

Bruno Giner

Treize histoires « secrètes » de la musique

Quelques jalons pour la musique
européenne du premier XX^{ème} siècle

Éditions Delatour France

*Cet ouvrage a été publié avec le soutien
de la Région Auvergne-Rhône-Alpes*



Crédit photo de couverture : CASEZY

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4).

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0436-6
© 2022 by Éditions Delatour France
www.editions-delatour.com

Avant-propos

Si les treize histoires qui suivent ne sont en rien "secrètes" aux yeux de quelques spécialistes (historiens, journalistes, musicologues, etc.), elles n'en demeurent pas moins peu connues, voire inconnues de la majorité du grand public, mélomanes ou même musiciens. C'est donc à eux que s'adresse plus particulièrement cet ouvrage.

Force est de constater que de nombreux aspects de l'histoire de la musique d'un premier vingtième siècle marqué par deux guerres mondiales, deux Républiques éphémères (Allemagne et Espagne), deux Fronts populaires (France et Espagne) mais aussi différents régimes totalitaires (nazi, fasciste et communiste), sont souvent "oubliés", négligés ou peu traités, sauf à se plonger dans une multitude d'ouvrages très spécialisés et relativement récents. De fait, ce n'est que depuis les années 2000-2010 que de nombreuses recherches musicologiques ont pu mettre à jour certaines réalités jusqu'alors plus ou moins occultées par une histoire "officielle", plus ou moins lisse, généraliste et passablement consensuelle. L'objectif de cette courte contribution est donc de contextualiser, rappeler, souligner, clarifier ou relier certains faits, peu ou partiellement accessibles, parfois minimisés par certains biographes ou par les acteurs musicaux eux-mêmes.

Ainsi, l'engagement auprès du Parti communiste d'Erik Satie dans les années 1920 n'est pas ce que l'on retient de prime abord de ce compositeur, plutôt célébré pour son humour ravageur, ses *Gymnopédies* et *Gnossiennes*, *Parade* ou

autres chansons de cabaret. D'ailleurs, la "révolution artistique" qu'il appelle de ses vœux sera bientôt portée dans l'Allemagne de la République de Weimar par de nombreux compositeurs (Eisler, Wolpe, Dessau, Schulhoff, etc.) avant d'être violemment détruite quelques années plus tard par le nazisme, mais également par les diktats du réalisme socialiste dans l'URSS de Staline et de Jdanov.

La démocratisation de la musique, expression particulièrement à la mode aujourd'hui, n'est peut-être pas si récente que cela puisque la République espagnole de 1931 – et aussi celle de Weimar en 1919 – en avaient déjà signé quelques expériences des plus concluantes : art prolétarien, opéras scolaires (*Schulloper*), théâtre ambulant, missions pédagogiques, etc. Qui se souvient aujourd'hui (hors cercles spécialisés) de Rodolfo Halffter, compositeur emblématique du *Frente popular* espagnol (1936), engagé sur tous les fronts politiques et culturels en pleine guerre civile ? D'ailleurs, sait-on vraiment que 8000 km plus loin, Edgard Varèse a également soutenu cette République espagnole depuis son long séjour à Santa Fé ?

Pourquoi Maurice Jaubert, immense compositeur de l'entre-deux guerres (mort au front à 40 ans) est-il si méconnu aujourd'hui et pourquoi oublie-t-on trop souvent de jouer Elsa Barraine, compositrice française – élève de Paul Dukas et Grand Prix de Rome en 1929 – qui a cofondé le Front National des musiciens, groupuscule de résistance emblématique sous l'occupation ? L'un de ses anciens condisciples, beaucoup plus connu, compose son *Quatuor pour la fin du Temps* dans un *Stalag* allemand ; mais Olivier Messiaen a-t-il vraiment tout raconté de sa propre histoire ?

D'ailleurs comment la musique a-t-elle été mise au service de la barbarie dans les camps de concentration nazis et pourquoi trouve-t-on un orchestre de républicains espagnols à Mauthausen ? Pourquoi les sympathies d'Anton Webern envers le nazisme furent-elles passées sous silence pendant de si nombreuses années après la guerre et sait-on vraiment que Kurt Weill, planétairement connu pour son *Opéra de Quat'sous*, a participé à l'effort de guerre américain pour libérer son propre pays de l'hydre nazie ?

Enfin, comment les célèbres "Cours d'été de Darmstadt", haut lieu du sérialisme post-webernien de l'après-guerre, ont-ils été financés en grande partie par les autorités américaines d'occupation stationnées en Allemagne pour contrer la politique culturelle de l'URSS (doctrine Jdanov), véritable enjeu culturel en ces débuts de guerre froide ?

De la France à l'Allemagne, de l'Autriche à l'Espagne en passant par l'URSS et les États-Unis, ces treize histoires balayaient une quarantaine d'années, soit presque un demi-siècle de musique. Au travers de quelques tranches de vie de plusieurs compositeurs (principalement Erik Satie, Dimitri Chostakovitch, Hanns Eisler, Rodolfo Halffter, Edgard Varèse, Maurice Jaubert, Olivier Messiaen, Elsa Barraine, Anton Webern, Kurt Weill et Louis Saguer), elles permettront certainement au mélomane averti de reconstruire une partie de l'histoire de la musique de ce tragique premier XX^e siècle, autrement que celle apprise patiemment sur les bancs de l'école ou dans quelques ouvrages généraux et autres pages internet.

Histoire n° 1

Erik Satie : un communiste à Arcueil

Après l'écriture des *Pièces froides* (1897), Erik Satie quitte Montmartre. N'ayant pas les moyens d'espérer un meilleur logement que le "placard" qu'il occupe rue Cortot, il décide de s'éloigner de Paris. Grâce à son vieil ami Henry Pacory¹, il dégotte une chambre au deuxième étage du 22 de la rue Cauchy à Arcueil, modeste logement de 15 mètres carrés sans eau, ni gaz ni électricité.

Bourgade d'environ 8000 habitants située en banlieue sud de Paris, Arcueil est une petite ville ouvrière en bord de Bièvre, pauvre et passablement sale où se jouxent usines, commerces populaires et petits coins de campagne. Regroupant ses maigres affaires, Satie emménage début octobre 1898 et, le 9 du mois, il est en mesure d'écrire à son frère Conrad : « J'ai passé la nuit de vendredi à samedi à Arcueil ; des moustiques, envoyés certainement par des francs-maçons, vinrent me visiter et daignèrent me piquer peau et poil, pour ce que probablement je leur étais friand, mais à coup sûr parce que j'avais laissé ouverte la fenêtre qui donne sur la campagne, la seule fenêtre de la chambre, du reste². » Pourtant, malgré les moustiques et un confort plus que précaire, Satie restera à Arcueil jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Ancien camarade de régiment natif d'Arcueil.

² Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Fayard/Imec, Paris, 2000. p. 84.

Paradoxalement, c'est précisément au moment où il quitte la Butte que sa "carrière" montmartroise va considérablement se développer et qu'il va composer quelques-unes de ses chansons les plus célèbres. Dès le mois de février 1899, il est engagé comme pianiste accompagnateur – "tapeur à gages" selon ses dires – par le célèbre chansonnier Vincent Hyspa, complice de longue date, pilier du Chat Noir et de l'Auberge du Clou à Montmartre. Grâce à une solide connaissance de la musique légère, Satie n'aura aucune difficulté à composer assez rapidement plusieurs petits bijoux de chansons dans un style très populaire qu'il qualifiera plus tard "de rudes saloperies" : *L'omnibus automobile*, *Le Veuf*, *Tendrement*, *Le Picador est mort*, *Sorcière*, *Enfant-martyre*, *Air fantôme*, *Chez le docteur*. Dans la même veine, entre 1901 et 1905, Satie écrira également plusieurs chansons pour Paulette Goddard : *Je te veux*, *La diva de l'empire* et *Allons-y Chochotte*.

En 1905, conscient de ses lacunes techniques, même s'il a déjà composé quelques-uns de ses plus grands chefs d'œuvres (*Sarabandes*, *Gymnopédies*, *Gnossiennes*, *Trois morceaux en forme de poire*, etc.), Satie décide de s'inscrire à la Schola Cantorum (sous la houlette de Vincent d'Indy) afin de reprendre – ou plus exactement de commencer – de sérieuses études d'écriture. Il change alors de look, troquant ses habits de velours côtelé contre une tenue plus sobre, celle d'un fonctionnaire petit bourgeois qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie : costume noir, faux col, chapeau melon et parapluie.

Arcueil et l'engagement social

Dès 1908 (il a 42 ans), soit pendant sa dernière année d'étude à la Schola, Satie s'implique de plus en plus dans la vie locale d'Arcueil, commune dans laquelle il réside maintenant depuis 10 ans et dont il connaît très bien le "petit peuple", c'est-à-dire celui des cafés, des boulangeries, blanchisseries, bars-tabac, gargotes et autres marchands de vin.

Ayant plus ou moins abandonné son côté anarchisant, il se rapproche des idées du parti radical-socialiste auquel il adhère. Aux côtés d'Alexandre Templier³ (futur maire d'Arcueil), il participe à la fondation du Patronage laïque municipal d'Arcueil-Cachan (le 20 décembre 1908), qui a pour mission de s'occuper des enfants à partir de l'âge de six ans. D'après le journal local, il s'agissait de les soustraire « aux dangers de la rue et aux mauvaises fréquentations, de développer en eux, en les groupant, leur esprit de camaraderie et de solidarité, de leur procurer les distractions nécessaires à leur âge et à leur tempérament (jeux, promenades, visites aux musées et aux monuments, causeries, fêtes familiales) en faisant systématiquement abstraction de toute question d'ordre religieux ou politique⁴ ». En 1908, la loi sur la séparation des Églises et de l'État n'était pas si lointaine (1905) et toute activité laïque au service de l'éducation des jeunes générations était un enjeu social et politique de pre-

³ Alexandre Templier était architecte et Président du Comité radical-socialiste d'Arcueil-Cachan. Fondateur et directeur du journal *L'Avenir d'Arcueil-Cachan*, il présidera également le Patronage laïque à partir de 1910. Il sera élu maire d'Arcueil en 1928, soit trois ans après la mort de Satie. Son fils, Pierre-Daniel Templier sera le premier biographe du compositeur.

⁴ Numéro 28 de *L'avenir d'Arcueil-Cachan*, novembre 1908, p. 2.

Histoire n° 2

Jdanov et le "réalisme socialiste prolétarien" versus "formalisme petit bourgeois"

Moscou, janvier 1948 : Andreï Jdanov, membre du *Politburo* et bras droit de Staline en matière de politique culturelle, préside pendant trois jours la Conférence des compositeurs et des musiciens au comité central du Parti. Au troisième jour, Jdanov définit clairement la différence entre réalisme socialiste et "formalisme bourgeois"¹² :

« En vérité, on assiste à une lutte – une lutte cachée – entre deux écoles. L'une défend tout ce qu'il y a de progressiste et de sain dans la musique soviétique ; elle défend l'héritage de notre tradition classique, et notamment celui de l'école classique russe ; elle défend un haut niveau idéologique, la sincérité et le réalisme, ainsi que le maintien et l'approfondissement du lien organique entre le Peuple et le chant folklorique – le tout combiné à un haut niveau de savoir-faire. L'autre école défend le formalisme, étranger à l'art soviétique et à la tradition classique. Le formalisme est antipopulaire et n'aspire qu'à pourvoir aux expériences individualistes d'une clique d'esthètes. Dans le formalisme, les lignes mélodiques belles, naturelles et humaines de la musique sont remplacées par des sons faux, vulgaires, voire pathologiques. »

¹² Extrait de l'intervention de Jdanov à la Conférence des compositeurs et des musiciens au comité central du Parti Communiste. Voir Alexander Werth, *Scandale à Moscou*, traduit par Nicolas Werth, Tallandier, Paris, 2010. p. 139.

Moins d'un mois après cette conférence, le 10 février, un décret du comité central du PCUS¹³ jette l'anathème sur plusieurs compositeurs taxés de formalisme : Chostakovitch, Prokofiev, Khatchatourian, Chebaline, Popov et Miaskovski. Ils sont coupables de rejeter la mélodie et de recourir à l'atonalité et à la disharmonie mais aussi d'aspirer au « chaos, aux dissonances psychopathes et à l'accumulation de sons ». Pour finir, ils sont accusés de « perversions formalistes et antidémocratiques [...] une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise ».

Autrement dit, le réalisme socialiste préconise une musique simple, d'inspiration classique ou populaire (folklore), facilement mémorisable, naturaliste et sincère, donc accessible aux masses et idéologiquement conforme. *A contrario*, le formalisme serait complexe, moderne, non mémorisable et cacophonique, donc imperméable aux goûts du peuple... Pourtant, les débuts de la révolution d'Octobre ne laissent pas présumer d'une dichotomie aussi marquée entre ces deux postures idéologiques qui vont progressivement et violemment diverger jusqu'à devenir quelques années plus tard l'un des enjeux culturels majeurs de la guerre froide entre l'Est et l'Ouest.

Modernité ou réalisme socialiste en URSS ?

Au sortir de la révolution d'Octobre, Lénine confie l'administration culturelle, via son Commissariat du Peuple à l'Éducation (8 novembre 1917), à Anatoli Lounatcharski,

¹³ Parti Communiste d'Union Soviétique.

bureaucrate et politique éclairé, fondateur du Protekult (organisation prolétarienne pour la culture) chargé de lutter contre l'analphabétisme, de développer le savoir des masses et de promouvoir une éducation populaire moderne. Comme beaucoup de communistes à l'époque, Lounatcharski pensait que cette révolution ne devait pas agir uniquement sur le plan social mais aussi sur un plan culturel et artistique : modernité, invention, quête de nouvelles formes et de nouveaux langages, nouveaux instruments, etc. Pour ce faire, il confie la direction de la section musicale (Muzo) au compositeur Arthur Lourié (1892-1966), ancien élève de Glazounov et connu pour ses sévères critiques de l'académisme "bourgeois". Ainsi, à l'instar de la République de Weimar en Allemagne, les années 1920 en Russie font la part belle aux expérimentations musicales tous azimuts. C'est l'époque où Léon Thérémine crée son nouvel instrument électrique¹⁴, celle où le compositeur futuriste Arseny Abranov (1886-1944) écrit sa *Symphonie pour sirènes d'usine* (1922), Alexandre Mossolov (1900-1973, avant-gardiste et pionnier du socialisme) *Les fonderies d'acier* (1926), celle aussi où Nicolai Roslavets (1881-1944) fonde en 1923 l'Association pour la Musique Contemporaine, l'AMC. Outre Roslavets,

¹⁴ Le thérémine est composé d'un boîtier équipé de deux antennes. L'instrument produit les sons sans être directement touché par l'instrumentiste. Le plus souvent, la main droite commande la fréquence grâce à l'antenne verticale pendant que la main gauche et l'antenne horizontale permettent de varier l'intensité. Le thérémine est simplement monodique puisqu'il ne dispose que d'un seul oscillateur. Le son produit est assez proche de la scie musicale ou de la voix humaine. En 1920, Léon Theremin présente son instrument à Lénine qui prend immédiatement quelques leçons et en commande 600 exemplaires pour équiper l'ensemble du territoire.

Histoire n° 5

Rodolfo Halffter : le chantre oublié du front populaire espagnol

Suite à la guerre d'Espagne (1936-1939) et à l'exil qui en a découlé, toute une génération de jeunes compositeurs fut sacrifiée sur l'autel du franquisme et mise au ban de la scène européenne. De fait, à l'exception de Manuel de Falla et Federico Mompou, quel mélomane aujourd'hui connaît le nom et l'œuvre d'un Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga, Enrique Casal Chapí, d'une Rosa García Ascot, d'un Roberto Gerhard, Julián Bautista, Fernando Remacha ou même d'un Rodolfo Halffter qui constate avec lucidité : « La guerre civile a dispersé notre groupe de compositeurs, au moment précis où nous allions franchir le seuil de la maturité⁴¹ ». Pourtant, malgré une reconnaissance tardive⁴², corollaire de leurs engagements républicains, tous ont très largement contribué au renouveau de la musique espagnole du premier vingtième siècle.

⁴¹ Toutes les citations de Rodolfo Halffter proviennent de l'ouvrage de Xochiquetzal Ruiz Ortiz : *Rodolfo Halffter, Antologia, Introduccion y catalogos*, Mexico, CENDINIM, 1990.

⁴² Cette reconnaissance dut attendre 1977 et le retour de la démocratie en Espagne.

Halffter : curieux patronyme pour un compositeur espagnol mais Rodolfo Halffter Escriche (1900-1987) explique lui-même ses origines européennes métissées : « Je suis né le 30 octobre 1900 à Madrid, capitale de la nation africaine la plus européanisée : parce que, selon le dicton populaire, l’Afrique commence aux Pyrénées [...] Mon sang résulte d’un curieux mélange : éléments prussiens (par mon père) éléments andalous et catalans (par ma mère). »

Aîné d’une famille de six enfants, le jeune Rodolfo s’initie tout d’abord à la musique (premiers rudiments de piano, solfège et harmonie) grâce à sa mère et à son oncle, le pianiste professionnel Ernesto Escriche. Pourtant, ce n’est qu’à l’âge de 20 ans, suite à sa lecture du traité d’harmonie de Schönberg (1911) et à sa découverte de la musique pour piano de Claude Debussy qu’il décide de s’orienter définitivement vers la composition. Autodidacte, sa première œuvre, *Naturaleza muerta con teclado* (*Nature morte avec clavier*), est destinée au piano. Pièce de moins de trois minutes, lente et légèrement atonale, elle déroule une mélodie principale, exposée tout d’abord à la main droite avant d’être reprise une deuxième fois, soutenue par quelques accords plus ou moins dissonants. La musique croît en tension pour finalement se terminer dans le calme et le registre grave de l’instrument. Le pianiste Fernando Ember (1897-1948) en assume la première audition le 28 mars 1922 à l’hôtel Ritz de Madrid devant – entre autres – l’influent musicologue et critique Adolfo Salazar (1890-1958) qui décide immédiatement de prendre le jeune compositeur sous sa coupe. Salazar le présente à Manuel de Falla, lequel, outre quelques conseils amicaux, lui permet de découvrir le célèbre *Cancionero musical popular*

español de Felipe Pedrell, bible de tout jeune musicien espagnol un tant soit peu moderne. Avec son frère Ernesto, également compositeur et déjà élève de Falla, Rodolfo fréquente la *Residencia de estudiantes* à Madrid⁴³ où il se lie d'amitié avec nombre d'artistes et intellectuels de sa génération : Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Federico García Lorca...

Le "*Grupo de los ocho*" (le groupe des huit)

En 1930, toujours sous la houlette d'Adolfo Salazar, Halffter contribue à la fondation d'un nouveau groupe de compositeurs ayant pour modèle le "Groupe des cinq" russe⁴⁴ et surtout celui des "Six" français : Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric et Germaine Tailleferre. Pour le coup, ce ne sont pas six mais huit compositeurs – dont une compositrice – issus de la même génération⁴⁵ qui se réunissent autour d'un enjeu esthétique commun : rénover la musique espagnole à contre-courant des esthétiques folklorisantes ou néoromantiques, incarnées notamment par Joaquín Turina ou

⁴³ Créée en 1910, la *Residencia de estudiantes* (résidence des étudiants) reflète un certain âge d'or de la culture espagnole en ce début du XX^e siècle. Outre la jeune génération, nombre d'artistes ou d'intellectuels confirmés passent par la *Residencia* pour quelques heures, quelques jours ou quelques semaines : Manuel de Falla, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Pedro Salinas, etc. Devenue un lieu de culture incontournable, de nombreuses personnalités artistiques ou scientifiques de passage en Espagne y sont également invitées (Stravinsky, Claudel, Le Corbusier, Marie Curie, Paul Valéry...).

⁴⁴ Le "Groupe des cinq" est composé de Nicolaï Rimski-Korsakov, Mili Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine et Modeste Moussorgski.

⁴⁵ Génération dite de "1927" ou "Génération de la République".

Sommaire

Avant-propos	5
Histoire n° 1. Erik Satie : un communiste à Arcueil	9
Histoire n° 2. Jdanov et le « réalisme socialiste prolétarien » versus « formalisme petit bourgeois »	21
Histoire n° 3. Démocratisation culturelle : les Missions péda- gogiques de la République espagnole.....	33
Histoire n° 4. La musique prolétarienne sous la République de Weimar	43
Histoire n° 5. Rodolfo Halffter : le chantre oublié du front populaire espagnol.....	57
Histoire n° 6. Edgard Varèse : un soutien à l'Espagne répu- blicaine	73
Histoire n° 7. Webern : sympathisant nazi ?	81
Histoire n° 8. Les deux orchestres de Mauthausen.....	91
Histoire n° 9. Cap'taine Jaubert : un compositeur mort pour la France	105
Histoire n° 10. Le <i>Quatuor pour la fin du temps</i> d'Olivier Messiaen : légendes et réalités	117
Histoire n° 11. Elsa Barraine : une femme Prix de Rome, communiste et résistante.....	131
Histoire n° 12. Kurt Weill et l'effort de guerre américain..	141
Histoire n° 13. Les cours d'été (<i>Ferienkurse</i>) de Darmstadt sur fond de guerre froide : la crise sérielle	153
Pour terminer l'histoire.....	177

Dépôt légal : février 2022

Achévé d'imprimer
le 2 février 2022
par l'imprimerie Delatour France
à Sampzon en Ardèche.
www.editions-delatour.com