaissent l'esthétiquement solide opéra *Kaiser von Atlantis* composé à Teresienstadt par un Viktor Ullmann bientôt assassiné à Auschwitz? Or, il est naïf de penser que l'Allemagne nazie ne fait qu'édulcorer en fait d'écriture de l'histoire. De façon contraposée, bien entendu, elle impose loin après-guerre, très indirectement, ses « propres » *Carmina burana*. De même Staline nous conduit-il à penser, indirectement mais nettement, avec l'aide de l'industrie disquaire du capitalisme mondial (puis mondialisé) et de Prokofiev lui-même, que *Pierre et le loup* ou *Roméo et Juliette* sont définitivement les papiers d'identité du musicien. Certes, on peut se demander si Stravinsky ne profiterait-il pas mieux, à la rigueur, comme Prokofiev, d'une contrainte auto-consentie, en 1936, lorsqu'il badine – trop? – dans la composition de *Jeu de cartes*. Or, pour en rester à cette année 1936, *Musique pour cordes, percussion et célesta* serait effectivement l'un des grands aboutissements, selon Boulez, du modernisme de Bartók, y compris selon une « nouvelle simplicité », là aussi, de présentation du langage. Mais le musicien quittera deux ans plus tard les éditions Universal, pour protester contre l'Anschluss survenu le 12 mars. Militant politique, il ne compose pas comme Prokofiev ou Orff avec le pouvoir (ici relayé par les puissantes éditions viennoises soudain contaminées elles-mêmes directement, selon le Hongrois, par le nazisme). La diffusion de cette œuvre en a-t-elle souffert, peu ou prou, encore jusqu'à aujourd'hui, malgré les efforts de Boulez et de Stanley Kubrick?

Référence

- 1 Le terme « esthète » ne constitue pas ici, *a priori*, un critère de fiabilité du jugement de goût esthétique pris en valeur kantienne.
- 2 « En France une volonté publique nouvelle d'agir en faveur de la musique prend forme à partir de 1965–1966. Alors qu'une politique culturelle est en cours de réalisation depuis l'institution, en 1959, sous la responsabilité d'André Malraux, d'un ministère des affaires culturelles, le domaine de la musique n'est spécifiquement ciblé par les interventions publiques qu'une dizaine d'années plus tard. Un « plan de dix ans » est lancé en 1969, sous la direction de Marcel Landowski, responsable de la musique au ministère à partir de 1966. » Jean Maheu, énarque, sera nommé en 1974, puis le compositeur Charpentier en 1979 et Maurice Fleuret en 1981 (Menger 1983: 19).
- 3 Joel Cohen, musicien américain travaillant à France Musique, en imagine déjà une version limitée (radiophonique) en 1976, à travers ses « Saturnales de la musique » accompagnant les deux solstices. Mais c'est quand elle descend dans la rue six ans plus tard qu'elle permettra le plus ostensiblement de réunir les

- genres, idée postmoderne par excellence, chaque solstice d'été à partir de 1982. Elle sera progressivement internationalisée jusqu'à concerner 110 pays en 2011.
- 4 Jacques Rigaud montre que l'État français n'a pas commencé à s'intéresser à la musique avec Malraux. Les racines de cet intérêt précis remonteraient jusqu'à Louis XIV (1638–1715). Mais l'auteur conclut que « dans tous les domaines, la politique culturelle de ces cinquante dernières années a littéralement métamorphosé le paysage musical français » (Rigaud 2011: 32–36).
- 5 Les ligues se reconstituent en partis politiques et ont parfois recours au terrorisme. Patronat et finance font leur choix: « Plutôt Hitler que le Front populaire ».
- 6 Les commandes continueront sous l'égide du gouvernement de Vichy: « S'inscrivant dans le prolongement d'une pratique inaugurée par le Front populaire en 1938, l'État fait cinquante-sept commandes aux compositeurs français pendant l'Occupation. » (Yannick 2005: 40).
- 7 Le texte en était conçu par Johann Esser et Wolfgang Langhoff. Une version anglaise verra aussi le jour, *Song of the Peat Bog Soldiers*.
- 8 Celle-ci n'est pas encore moquée, donc connue. L'industrie en général est crainte déjà davantage, comme le montrent les *Temps modernes* de Charlie Chaplin, qui naissent en 1936.
- 9 Voici ce que constate cet auteur: « Les chansons des années 30 sont un matériau de choix pour l'historien: abondance liée à l'apparition de nouvelles techniques – enregistrement, cinéma parlant, (« chantant »), TSF – et statut de spectacle à part entière. Le genre est vivant, variant au gré des interprétations qui modifient parfois même leurs textes. Comment mesurer rétrospectivement les succès effectifs? La mémoire est infidèle ou délibérément sélective, les documents comptables inexistantes ou confus. Seuls alliés fiables, les discographies. L'enregistrement prend alors un poids capable de faire démarquer une carrière (exemple Tino Rossi). Ces chansons étaient moins que jamais « l'émanation virginale » d'une société, mais un imaginaire fabriqué par des professionnels. Dans les années 30 – années de crise économique et de périls politiques – elles symbolisaient la production d'un « contre-réel », insouciant et fantaisiste. Mais leur appropriation collective savait détourner leurs significations intentionnelles et fit de *Marinella* la chanson du Front populaire » (Borowice 2005: 98).
- 10 Si l'on se réfère, par exemple, au nombre de textes, selon le RILM, qui se consacrent à telle ou telle œuvre, et si l'on passe sur les 47 articles consacrés à l'unique opéra (qui engendre donc le plus grand nombre de textes mais l'étude y est rarement celle de la partition et il y a là ce qu'on appellerait un effet littéraire: le livret à lui seul « attire » déjà les mélomanes spécialistes de littérature), les *Vingt Regards* arrivent en tête avec 37 articles. Puis viennent le *Quatuor* et *Turangalila* avec 30 chacun (dont un ouvrage entier pour le *Quatuor*). Chiffres de février 2014.
- 11 Mais si *Pierrot lunaire* (1912) est bien une pièce de chambre (une quinzaine d'exécutants), ceci met à mal cette assertion enthousiaste sans même qu'il soit besoin d'évoquer *Le mar-teau sans maître* (1954) (Stankiewicz 2011: 187–203).
- 12 Dans une moindre mesure. Néanmoins, malgré le scandale retentissant de la création durant la guerre, l'œuvre restera sans doute parmi les plus accessibles.
- 13 Ce qui est certain, c'est la contrainte d'effectif imposée par le Stalag VIII A (le camp de prisonniers où Messiaen fut interné l'hiver 1940–1), contrainte qui engendra la forme du *Quatuor*, peu habituelle à Messiaen.

- ¹⁴ Pour l'ensemble de ces questions italiennes, voir Stenzl 2005: 19 et suivantes.
- ¹⁵ Voir à ce sujet Riley 2008: 223.
- ¹⁶ Ceci n'interdira pas tous les divertissements, même jazzy (le jazz reste selon Gorki, relayé par Anatoli Lounatcharski, une « mécanisation de l'érotisme refoulé et du désir d'étouffer les sentiments par le recours à la drogue »). On remarque cette tournée en Russie, en 1936, du groupe de swing allemand *Weintraub Syncopators*. Les musiciens, bientôt bannis par l'Allemagne antisémite, sont accueillis par l'Australie l'année suivante comme des célébrités internationales. En 1939, ils seront accusés par le gouvernement de Sydney d'avoir espionné la Russie en 1936 pour le compte des Allemands (voir Dreyfus 2007: 281).
- ¹⁷ Le compositeur Alexandre Zataïevitch est ainsi invité par les instances du parti à collecter des thèmes de chansons traditionnelles, en vue de façonner une véritable « musique socialiste casaque ».
- ¹⁸ La première version de l'opéra (1936–8) était connue sous le titre de *Maître de clémence*. Wittig montre qu'un livret d'après un roman français de Romain Rolland (inventant le personnage d'un artisan médiéval), trahit un éloignement géographico-historique flagrant, nécessaire pour camoufler la critique du pouvoir de Staline.
- ¹⁹ Voir à ce sujet Schipperges 2004: 224.
- ²⁰ Prokofiev semble ainsi puni de son « pacte faustien »: sa mort, occultée par celle du Géorgien, n'est connue à l'Ouest que trois jours plus tard, et encore trois jours supplémentaires sont nécessaires pour qu'un avis nécrologique paraisse dans la *Pravda*.
- ²¹ Le thème de la haine des Capulets et des Montaigus et ses arpèges de cordes rythmés par l'une des « berceuses » chères au Russe (alternance binaire et lente de basses sur le temps fort et d'accords sur le faible), sera utilisé, encore dans la France postmoderne, pour l'accompagnement musical d'une réclame française chic (1990) de Jean-Paul Goude, pour le parfum *Egoïste* de Chanel.
- ²² Le 17 juin 1935, Strauss écrit une lettre à Stefan Zweig (à Zürich). Il y critique le concept d'aryanisme. La lettre est interceptée par la censure... Quant aux compositions de Strauss en 1936, rien ne peut s'en dégager clairement. L'Allemand est devenu un compositeur dramatique. Il a achevé *Die Schweigsame Frau* en 1935. *Daphnée* ne suivra qu'en 1938. Il faudra attendre les quelques dernières années, après-guerre, pour que le maître, cerné par les ruines de Dresde, en viennent à ses *Métamorphoses* instrumentales (son œuvre la moins tonale) et à ses fameux *Quatre derniers lieder*.
- ²³ Selon les termes de Marc-André Roberge (Roberge 1993: 25).
- ²⁴ Ceci sera expliqué à la fin de la partie consacrée à l'Allemagne, quand nous reproduirons le raisonnement de Roncigli.
- ²⁵ On profite d'un voyage officiel du maire en novembre pour mettre à bas la statue (voir Thamer 1996: 54).
- ²⁶ Les défenseurs du musicien firent valoir qu'il en aurait déjà composé la musique entre 1917 et 1927, soit bien avant la commande des autorités nazies.
- ²⁷ Julie McQuinn relève encore sa présence dans *Les roseaux sauvages* de Téchiné (1994). Guerre d'Algérie, dans ce cas, ou du Vietman pour Oliver Stone, elle note aussi que dans *Elephant man* comme *Lorenzo's oil*, la pièce souligne le caractère pathétique de maladies monstrueuses ou dégénératives, fatales (voir McQuinn 2009: 461).
- ²⁸ On fait ici allusion à l'ouvrage de Pierre Brévignon, *Samuel Barber. Un nostalgique entre deux mondes*, Paris: Hermann, 2011. L'auteur y rappelle que la célébrité de l'Adagio est telle qu'elle a totalement occulté le reste de l'œuvre.
- ²⁹ “American patriotic work of remembrance for those who die young, tragically, violently, and/or in the service of their country” (Howard 2007: 50).
- ³⁰ Il s'agit en 1936 d'un quatuor à corde, dont le second mouvement est adapté (augmenté) ensuite pour orchestre à corde, sur le romantique conseil de Toscanini.
- ³¹ Du côté de *Philosophie de la nouvelle musique* et contre l'industrie culturelle que l'Allemand fustige avec Horkheimer.

Littérature

- Amblard Jacques, « Une brute méconnue » (à propos de la violence sonore dans l'œuvre de Prokofiev, notamment dans *l'Amour des trois oranges*), in: *Programme de l'Opéra de Paris*, Décembre 2005, p. 52–56.
- Borowice Yves, La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère – L'exemple des années 30, in: *Genèses*, Vol. 4, No. 61, 2005, p. 98–117.
- Brenner Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme*, Paris: François Maspero, 1980.
- Buch Esteban, Le Bail Karine, Résonances contemporaines de Vichy dans le milieu musical, in: *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris: Fayard/Cité de la musique, 2013.
- Chazin-Bennahum Judith, *René Blum and the Ballets Russes: In Search of a Lost Life*, New York: Oxford University Press, 2011.
- Chernysheva Ekaterina, Sergei Prokofiev: “Soviet” Composer, in: *Three Oranges*, No. 4, November 2002, p. 10–15.
- Closel Amaury du, *Les voix étouffées du IIIe Reich. Entartete Musik*, Arles: Actes Sud, 2005.
- Douglas Jack, Bayreuth: Summer of 1936 – Music and Politics in Nazi Germany, in: *Wagner News*, No. 174, August 2006, p. 25–33.
- Dreyfus Kay, “I Cannot Find a Corner in the World Where I am Welcome”: The Australian Wartime Experience of the Weintraub Syncopators, in: *Journal of Musicological Research*, Vol. 26, Nos. 2–3, April-September 2007, p. 281–314.
- Eckhard John, Der Mythos vom Deutschen in der deutschen Musik: Die Freiburger Musikwissenschaft im NS-Staat, in: *Musik in Baden-Württemberg*, No. 5, 1998, p. 57–84.
- Eckhard John, Gastarbeiter des sozialistischen Aufbaus: Deutsche Dirigenten in Sowjetrussland (1922–1938), in: *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen*, Vol. 48, No. 1, 2000, p. 2–6.
- Evans Joan, *Diabolus triumphans: Stravinsky's Histoire du soldat in Weimar and Nazi Germany*, in: *The Varieties of Musicology: Essays in Honor of Murray Lefkowitz*, Warren (USA): Harmonie Park, 2000, p. 175–185.
- Feneyrou Laurent, Introduction de l'ouvrage sous la direction de l'auteur, in: *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XXe siècle*, Laurent Feneyrou (ed.), Paris: CDMC, 2005, p. 5–16.
- Gilliam Bryan, The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 3, Autumn 1994, p. 584–604.
- Grandgambe Sandrine, La politique musicale du Front populaire, in: *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris: Honoré Champion, 2000, p. 21–33.
- Hanau Eva, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Frankfurt am Main und Carl Orff, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 56, No. 3, 1999, p. 245–257.

- Heinze Carsten, Der Kunstwettbewerb Musik im Rahmen der Olympischen Spiele 1936, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 62, No. 1, 2005, p. 32.
- Howard Luke, The Popular Reception of Samuel Barber's *Adagio for Strings*, in: *American Music: A Quarterly Journal Devoted to All Aspects of American Music and Music in America*, Vol. 25, No. 1, Winter 2007, p. 50–80.
- Jockwer Alex, *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*, thèse, Konstanz University, 2005. <www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2005/1474/pdf/Jockwer.pdf> [accessed 2016 10 10].
- Kew Carole, From Weimar Movement Choir to Nazi Community Dance: The Rise and Fall of Rudolf Laban's *Festkultur*, in: *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 17, No. 2, Winter 1999, p. 73–96.
- Levi Erik, *Music in the Third Reich*, Londres: Mc Millan, 1994.
- Maksimov Leonid, *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revolucija 1936-38 godov*, Moscow: Juridičeskaja Kniga, 1997.
- McQuinn Julie, Listening Again to Barber's *Adagio for strings* as Film Music, in: *American Music: A Quarterly Journal Devoted to All Aspects of American Music and Music in America*, Vol. 27, No. 4, Winter 2009, p. 461–499.
- Menger Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris: Flammarion, 1983.
- Moore Christopher L., Le Quatorze juillet: modernisme populaire sous le Front populaire, in: *Musique et modernité en France (1900–1945)*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 363–387.
- Morgan Edward, Prokofiev's "Shakespearean" Period, in: *Three Oranges*, No. 10, November 2005.
- Motte Diether de la, Carl Orff: Darf Musik 1936 so einfach sein?, in: *Provokacija v glasbi/Provokation in der Musik*, Ljubljana: Festival Ljubljana, 1993, p. 169–75.
- Painter Karen, Symphonic Ambitions, Operatic Redemption: *Mathis der Maler* and *Palestrina* in the Third Reich, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 85, No. 1, Spring 2001, p. 117–166.
- Pečman Rudolf, Světlo v temnotách: Ke světově premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně, in: *Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. H: Řada hudebněvědná*, Vols. 41–42, Nos. 27–28, 1992, p. 117–126.
- Petit Elise, Deux exemples de restauration narcissique par la création musicale, in: *La revue française de musicothérapie*, Vol. 31, Nos. 3–4, December 2011, p. 150–154.
- Popper Karl, *Misère de l'historicisme*, Paris: Plon, 1956; 2nd ed. 1988.
- Riethmüller Albrecht, Komposition im Deutschen Reich um 1936, *Archiv für Musikwissenschaft*, No. 38, Vol. 4, 1983, p. 241–278.
- Riethmüller Albrecht, Versuch über Hindemith, in: *Hindemith-Jahrbuch*, No. 26, 1997, p. 25–39.
- Riethmüller Albrecht, Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss, in: *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933–1945*, Michael H. Kater & d'Albrecht Riethmüller (eds.), Laaber-Verlag, 2003, p. 269–291.
- Rifkin Deborah, The Quiet Revolution of a B Natural: Prokofiev's "New Simplicity" in the Second Violin Concerto, in: *Twentieth-Century Music*, Vol. 6, No. 2, September 2009, p. 183–208.
- Rigaud Jacques, Musique et politique culturelle, in: *L'institution musicale*, Sampzon, Delatour, 2011.
- Riley John, Keeping the Icons on the Wall: Shostakovich's Cinema and Concert Music, in: *Dmitrij Šostakovič. Tra musica, letteratura e cinema*, Leo S. Olschki (ed.), Florence, 2008.
- Roberge Marc-André, Deux facettes de la critique musicale pendant le Troisième Reich: *Musikkritik* et *Musikbetrachtung*, in: *Criticus Musicus: A Journal of Music Criticism*, Vol. 1, Nos. 2–3, Summer/Autumn 1993, p. 25–36.
- Roncigli Audrey, *Musicien sous le IIIe Reich*, Mémoire de master 1, Université de Nancy, 2006, <http://www.furtwangler.net/doc/AR_M1_editionSWF.pdf> [accessed 2010 10 10].
- Ross Alex, Ruined choirs: How did Shostakovich's Music Survive Stalin's Russia?, in: *The New Yorker*, Vol. 76, No. 4, 20 March 2000.
- Rouland Michael, A Nation on Stage: Music and the 1936 Festival of Kazak Arts, in: *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*, London: Routledge, 2004, p. 181–208.
- Schipperges Thomas, Engagement und Selbstbehauptung: Die "Sinfonie" in Prokof'evs "Kantate zum zwanzigsten Jahrestag der Oktoberrevolution" op. 74 (1936/1937), in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus: Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*, Friedrich Geiger & John Eckhard (eds.), Stuttgart: Metzler, 2004, p. 224–240.
- Schnapper Laure, La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie, in: *Raisons politiques*, No. 14, 2/2004, p. 157–177.
- Stankiewicz Jerzy, Ile wykonań „Kwartet na koniec Czasu“ Oliviera Messiaena odbyło się w Stalagu VIII A w Gorlitz? Nowe fakty i hipotezy 70 lat później [Combien de représentations du "Quatuor pour la fin du temps" d'Olivier Messiaen furent-elles données au Stalag VIII A à Gorlitz? Nouveaux faits et hypothèses 70 ans après], in: *Res facta nova: Teksty o muzyce współczesnej*, No. 12, Poznań, 2011, p. 187–203.
- Stenzl Jürg, Ildebrando Pizzetti et le manifeste de 1932, in: *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, Laurent Feneyrou (ed.), Paris: CDMC, 2005, p. 19–26.
- Thamer Hans-Ulrich, Nationalsozialistischer Bildersturm in Leipzig: Oberbürgermeister Dr. Goerdeler und die nationalsozialistische Judenpolitik, in: *Felix Mendelssohn: Mitwelt und Nachwelt*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1996, p. 54–59.
- Thomas Werner, *Trionfo* oder Konsum? Werkidee und Rezeptionspraxis von Carl Orffs *Carmina burana*, in: *International Journal of Musicology*, No. 1, Frankfurt: Peter Lang, 1992, p. 245–272.
- Veitl Anne, Duchemin Noémi, *Maurice Fleuret: une politique démocratique de la musique*, Paris: Comité d'histoire du Ministère de la Culture, 2000.
- Wehrmeyer Andreas, Sergej Prokof'evs Rückkehr aus der Emigration, in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus: Russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*, Friedrich Geiger & John Eckhard (eds.), Stuttgart: Metzler, 2004, p. 210–223.
- Wells Elizabeth A., "The New Woman": Lady Macbeth and Sexual Politics in the Stalinist Era, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 2, July 2001, p. 163–189.
- Witte Karsten, Gehemmte Schaulust: Momente des deutschen Revuefilms, in: *Wir tanzen um die Welt: Deutsche Revuefilme 1933–1945*, Munich: Hanser, 1979, p. 7–52.
- Wittig Peter, "Mein Schloss ist dein Haus": Ein Bildschnitzer aus Burgund und ein Komponist unter Stalin – Dmitri Kabalewskis Oper *Colas Breugnon*, in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, Csobadi Peter et al. (eds.), Anif-Salzburg: Müller-Speiser, 2003, p. 805–818.

Worbs Hans Christoph, Beethovens 9. Sinfonie und die Nachwelt: Wie das Werk im Verlaufe der Zeit beurteilt und dabei auch ideologischen Zwecken dienstbar gemacht wurde, in: *Das Orchester: Zeitschrift für Orchesterkultur und Rundfunk-Chorwesen*, Vol. 42, No. 11, 1994, p. 6.

Mâche François-Bernard, Revault d'Allonnes Olivier, Genuys François, Xenakis Iannis, "Exprimer l'intelligence", "Changer l'homme", "Du bon usage de l'ordinateur", "Rationalité et impérialisme", in: *L'Arc*, No. 51, 1972, p. 17–19, 27–31, 47–49, 56–58. Reprinted in the second edition of *Musique. Architecture*, p. 205–223.

Yannick Simon, Composer sous Vichy (1940–1944), in: *Résistances et utopies sonores*, Laurent Feneyrou (ed.), Paris: Publication Cdm, 2005, p. 39–47.

Summary

We focus here on one year: 1936. François Colbert recognizes four models of State (state in the sense of nation). The models concern the *cultural politics* of each type of State. One state model is the Sponsor state. The typical example is England. But in 1936, this sponsor state was not very active yet. The BBC just decided not to promote any continental modernism, and particularly not the Germanic one. Edward Clarck, who was Schönberg's pupil, then left the Corporation. Finally, we couldn't find any remarkable work composed in England (or in Canada, another sponsor State), during 1936. But it is true that Elgar just died two years before and Britten would start to compose only one year after.

France would present another model. It would be an Architect state, notably from 1936 on, because of the new social government, the *Front populaire* of Leon Blum. In June, it generated the first "congés payés", the first payed holidays: two weeks of vacation given to the workers. A song from 1936 (*Quand on se promène au bord de l'eau* performed by Jean Gabin) speaks about this new society of hobbies, now possible for every worker.

Christopher L. Moore underlines the cultural interventionism of this French Architect State, the research of the real "modernisme populaire". The result has *clearly* not passed the exam of posterity. There is, for example, the *Suite provençale* by Darius Milhaud. This Mediterranean work perhaps resounds with the idea of holiday, so with the new "congés payés". That occupies the popular aspect. For the modernist one: it is polytonal.

But another piece of Mediterranean music, recorded in August 1936, is far more famous in France today, perhaps more than any orchestral work of 1936, even *Litanies à la Vierge noire* by Poulenc or *Poèmes pour mi* by the young Messiaen. This *Marinella*, song by Tino Rossi, doesn't work for a "modernisme populaire", but for an industrial aesthetic, that of the recording company. Adorno's great fear about cultural industry is already pertinent in this time. Because *Marinella* has become the "music of the front populaire",

according to Yves Borowice, and perhaps the most famous French musical work of 1936, even now.

Another model is the aesthetical state, that of the totalitarian regimes. The dictators personally rule many affairs, including aesthetical ones. Stalin wrote a musical critic of Shostakovich in January (1936). According to Laurent Feneyrou, the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* was the model of the Nazi State. And Hitler began with studying painting. Goebbels wrote a novel, during his youth, in which he pretended: "Politics is the plastic art of the State." One could have imagined that the works, written in these regimes and approved by these regimes, now would have been totally forgotten by history.

This doesn't seem to be the case with Carl Orff's *Carmina burana*. At this time, the political pressure on musicians is strong in Germany, between the Nazi critics represented by Gerigk, the cultural politics of Rosenberg (for the party) and Goebbels for the ministry of propaganda. In this impossible context, Albrecht Riethmüller wonders, "how composition was actually possible in the Reich in 1936". A little cantata by Georg Blumensaat seemed possible, also an Anthem by Werner Egk, written for the Olympic games in Berlin this year, and *Carmina burana* by Orff, because "Orff and Egk were both disposed to fully negotiate their aesthetics with the Nazi State", according to Eva Hanau. *Carmina Burana* was first rejected by Gerigk but rehabilitated by Rosenberg in 1940. Rosenberg heard in it "the clear, burning and disciplined music that is demanded by its time".

Another composer, in the same year, but somewhere else, in another dictatorship, another aesthetical state, chose to return in his country after a long exile of 18 years. He composed the ballet *Romeo and Juliet*, in 1936, for his new totalitarian government. Was it Opportunism? Or a paradoxical and late soviet conviction? One could think that Prokofiev was a victim of the Stockholm syndrome, with Stalin (and his new hardened regime of 1936, where death penalty was then possible for children) becoming a kind of a hostage taker, finally "cherished" by Prokofiev. For Deborah Rifkin, the composer wanted new simplicity for a long time, which is already present in *Lieutenant Kijé* (1933) or the *Second violin concerto* (1935). But *Romeo and Juliet* goes far more than on a new "simple" way. It is a machine built for Stalin and Prokofiev together. The brass in the low register, familiar to Prokofiev already, but here with the simple arpeggios of the strings, become, in a way, the march of the Red Army. Neoclassicism, in the fastest parts, is put to its climax of seducing energy. And the work is not only martial and neoclassic. For the first time at this level, a work by Prokofiev contains neo-romantic textures. It is because of this love story by excellence: *Romeo and Juliet*. But it is also because Stalin was fond of Tchaikovsky.

At the opposite side appears the facilitator State. The State, in this case, is almost inexistent. But the pressure

(perhaps the violence), is also strong: the composer knows he's totally alone. The "public law" becomes his. That produced, for example, also in 1936: *Adagio for strings* by Samuel Barber. In a way, Barber had to become his own cultural industry, his own pressure. The State "came", but after, electing the work for the national funerals, that of Roosevelt in 1945 and Kennedy in 1963. However, the cultural industry was not so far from this aesthetics, and the proof is that industry ravished the work, took it, particularly during the Reagan decade, the postmodernist one. This "*saddest music ever written*" (according to Thomas Larson) was "customized" in many American films like *Elephant Man* by David Lynch, *Platoon* by Oliver Stone, *Lorenzo's Oil* by George Miller, also in TV series (*Seinfeld* or *The Simpsons*), or in recent popular music (Puff Daddy, William Orbit, DJ Tiësto). Like in *Carmina burana*, the notes are often conjunct, the ambitus is narrow. It is a music that is also technically under pressure. Diether de la Motte was wondering about *Carmina burana*: "Darf Musik 1936 so einfach sein?" ("Can Music in 1936 be so simple?"). For Diether de la Motte, it is a real aesthetical provocation. In Orff's case also, the bound with cultural industry will be natural: the work will be used in the film *Excalibur* by John Boorman. It will strongly serve its ambiguous aesthesis of violence, of Barbarian fascination, perhaps building a neo-Nazi aesthetics in a way, which seems to show that a problematic aesthetics would be deeply related to the work from the beginning, not only historically but also viscerally.

Cultural industry and totalitarian regimes finally show a common position of pressuring music. And they finally had a relative success in this exercise, at least in 1936. Another example would be this other work by Prokofiev, also composed for Stalin in 1936, in the joy of the return home. Let's consider here a modified version of the work (*Peter and the Wolf*): captured by cultural industry, to show, once again, the paradoxical bound and finally the common authority (common politics) between Stalin and Walt Disney pictures.

The final question is: who wrote the history of music? Seeing the particular year of 1936, we build a parataxis, which emphasizes that the winners may have been Industry and dictatorships rather than European democratic states and their modernist views. The posterity would not be moral, in this way. Amaury du Closel has already shown that the Nazi had decided for us what we had to listen and especially *not* to listen to: not to listen to the *Entachtete Musiken*, which are still not really rehabilitated today, Schreker in the first place.

Or, the parataxis shows a critique of historicism. It may show that we shouldn't trust in posterity, that posterity is not working.

Let's consider the last example, also composed in 1936. Nowadays it is one of the most famous works of the modernist tradition, so, of the real Hegelian "historicist history". The Work *is* posterity like it is attempted. Every

reader here, then, will choose if this work, *Music for Strings, Drum Instruments and Celesta*, by Bartók, is more the centre, the reason, the justification of 1936 than the others we mentioned before and then, what is real history in general.

Santrauka

Straipsnyje telkiamasi į 1936-uosius.

François Colbert'as išskiria keturis valstybės modelius (kai valstybė reiškia tautą), kurie siejami su kiekvieno valstybės tipo *kultūros politika*. Pirmasis pavyzdys – Anglija. 1936 m. ši remianti valstybė dar nebuvo itin aktyvi. BBC buvo ką tik nusprendusi neskatinti jokio kontinentinio modernizmo, ypač vokiškojo. Todėl Arnoldo Schönbergo mokiny Edwardas Clarkas šią korporaciją paliko. Anglijoje (ar Kanadoje, kitoje remiančioje valstybėje) 1936 m. nebuvo parašyta jokio išskirtinio muzikos kūrinio. Kita vertus, Edwardas Elgaras mirė vos prieš dvejus metus, o po metų pradėjo komponuoti Benjaminas Brittenas.

Prancūzija atstovavo kitokiam modeliui. Tai architektinė valstybė, ypač nuo 1936 m., čia vyravo nauja socialinė valdžia, Leono Blumo vedama *Le Font Populaire*. Birželį ji inspiravo *congés payés*, t. y. pirmąsias istorijoje mokamas atostogas – piliečiams buvo suteiktos dvi laisvos savaitės. 1936-ųjų daina „Quand on se promène au bord de l'eau“, atliekama Jeano Gabino, kalba apie naujai atsivėrusį laisvalaikio pasaulį, dabar prieinamą kiekvienam darbininkui.

Christopheris L. Moore'as pabrėžia šios prancūziškosios architektinės valstybės kultūrinį intervencionizmą, tikrojo *modernisme populaire* paiešką. Akivaizdu, kad proceso rezultatas neišlaikė laiko egzamino. Pavyzdžiui, Dariaus Milhaud „Suite provençale“. Šis Viduržemio regiono kūrinys galbūt atliepia atostogų temą, taigi ir *congés payés*. Taip įgyvendinamas populiarumo aspektas. Žvelgiant modernizmo žvilgsniu, kūrinys politonalus.

Tačiau kitokia Viduržemio muzika, užfiksuota 1936 m. rugpjūtį, šiuo metu Prancūzijoje gerokai populiareesnė už bet kurį tais metais pasirodžiusį orkestrinį kūrinį, net už Francio Poulenco „Litanies à la Vierge noire“ ar jaunojo Olivier Messiaeno „Poèmes pour mi“. Tai „Marinella“, Tino Rossi daina, kuri neatitinka *modernisme populaire*, tačiau atliepia industrinę estetiką, reguliuojamą įrašų kompanijos. Didžioji Theodoro Adorno baimė, susijusi su kultūros industrija, šiuo laikotarpiu jau tampa gana aktuali. Pasak Iveso Borowice'o, „Marinella“ pasidarė „font populaire muzika“ ir, ko gero, žymiausiu 1936-ųjų prancūzišku muzikos kūriniu.

Dar vienas modelis – totalitarinių režimų kultivuojama estetinė valstybė. Diktatoriai asmeniškai valdo daugybę sričių, taip pat ir estetinę. Stalinas parašė kritinį straipsnį apie Dmitrijaus Šostakovičiaus kūrybą, kuris pasirodė sausį (1936). Pasak Laurent'o Feneyrou, vagneriškasis *Gesamtkunstwerk* buvo nacių valstybės modelis. O Hitleris pradėjo nuo tapybos studijų. Josephas Goebbelsas jaunystėje parašė

romaną, kuriame apsimitinėjo sakydamas, kad „politika yra plastiškas valstybės menas“. Nesunku įsivaizduoti, kad tų režimų kontekstuose sukurti ir patvirtinti kūriniai laikui bėgant turėtų būti visiškai užmiršti.

Šis principas, regis, negalioja Carlo Orffo „Carmina burana“. Tuo metu Vokietijoje vyravo į muzikus nukreiptas stiprus politinis spaudimas – didžiausią įtampą kėlė nacių kritikai, kuriems atstovavo Herbertas Gerigkas, Alfredo Rosenbergo kultūros politika (palanki partijai) ir Goebelsas su propagandos ministerija. Turėdamas omenyje tokią beviltišką kontekstą, Albrechtas Riethmülleris stebisi, „kaip 1936-ųjų reiche apskritai buvo įmanoma kompozicija“. Nedidelė Georgo Blumensaato kantata atrodė įmanoma, taip pat Wernerio Egko „Himnas“, parašytas Berlyne vykusioms olimpinėms žaidynėms, ir Orffo „Carmina burana“, nes, anot Evos Hanau, „Orffas ir Egkas buvo priversti visiškai derinti savo kūrinų estetinius principus su nacistine valstybe“. Iš pradžių Gerigkas atmetė „Carmina burana“, tačiau 1940 m. ją reabilitavo Rosenbergas. Pastarasis kūrinyje išgirdo „aiškią, liepsnojančią ir disciplinuotą muziką – tokią, kokios reikalavo jos laikotarpis“.

Kitas kompozitorius tais pačiais metais, tačiau kitur, kitoje diktatūroje, kitoje estetineje valstybėje, nusprendė sugrįžti į savo šalį po ilgos, 18 metų trukusios tremties. 1936 m. jis sukūrė baletą „Romeo ir Džuljeta“, skirtą naujai totalitarinei vyriausybei. Ar tai buvo oportunitizmas? O gal paradoksalus, vėlyvas sovietinis nuosprendis? Galima būtų manyti, kad Prokofjevas tapo Stokholmo sindromo auka, o Stalinas (ir jo 1936 m. sugriežtintas režimas, kurio metu mirties bausmė buvo taikoma ir vaikams) – savotišku pagrobėju, kurį galiausiai „brangino“ Prokofjevas. Deborah Rifkin požiūriu, kompozitorius jau seniai troško naujoviško paprastumo – pirmieji jo ženklai pastebimi kūrinuose „Leitenant Kijė“ (1933) ar Koncertas smuikui Nr. 2 (1935). Tačiau „Romeo ir Džuljeta“ žengia gerokai toliau, nei driekiasi naujasis „paprastas“ kelias. Tai mašina, sukurta Stalinui ir Prokofjevui. Žemame registre skambantys variniai pučiamieji, jau būdingi Prokofjevui, šiuo atveju tampa savotišku Raudonosios armijos maršu. Greičiausiuose epizoduose neoklasicizmas trykšte trykšta viliojančia energija. Be to, šis kūrinys ne tik karinis ir neoklasicistinis. Tai pirmas kartas, kai Prokofjevas panaudoja neoromantines tekstūras tokiu lygmeniu. Tai lemia kvintesenacinė Romeo ir Džuljetos meilės istorija. Tačiau didelė reikšmė tenka ir faktui, kad Stalinui patiko Piotro Čaikovskio darbai.

Opozicijoje esama ir pagalbinės valstybės. Pastaroji šiuo atveju beveik neegzistuoja. Tačiau spaudimas (ir galbūt smurtas) taip pat stiprus: kompozitorius žino, kad jis yra visiškai vienas. Jam priklauso „viešoji teisė“. 1936 m. ji inspiravo dar vieną kūrinį, Samuelio Barberio „Adagio styginiams“. Tam tikra prasme Barberis privalėjo tapti savarankiška kūrybine industrija, savo paties spaudimu. Valstybė „atėjo“, tik gerokai vėliau, skirdama opusą nacionalinėms laidotuviams – 1945 m. Franklino Roosevelto ir 1963 m.

Johno Kennedy'o. Vis dėlto kultūrinė industrija neatsiliko nuo estetikos – tai įrodo faktas, kad industrija kūrinį žiauriai išnaudojo ir užgrobė jį, ypač Ronaldo Reagano postmoderno dešimtmečio laikotarpiu. Ši, pasak Thomo Larsono, „liūdniausia kada nors parašyta muzika“ buvo „pritaikyta“ daugeliui amerikietiško filmų, tokiems kaip Davido Lyncho „Žmogus dramblys“, Oliverio Stone'o „Gynėjų būrys“, George'o Millerio „Lorenco aliejus“, taip pat televizijos serialams (pvz., „Zeinfeldas“, „Simpsonai“) ar pastarojo meto populiariajai muzikai (pvz., Puff Daddy, Williamas Orbitas, DJ Tiesto). Kaip ir „Carmina burana“ atveju, natos čia dažnai jungtinės, apimties ribos – siauros. Tai muzika, kuri patiria techninį spaudimą. Dietheras de la Motte apie „Carmina burana“ yra paklauses: „Argi 1936-aisiais muzika galėjo būti tokia paprasta?“ (*Darf Musik 1936 so einfach sein?*) Jo požiūriu, tai tikra estetinė provokacija. Kalbant apie Orffą, kultūrinės industrijos apribojimai buvo gana natūralūs: opusas panaudotas Johno Boormano filme „Ekskaliburas“. Jis smarkiai pasitarnavo miglotai smurto estetikai, barbariškam susižavėjimui, galbūt tam tikra prasme net kurdamas neonacistinę estetiką. Tai rodo, kad kūrinio estetikos problematika užsimezgė jau pačioje pradžioje, ne tik istorine, bet ir pamatine kūrybine prasme.

Kultūros industrija ir totalitariniai režimai galiausiai atskleidžia bendrą spaudimo poziciją, nukreiptą į muziką. 1936 m. jiems pavyko pasiekti santykinę sėkmę. Dar vienu pavyzdžiu galėtų tapti kitas Prokofjevo kūrinys, 1936 m. sukurtas Stalinui, kuriuo turėjo būti reiškiamas sugrįžimo namo džiaugsmas. Apsvarstykime modifikuotą kūrinio versiją („Petia ir vilkas“): pagrobta kultūros industrijos tam, kad dar kartą parodytų bendrą autoritetą ir paradoksalų Stalino ir Walto Disney'aus kino studijos ryšį (taip pat ir bendrą politiką).

Paskutinis klausimas skamba taip: kas parašė muzikos istoriją? Tyrinėdami konkretų – 1936 m. – laiką, mes sukuriame parataksę, kuri rodo, kad didesnių laimėjimų pasiekė industrija ir diktatoriškumas, o ne demokratinės Europos valstybės ir jų modernus požiūris. Taip moralumo atsisako ir būsimosios kartos. Amaury du Closelis jau parodė, kad naciai nusprendė už mus, ko turėtume klausyti ir ypač – ko *ne*klausyti: neklausyti „Entachtete Musiken“, kuri ir šiandien dar nėra reabilituota kaip ir Franzas Schrekeris pirmasis.

Arba parataksė nurodo istorizmo kritiką. Ji parodo, kad mes neturėtume kliautis būsimumis kartomis – jų modelis tiesiog neveikia.

Pažvelkime į paskutinį pavyzdį, taip pat sukurtą 1936 m. Tai vienas populiariausių kūrinų, sekantis modernizmo tradicija, taigi atitinkantis tikrąją hegeliškąją „istorinę istoriją“. Pats kūrinys jau yra ateities karta, kaip ir buvo numatyta. Tuomet kiekvienas skaitytojas nuspręs, ar šis veikalas – Bėlos Bartoko „Muzika styginiams, mušamiesiems instrumentams ir čelestai“ – yra labiau centrinis, priežastinis, labiau išteisinamas 1936 m. kontekste nei kiti, kuriuos minėjome. Tada kas yra tikroji istorija?