

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris

14 – 16 mai 2009

Musique d'Etat et dictature / State Music and Dictatorship

colloque international / international conference

organisé par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage

(CRAL - EHESS / CNRS)

sous la responsabilité d'Esteban Buch, Igor Contreras et Manuel Silva

Pendant les dictatures du vingtième siècle, la musique n'a jamais cessé de résonner. Même là où ces régimes n'ont pas proclamé de normes esthétiques, ils ont eu tendance à favoriser un certain genre de création musicale : pièces de circonstance, commémoratives ou de célébration, hymnes patriotiques ou militants, marches militaires, etc. Ils ont instauré des formes spécifiques de sélection et de soutien à la production musicale, à travers des prix ou des systèmes de commande, validant ou instituant ainsi certaines œuvres comme émanation de l'Etat. Aussi, à la marge ou au cœur du pouvoir, des compositeurs ont souvent produit spontanément des œuvres qui, par leur esthétique ou par leur programme, rejoignaient l'ordre politique en place.

Ce colloque est consacré à l'étude de cas issus de contextes historiques différents, comme l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste, l'URSS et les autres pays du Bloc de l'Est, les régimes de Franco en Espagne et de Salazar au Portugal, la France de Vichy ou les dictatures latino-américaines des années soixante-dix, entre autres. Mais aussi, aux questions théoriques que soulèvent ces répertoires, longtemps perçus comme de simples outils de propagande peu dignes d'un intérêt musicologique ou historique : trouve-t-on les mêmes types de production musicale dans toutes les dictatures considérées ? Quels discours et quelles pratiques furent mis en œuvre pour lancer ces musiques, et comment celles-ci furent-elles accueillies par les auditeurs ? Peut-on définir ces musiques par un ensemble de traits stylistiques, ou seulement par la fonctionnalité de leur contexte de diffusion ? Peut-on les considérer comme un ensemble cohérent, relevant du concept de « musique d'Etat » ?

Under the dictatorships of the twentieth century, music never ceased to sound. Even when they did not impose aesthetic standards, these regimes tended to favour certain kinds of music: occasional works for commemorations or celebrations, patriotic or militant hymns, military marches, etc. They created specific ways to select and promote music production, through prizes or commissions, thus validating or institutionalizing some compositions as the emanation of the State. Also, composers who were more or less close to power often wrote pieces of music on their own initiative to support the political order by way of an aesthetics or a program.

This conference will focus on musical works inspired and promoted by the apparatus of such regimes as Nazi Germany, Fascist Italy, the USSR and its satellites, Franco's Spain and Salazar's Portugal, France under Vichy, and Latin-American dictatorships of the 1970s. It will also address theoretical issues long neglected by musicologists and historians who tended to view them simply as propaganda tools. Are there similarities between musical productions in every dictatorship? Which discourses and practices were implemented and how did the listeners react to them? Can we locate any common stylistic features among them, or did they resemble one another chiefly in their contexts and media of circulation? Can we speak confidently about "State music"?

Programme / Program

Jeudi 14 mai 2009 / Thursday, May 14th 2009

Salle Lombard, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 96 bd. Raspail, 75006 Paris

Après-midi / Afternoon

13 : 45 **Accueil des participants et introduction / Welcome & Introduction**

14 : 30 – 16: 00 / Pause / 16: 30 – 18:00

ALLEMAGNE NAZIE ET ITALIE FASCISTE

Karen Painter (University of Minnesota) : Carmina Burana and Nazi Ritual.

Élise Petit (Université de Tours) : Nazisme, Volkslieder et musique d'État.

Katherine FitzGibbon (Lewis&Clark College, Portland) : Deutsches Heldenrequiem: Secular requiems in the Third Reich as an extension of German tradition.

Roberto Illiano (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini – Onlus) : Fascist Propaganda and the Figure of the Regime-Composer.

Elisa Teglia (Paris IV – Université de Bologne) : La chanson fasciste en Italie entre 1920 et 1945.

Justine Comtois (Université de Montréal – CRAL/EHESS) : Il Deserto tentato (1937) : un opéra dédié à Benito Mussolini.

Vendredi 15 mai 2009 / Friday, May 15th 2009

Salle M. et D. Lombard, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 96 bd. Raspail

Matinée / Morning

9 : 30 – 11 : 00 / Pause / 11 : 30 – 13 : 00

PENINSULE IBERIQUE

Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona) : Musical Composition and Cultural Politics during the early Francoism: the National Music Prizes (1939-1959).

Michael Christoforidis (University of Melbourne) : Manuel de Falla's Atlantida and issues of national identity in Franco's Spain.

Igor Contreras (CRAL/EHESS): Le Concert de la Paix : trois commandes d'Etat pour célébrer les 25 ans du franquisme.

Daniel Party (Saint Mary's College, Notre Dame) : Spanish canción ligera: the (un)official music of the late Franco regime.

Manuel Silva (INET-MD/Universidade Nova, Lisbonne) : La dictature salazariste et les paradoxes de la musique d'État : quelques réflexions à partir du poème symphonique 1640 de Luís de Freitas Branco

Paulo F. de Castro (Universidade Nova, Lisbonne) : Primitivisme, modernisme et pensée autoritaire: le cas de la 5e. Symphonie du compositeur portugais Joly Braga Santos.

Après-midi / Afternoon

14 : 30 – 16 : 00 / Pause / 16 : 30 – 18 : 00

AMERIQUE LATINE

Gabriel Ferraz (University of Florida) : Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: Indoctrinating Children through Music Education.

Erika Thomas (GERIICO/Lille 3 – CREPAL/Paris 3) : « Pra frente, Brasil ! », Expressions musicales du Brésil des années de plomb.

Esteban Buch (CRAL/EHESS) : L'écho des Conquistadores dans l'Argentine des généraux : une commande de la dictature à Alberto Ginastera.

Violeta Mayer (University of Liverpool) : Authoritarian Chile: Musical practices in the media.

Simone Münz (Georg-August-Universität, Göttingen) : « Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada »: popular political music in revolutionary Cuba.

Luis Velasco-Pufleau (Université Paris IV-Sorbonne) : Création musicale et régimes autoritaires : le cas du Mexique postrévolutionnaire.

Samedi 16 mai 2009 / Saturday, May 16th 2009

Amphithéâtre, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 105 bd. Raspail

Matinée / Morning

9 : 30 – 11 : 00 / Pause / 11 : 30 – 13 : 00

URSS ET BLOC DE L'EST

Marina Frolova-Walker (University of Cambridge) : Elite Conversation on Art for the People: Music in the Stalin Prize Committee.

Jérôme Rossi (OMF/Université Paris IV-Sorbonne) : Le symphonisme soviétique à la fin de la seconde guerre mondiale à travers l'analyse comparative de deux symphonies de Prokofiev et Chostakovitch.

Christian Storch (University of Music Franz Liszt, Weimar): Alfred Schnittke, Arvo Pärt, and the Composers' Union. A Struggle for Recognition or Mere Subversion?

Peter A. Kupfer (University of Chicago) : "We can sing and laugh like children!": Music, Ideology, and Entertainment in Soviet Musical Comedies of the 1930s.

Boris von Haken (Goethe-Universität, Francfort) : Versions of history and modes of reception: Udo Zimmermann's two operas "Weisse Rose" in East- and West-Germany.

Andrzej Tuchowski (University of Zielona Góra, Pologne) : Socialist realism as an ideological background for "state music" in Poland under Stalinist dictatorship.

Après-midi / Afternoon

14 : 30 – 16 : 00

LA FRANCE DE VICHY

Yannick Simon (Université de Rouen) : Vichy et la musique à travers l'exemple de Sainte Jeanne, oratorio radiophonique collectif.

Cécile Vendramini (C.R.E.A.D, IUFM de Bretagne-Rennes 2) / **Jean-Pierre Rivenc** (Ecole interne de l'Université de Bretagne occidentale) : Le répertoire vocal scolaire en Bretagne occupée : régionalisme, nationalisme, et traditions scolaires.

ZIMBABWE

Ingvill Morlandsto (Georg-August-Universität, Göttingen) : Mugabe and music in Zimbabwe: From "liberation struggle" to dictatorship.

16 : 00 – 17 : 00

Conclusion par **William Weber** (California State University) et table ronde avec l'ensemble des participants et du public

Ce colloque est organisé par l'équipe Musique de CRAL (<http://cral.ehess.fr>) avec la collaboration de l'INET-MD de l'Université Nouvelle de Lisbonne (<http://www2.fcsh.unl.pt/inet/>)

Entrée libre dans la mesure des places disponibles

Contacts : buch@ehess.fr, contrerasigor@gmail.com, manuel_denizsilva@yahoo.fr

Plus d'informations sur <http://musique.ehess.fr>

Résumés / Abstracts

Jeudi 14 mai / Thursday, May 14th

ALLEMAGNE NAZIE ET ITALIE FASCISTE

Karen Painter (University of Minnesota)

Carmina Burana and Nazi Ritual

As one of the most continuingly popular works from the past century, *Carmina Burana* poses the question, can music be fascist or did its ideological function reside only in the experiences of its original reception, and the critical language that both shaped and recorded those experiences? This paper will draw on a vast archive of early reviews, dating from 1937 to 1944 to develop categories of experience that can be – or even explicitly were, in some cases – associated with Nazi ideology and culture. Most critics relished the music’s aesthetic of violence, whether from the sonic power or the near brutal simplicity of the score. This reaction stemmed primarily from the disjunction between listener expectations and the score’s radical simplicity of form, texture, and melodic writing, which encouraged submission to music as rhythm, or raw sound. In addition, the old German and Latin texts, as well as a fragmented structure aspiring to arc-like unity, contributed to a distancing effect that proved suitable for a “fascist sublime”. Some critics tried to retrieve an aesthetic freedom in the music, but the majority admired its rugged “determination”. The work's postwar popularity makes deciphering these early categories of reception a particular challenge.

Karen Painter, associate professor of musicology at the University of Minnesota, holds degrees from Yale University (1987) and Columbia University (1996). Author of *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900-1945* (Harvard University Press, 2007) and editor of *Mahler and His World* (Princeton University Press, 2002), she has examined the relationship between music, listening, and ideology in the context of nineteenth-century German social history, fin-de-siècle cultural debates, World War I, Austro-German socialism, and Nazism. Her research interests include Mozart, Schubert, Wagner, Bruckner, Mahler, Schoenberg, Richard Strauss, Hindemith and Orff.

Carmina Burana et le rituel nazi

En tant que l’une des œuvres les plus populaires du vingtième siècle, *Carmina Burana* soulève une question : la musique peut-elle être fasciste, ou bien sa fonction idéologique relève-t-elle seulement des expériences et discours exprimés dès la première réception de l’œuvre ? Cette communication s’appuiera sur un vaste fonds de comptes-rendus datés de 1937 à 1944 afin d’explorer des catégories d’expérience pouvant être – de façon plus ou moins explicite – associées à l’idéologie et la culture nazies. La plupart des critiques avaient apprécié l’esthétique violente de la musique, que ce soit à cause de sa puissance sonore ou de la simplicité presque brutale de la partition. Cette réaction tenait principalement à la disjonction existante entre les attentes de l’auditeur et la simplicité radicale de la forme, de la texture et de l’écriture mélodique de la partition, qui favorisaient une soumission à la musique à travers le rythme ou le son brut. De plus, l’usage de textes anciens en allemand et en latin ainsi qu’une structure fragmentée

visant une unité en arche avaient contribué à un effet de distanciation jugé appropriée pour un « sublime fasciste ». Quelques critiques avaient voulu reconnaître dans la musique une certaine liberté esthétique, mais la majorité admira sa « détermination » sauvage. La popularité de l'œuvre dans l'après-guerre fait du déchiffrement de ces premières catégories de réception un défi singulier.

Professeur de musicologie à l'université de Minnesota, Karen Painter est diplômée des universités de Yale (1987) et de Columbia (1996). Auteur de l'ouvrage *Symphonic Aspirations: German Music and Politics, 1900-1945* (Harvard University Press, 2007) et responsable du collectif *Mahler and His World* (Princeton University Press, 2002), elle s'intéresse aux relations entre musique, écoute et idéologie dans le contexte de l'Allemagne de la fin du dix-neuvième siècle, aux débats culturels de la fin-de-siècle, à la Première Guerre mondiale, au socialisme austro-allemand et au nazisme. Ses recherches incluent entre autres des compositeurs tels que Mozart, Schubert, Wagner, Bruckner, Mahler, Schoenberg, Richard Strauss, Hindemith et Orff.

Élise Petit (Université de Tours)

Nazisme, *Volklieder* et musique d'État

Alors que la musique n'aura cessé de résonner dans l'Allemagne de Hitler, les musicologues s'accordent à pointer l'absence d'une « musique nazie » à proprement parler. Pourtant, dès l'accession de Hitler au pouvoir, la musique est investie d'une double mission : elle doit tout d'abord participer à l'érection du grand Empire national-socialiste, en assurant la cohésion du peuple germanique au service de son *Führer*. Elle doit ensuite et surtout, au nom de cette même idéologie, assujettir l'individu et ses intérêts à ceux de la « communauté ». Deux musiques sont mises à contribution : la musique savante d'une part, le *Volklied* de l'autre.

Si Hitler accorde une grande importance aux arts, c'est toujours pour leur dimension politique et morale. Littéralement « chants du peuple », les *Volklieder* étaient antérieurs au régime et lui ont survécu jusqu'à aujourd'hui, notamment à travers le répertoire des chansons enfantines. La mise à l'honneur de cette musique par le régime nazi relève d'une volonté politique et propagandiste.

Nous aborderons le corpus des *Volklieder* en établissant une analyse musicale de certains pour dégager une unité stylistique en plus de l'unité fonctionnelle et, en montrant qu'ils furent partie intégrante de la politique d'État et qu'ils permirent l'appropriation du peuple par Hitler, nous expliquerons en quoi les *Volklieder* relèvent du concept de « Musique d'État ».

Élise Petit est professeur agrégée de musique et musicologue spécialisée dans les relations entre musique, pouvoir et politique dans l'Allemagne nazie et l'immédiat après-guerre. Elle rédige actuellement une thèse de doctorat à l'Université de Tours sur *Les Politiques musicales en Allemagne de 1933 à 1949*, sous la direction de Geneviève Mathon.

Publications : « Voix du pouvoir, pouvoir de la voix à Theresienstadt », (*Médecine des Arts*), « Musique, religion, résistance à Theresienstadt », (*Références en Musicologie*), « Musique et traumatisme dans le système concentrationnaire nazi » (*Colloque de l'Institut de Musicothérapie de Nantes*), « Rythme et dissolution de l'individu dans les *Volklieder* » (*Filigrane*).

Nazism, *Volklieder*, and State Music

Even though music was omnipresent in Hitler's Germany, musicologists agree to emphasize the non-existence of a "Nazi Music", strictly speaking. Nevertheless, from Hitler's takeover on, music gets invested with two missions : first, it has to contribute to the building of the great national-socialist *Reich*, while guaranteeing the cohesion of the German people devoted to his *Führer*. Secondly, in the name of this same ideology, music should subordinate the individual and his or her interests to those of the

“Community”. Services of Classical music on the one hand, *Volkslieder* on the other, will be therefore called on.

The political and moral meaning of the arts was the reason for the great importance Hitler attached to them. Literally “People’s songs”, *Volkslieder* existed prior to the Nazi regime and are still sung nowadays, especially by children, yet they received special attention under this regime because of its political and propagandist aims.

In this presentation we will address the *Volkslieder* corpus by analyzing some of them and bringing out a certain stylistic unity which adds to their functional one. We will show that they were an integral part of the State policy which gave Hitler a power upon the German people, and explain how and why *Volkslieder* come under the “State Music” concept.

Élise Petit, *professeur agrégé* of Music and Musicology, is a specialist of the relations between music, power, and politics in the Nazi Germany and the immediate post-war period. She is presently writing a PhD thesis at the Université de Tours on the *Musical Politics in Germany from 1933 to 1949*, under the direction of Geneviève Mathon. She has published « Voix du pouvoir, pouvoir de la voix à Theresienstadt », (*Médecine des Arts*), « Musique, religion, résistance à Theresienstadt » (*Références en Musicologie*), « Musique et traumatisme dans le système concentrationnaire nazi » (*Colloque de l’Institut de Musicothérapie de Nantes*), « Rythme et dissolution de l’individu dans les *Volkslieder* » (*Filigrane*).

Katherine FitzGibbon (Lewis&Clark College, Portland)

Deutsches Heldenrequiem: Secular requiems in the Third Reich as an extension of German tradition

After the nationalist reception of Brahms’s *Ein deutsches Requiem* during the unification of Germany under Prussian rule, German composers in the early twentieth century including Max Reger and Hans Pfitzner were drawn to the idea of composing explicitly German requiems as nationalist tributes, especially to fallen soldiers. World War I provided the catalyst for a number of composers to create requiems that used German texts, both sacred and secular, rather than the Latin Requiem text. These compositions evoked both the monumental and the communal ideals through the combination of large choral, soloistic, and orchestral forces.

Many of the monumental works composed for public performances under the Third Reich extended the preexisting nationalist tradition of the German Requiem, especially those with secular texts designed as Nazi occasional works, in compositions like Gottfried Müller’s *Deutsches Heldenrequiem*, Hermann Erdlen’s work of the same title, and Cesar Bresgen’s *Totenfeier*. These works often drew upon German sacred music conventions, including the use of chorale melodies and Schützian chordal writing, but with secular texts that commemorated Nazi fallen heroes. These sacred sources complemented the ideals of *völkisch* unity that were being promoted by the German Christian movement as a virtue of church music, particularly in the Festival of Church Music in 1937.

Even sacred works from previous generations such as Max Reger’s unfinished *Lateinisches Requiem* were re-texted to suit the Nazi ideals while taking advantage of the existing nationalist associations with monumental composition.

Katherine FitzGibbon is Assistant Professor and Director of Choral Activities at Lewis & Clark College as well as Head of Faculty of the Berkshire Choral Festival. She has also conducted choirs at Cornell University, Harvard University, the University of Michigan, Clark University, and Boston University. Dr. FitzGibbon holds degrees from Princeton University, the University of Michigan, and Boston University.

Deutsches Heldenrequiem : les Requiems profanes sous le Troisième Reich comme extension de la tradition allemande

Après la réception nationaliste d'*Un Requiem allemand* de Brahms à l'époque de l'unification de l'Allemagne sous l'autorité prussienne, des compositeurs allemands du début du vingtième siècle tels que Max Reger et Hans Pfitzner furent amenés à concevoir des Requiems explicitement allemands comme autant d'hommages nationalistes rendus surtout aux soldats morts à la guerre. La Première Guerre mondiale inspire à un certain nombre de compositeurs des Requiems avec des textes allemands, sacrés ou profanes, qui remplacent le texte latin. Ces compositions évoquent les idéaux de monumentalité et de communauté en combinant des dispositifs choraux, solistes et orchestraux.

Beaucoup des oeuvres monumentales composées pour être exécutées en public sous le Troisième Reich ont perpétué la tradition nationaliste préexistante du Requiem allemand. C'est le cas des œuvres de circonstance nazies aux textes profanes, tels que le *Deutsches Heldenrequiem* de Gottfried Müller ou celui de Hermann Erdlen, ou encore le *Totenfeier* de Cesar Bresgen. Ces œuvres reposaient souvent sur les conventions de la musique sacrée allemande, comme l'utilisation de mélodies de choral ou l'écriture harmonique de Schütz, tout en utilisant des textes profanes à la mémoire des héros nazis morts. Ces éléments religieux complétaient l'idéal *völkisch* d'unité promu comme valeur de la musique sacrée par le mouvement chrétien allemand, particulièrement à l'occasion du Festival de Musique sacrée de 1937.

Même des œuvres sacrées de compositeurs de générations précédentes comme le *Lateinisches Requiem* de Max Reger furent modifiées en fonction des idéaux nazis, profitant des résonances nationalistes de ces compositions monumentales.

Katherine FitzGibbon est professeur assistante et directeur des activités chorales au Lewis & Clark College (Portland), ainsi que directeur de département au Berkshire Choral Festival. Elle a dirigé des chœurs aux universités Cornell, Harvard, Michigan, Clark et Boston. Elle est diplômée des universités de Princeton, Michigan et Boston.

Roberto Illiano (Centro Studi Opera omnia Luigi Boccherini – Onlus)

Fascist Propaganda and the Figure of the Regime-Composer

In the Italian Fascism propaganda became the main instrument for exercising a politics of consent. In a country with very high levels of illiteracy, music was an especially useful instrument for indoctrinating hatred for the "other", a hatred that took the form of social discrimination and jeering at foreign powers. And it was precisely in this climate, on the borderline between "patronage" and "censorship", that the figure of the regime-composer was born. Of these the best-known were E. A. Mario [pseudonym for Giovanni Gaeta], considered the greatest composer of the regime (he wrote songs like *La leggenda del Piave*, *Passano i Balilla*, *Inno al grano* and *Madonnina d'oltremare*), Libero Bovio, also the author of the famous *Inno del lavoro* set by Pietro Mascagni, and Giuseppe Blanc, composer of *Giovinezza*, the *Inno degli universitari fascisti*, the *Inno dei giovani fascisti* and *Balilla*.

Roberto Illiano is General Secretary of the *Centro Studi Opera omnia Luigi Boccherini* (Lucca, Italy) and President of the Italian National Edition of Muzio Clementi's Complete Works. He is editor of *Italian Music during the Fascist Period* (Turnhout 2004) and is working on the edited collection *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (with Massimiliano Sala).

Le portrait du compositeur de régime dans la propagande fasciste

En Italie, la propagande fasciste emploie plusieurs instruments de pression politique. Dans un pays dans lequel il y a encore un niveau très élevé d'analphabétisme, la musique revêt une fonction de premier plan,

avec notamment le but d'endoctriner le peuple à la haine des « autres ». Cette haine prend aussi la direction de discrimination sociale et de moquerie des gouvernements étrangers.

Dans ce climat social qui mélange le sens du « patronage » et de la « censure », naît la figure du compositeur de régime. Sans doute les plus connus sont E. A. Mario [pseudonyme de Giovanni Gaeta], considéré comme le plus grand compositeur du régime (il a écrit, entre autres, *La leggenda del Piave*, *Passano i Balilla*, *Inno al grano* et *Madonnina d'oltremare*), Libero Bovio, auteur du célèbre *Inno del lavoro* avec Pietro Mascagni, et Giuseppe Blanc, compositeur de *Giovinezza*, du *Inno degli universitari fascisti*, du *Inno dei giovani fascisti* et de *Balilla*.

Roberto Illiano est secrétaire général du *Centro Studi Opera omnia Luigi Boccherini* (Lucca, Italie) et président de l'édition nationale italienne monumentale de Muzio Clementi. Il a dirigé le collectif *Italian Music during the Fascist Period* (Turnhout 2004) et il prépare avec Massimiliano Sala l'ouvrage collectif *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* pour la même maison d'édition.

Elisa Teglia (Paris IV – Université de Bologne)

La chanson fasciste en Italie entre 1920 et 1945

En Italie, la musique a eu un rôle très important pendant le régime fasciste : dignitaires, militants et volontaires marchaient fiers en chantant leurs hymnes à gorge déployée, sûrs qu'ils étaient mobilisés pour la conquête d'un nouvel empire qui aurait éclairé le monde entier. Le recueil de chansons fascistes est extrêmement riche en compositions et adjectifs qui permettent de comprendre le culte, voire l'idolâtrie de Benito Mussolini : il était toujours le pivot central de tous les espoirs (et illusions), lui, le *Duce*, le chef des chemises noires qui voulaient racheter la « victoire mutilée » de 1918 tout en montrant qu'avec le fascisme commençait une ère nouvelle pour l'Italie. Les premiers chants du fascisme furent adressés aux militants de tous les *credo* politiques.

La chanson fasciste n'est pas née avec un style propre : se saisissant des chants qui faisaient déjà partie du répertoire populaire, souvent les mélodies restaient identiques et seulement le texte était changé. L'idéologie de la guerre comme moyen de conquête et d'expansion était bien exprimée dans ces chansons, avec beaucoup de slogans opportunément choisis. En outre, la radio eut un rôle très important pour la diffusion de ces musiques et devint vite un instrument essentiel dans le travail de persuasion du nouveau régime.

En partant de ces éléments, cette communication portera sur la chanson du régime fasciste en Italie et les liens entre la dictature et la musique qu'elle promut, avec une analyse de trois chants (*Giovinezza*, *Inno a Roma* et *Faccetta nera*) parmi les plus fameux de ce répertoire.

Née à Bologne en 1978, Elisa Teglia y a étudié au D.A.M.S. et ensuite à Paris IV, où elle a fait une thèse de doctorat en co-tutelle en Musicologie (2005). Elle a participé à de nombreux colloques internationaux (Rome, Paris, Saarbrücken, Louvain-la-Neuve, Leicester, Reims...). Depuis peu elle travaille sur la musique populaire italienne, en particulier sur la chanson politique. Elle collabore périodiquement avec la revue *Medioevo Musicale* de Florence ; de 2001 à 2007, elle a enseigné l'« alphabétisation musicale » au département de Musique et Spectacle de Bologne. Elle est professeur d'orgue et organiste de la basilique St-Antoine de Padoue à Bologne.

The fascist song in Italy between 1920 and 1945

In Italy, the music had a very important role during the fascist regime : dignitaries, militants and volunteers walked proudly singing loudly their hymns, convinced that they were mobilized for the conquest of a new empire that would lighten up the entire world. The collection of Fascist songs is extremely rich in compositions and adjectives which allow to understand the cult, and even the idolatry, of

Benito Mussolini: he was the central point of all hopes (and illusions), he, the *Duce*, the chief of the black shirts who wanted to erase the memory of the “mutilated victory” of 1918, showing that, with Fascism, a new era was beginning for Italy. The first fascist songs were addressed to the militants of all the political credos.

The fascist song is not born with its own style: it got its inspiration from the already existing popular repertoire. The melody often was identical and only the text was changed. The ideology of war as a way of conquest and expansion was well expressed in these songs, with a lot of slogans opportunely chosen. Moreover, the radio had a very important role in the diffusion of this music, and it soon became an essential instrument of persuasion for the new regime.

Starting with these elements, this paper will deal with the Fascist regime song in Italy and the links between the dictatorship and the music it promoted, through an analysis of three songs (*Giovinezza*, *Inno a Roma* and *Faccetta nera*) among the most popular of the repertoire.

Born in Bologna in 1978, Elisa Teglia studied at the D.A.M.S. of her city and then at Paris IV, while completing a thesis in Musicology (2005, cotutelle). She participated to many international conferences (Rome, Paris, Saarbrücken, Louvain-la-Neuve, Leicester, Reims...). Recently, she has worked on Italian popular music, in particular on the political song. She periodically collaborates to *Medioevo Musicale* (Florence); from 2001 to 2007 she has taught “musical alphabetization” at the Music and Performance Department of Bologna. She is an organ teacher and an organist at the S. Antonio di Padova basilica of Bologna.

Justine Comtois (Université de Montréal – CRAL/EHESS)

Il Deserto tentato (1937) de Casella: un opéra dédié à Benito Mussolini

En 1937, Alfredo Casella (1883-1947) crée, sur un livret du poète fasciste Corrado Pavolini (1898-1980), l’opéra intitulé *Il Deserto tentato*, en l’honneur de la campagne éthiopienne de Benito Mussolini.

Cette communication propose un panorama de la création et de la réception dans la presse italienne et étrangère de l’œuvre dédiée au « Fondateur de l’Empire italien », Benito Mussolini. Cet opéra ne semble pas avoir choqué outre mesure la critique et le public italiens, mais a plutôt semé la confusion.

En quoi cette œuvre est-elle conforme au désir de Casella de voir une réhabilitation du théâtre musical en Italie ? Cette œuvre réagit-elle aux « résidus de l’énorme crise romantique et aux dommages produits par le wagnérisme » ? (Alfredo Casella, *Musica d’oggi*) Quelle était l’intention de Casella ? *Il Deserto tentato* était-il une tentative pour se faire accepter par le régime ?

Cet opéra est créé alors que Casella déclare, lors d’entrevues accordées dans de nombreuses villes d’Europe et d’Amérique, son admiration pour l’apport de Mussolini à l’art musical italien.

Justine Comtois a complété sa maîtrise en musicologie, à l’Université de Montréal, sous la direction de Dr. François de Médicis en 2007 durant laquelle elle a réalisé un stage de recherche de quatre mois au Fonds d’Archives Alfredo Casella de la Fondation Giorgio Cini de Venise auprès du Professore Giovanni Morelli. Elle poursuit à présent un doctorat en Musicologie dans le cadre d’une cotutelle entre l’Université de Montréal et l’École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, sous la direction de Michel Duchesneau (UdeM) et Esteban Buch (EHESS). Justine Comtois s’intéresse aux questions de nationalisme et de cosmopolitisme dans les écrits et la musique du compositeur italien Alfredo Casella (1883-1947).

Casella’s *Il Deserto tentato* (1937) : an opera dedicated to Benito Mussolini

In 1937, Alfredo Casella (1883-1947) creates, on a libretto by the Fascist poet Corrado Pavolini (1898-1980), the opera *Il Deserto tentato*, to honor Benito Mussolini’s Ethiopian campaign.

This paper proposes an overview of the creation and the reception in the Italian and foreign press of this

work dedicated to the “Founder of the Empire”, Benito Mussolini. This opera does not seem to have shocked the Italian critic and public, but has rather showed a certain confusion.

Does this work fit with Casella’s desire to see a rehabilitation of the musical theatre in Italy ? Is it reacting to the “residues of the enormous romantic crisis and to the damages produced by the Wagnerism ?” (Alfredo Casella, *Musica d’oggi*). What was Casella’s intention ? Was *Il Deserto tentato* an attempt to be accepted by the regime ?

This opera is created while Casella declares, in interviews given in many European and American cities, his admiration for Mussolini’s support to the Italian musical art.

Justine Comtois has completed a Master degree in Musicology at the University of Montreal under the direction of François de Médicis in 2007, during which she realized a research project of four months at the Alfredo Casella archives of de Giorgio Cini Foundation in Venice, under the direction of Professore Giovanni Morelli. She is now working toward a Ph.D. in *cotutelle* between the University of Montreal and the École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, under the direction of Michel Duchesneau (UdeM) and Esteban Buch (EHES), focused on the relations between nationalism and cosmopolitanism in the writings and the music of the composer Alfredo Casella (1883-1947).

Vendredi 15 mai 2009 / Friday, May 15th 2009

Matinée / Morning

PENINSULE IBERIQUE

Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)

Musical Composition and Cultural Politics during the early Francoism: the National Music Prizes (1939-1959)

Continuity between the musical projects conceived by the Franco regime in its two first decades and their Republican preceding ones is self-evident: in spite of their obvious opposite ideological turn, initiatives such as the creation of the National Delegation for Music (*Comisaría Nacional de Música*), the new starting up of a National Orchestra of Spain –whose precedent, the National Orchestra of Concerts, had already existed during the Spanish Civil War in the Republican area– and the continuation of the National Music Prizes (*Premios Nacionales de Música*) are signs of this continuity.

The main aim of this paper is twofold: on the one hand, describing the official announcements of the National Music Prizes between 1939 and 1959 - often referred to precise ideological premises -, the nature of their juries, and the generation and aesthetic orientation of the awarded composers; on the other hand, presenting an analytical commentary on some works composed for such prizes, and proof of the coexistence of different poetic trends, such as Rodrigo’s *Concierto heroico* (1942), Guridi’s *2d String Quartet* (1949), C. Halffter’s *Piano Concerto* (1953) and *Prelude, “diferencias” and toccata on a theme by Albéniz* (1959), by Manuel Castillo.

Germán Gan-Quesada got his PhD in History of Art-Musicology at the University of Granada in 2003, and is now *Profesor Lector* (Assistant Professor) at the Departament d’Art-Música of the Universitat Autònoma de Barcelona. Funded by the Archivo Manuel de Falla and the Paul Sacher Stiftung, among other institutions, his research topics include 20th Century Spanish Music and Contemporary Music Aesthetics.

Musique et politiques culturelles pendant es deux premières décennies du franquisme : les Prix Nationaux de Musique (1939-1959)

L'existence d'une continuité entre les projets musicaux conçus par le régime de Franco pendant ses deux premières décennies et leurs précédents républicains semble évidente: malgré leur orientation idéologique opposée, des initiatives telles que la création de la Délégation Nationale de la Musique (*Comisaría Nacional de Música*), la nouvelle impulsion donnée à l'Orchestre National d'Espagne – dont le précurseur, l'Orchestre National de Concerts, avait existé pendant la Guerre civile espagnole du côté républicain – et la réinstauration des Prix Nationaux de Musique (*Premios Nacionales de Música*) sont les signes de cette continuité.

Le but de notre communication est d'une part de décrire les annonces officielles des Prix Nationaux de Musique - souvent liées à des prémisses idéologiques précises -, la nature de leurs jurys et la filiation générationnelle et esthétique des compositeurs récompensés, et d'autre part, de proposer un commentaire analytique de quelques-unes des œuvres présentées au concours tels que le *Concierto heroico* (1942) de Rodrigo, le *Deuxième Quatuor* (1949) de Guridi, le *Piano Concerto* (1953) de Cristóbal Halffter et le *Prélude, « diferencias » et toccata sur un thème d'Albéniz* (1959) de Manuel Castillo, afin de constater la coexistence de tendances poétiques diverses.

Germán Gan-Quesada a obtenu son doctorat en Histoire de l'Art-Musicologie à l'Université de Grenade en 2003. Actuellement il est professeur assistant dans le département d'Art-Música de l'Universitat Autònoma de Barcelone. Entre autres, il a obtenu des bourses de l'Archive Manuel de Falla et de la Paul Sacher Stiftung. Ses recherches portent sur la musique espagnole du 20^e siècle et sur l'esthétique musicale contemporaine.

Michael Christoforidis (University of Melbourne)

Manuel de Falla's *Atlántida* and issues of national identity in Franco's Spain

Contradictory readings of Manuel de Falla's politics and nationalism were brought to the fore in commentaries on his music during Spain's tumultuous decade of the 1930s. The realignments brought about by the successive governments of the Second Republic and then by the ensuing Civil War heightened the politicisation of the cultural sphere, and Falla's political reactions and his involvement with the cultural institutions of different regimes were often in the public domain. It was in this context that Falla slowly composed bulk of his work on the incomplete scenic oratorio *Atlántida*. Given the absolute secrecy surrounding the music of *Atlántida*, there was little public indication of Falla's stylistic redirection, and the transformation of his music in line with his changing religious and political concerns, which culminated in his non-aligned 'exile' in Argentina in 1939.

Falla's death in Argentina in 1946, without having completed *Atlántida*, led to frantic efforts on the part of Franco's regime to reclaim his body, legacy and the incomplete manuscripts of the scenic oratorio. In search of an emblematic work that encapsulated the regime's aesthetic ideals and notions of national unity, great emphasis was placed on the completion and premiere of *Atlántida*. The first performance in Barcelona in 1961 was a major event meant to reinforce elements of State ideology, including constructions of Catholicism, *Hispanidad* and Centrist-defined regionalism, while it was projected outside Spain as part of the regime's international reconciliation. The press coverage also reflected differing interpretations of the work from competing factional interests at a critical juncture in the regime's opening up (*apertura*). The premiere of *Atlántida* even resulted in divergent musical movements laying claim to the Falla inheritance, through either genuine interest or political expediency. This paper will explore the

public expectation and critical reception surrounding *Atlántida* in Franco's Spain.

Michael Christoforidis is a Senior Lecturer in Musicology at the Faculty of Music, The University of Melbourne. He completed his PhD on aspects of the creative process in Manuel de Falla's Neoclassical music, and has been a research associate at the Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid) and at the Archivo Manuel de Falla (Granada). He has published extensively on aspects of 20th-century Hispanic music and is currently writing a monograph with Elizabeth Kertesz entitled *Carmen: Cultural Authenticity and the Shaping of a Global Icon*. Other research interests include issues of Nationalism and Exoticism in music of the Mediterranean, and the music of Igor Stravinsky and Percy Grainger.

Atlántida de Manuel de Falla et la question de l'identité dans l'Espagne de Franco.

Les commentaires sur la musique de Manuel de Falla dans la tumultueuse Espagne des années trente représentaient des lectures contradictoires de l'identité politique et le nationalisme du compositeur. Les réalignements entraînés par les successifs gouvernements de la Deuxième République et par la Guerre civile ultérieure ont accru la politisation de la sphère culturelle, de sorte que les réactions politiques de Falla et son engagement au sein des institutions culturelles de divers régimes furent débattus dans l'espace public. C'est dans ce contexte que Falla composa peu à peu l'essentiel de son oratorio scénique inachevé *Atlántida*. Étant donné le secret absolu qui entourait la musique d'*Atlántida*, peu de choses étaient connues sur la réorientation stylistique de Falla et sur la transformation que son art avait souffert suite au changement de ses positions religieuses et politiques, qui culmina dans son « exil » non-aligné en Argentine en 1939.

Suite à la mort de Falla en Argentine en 1946 sans avoir achevé *Atlántida*, le régime de Franco réclama avec acharnement son corps, son legs et les manuscrits incomplets de l'oratorio scénique. À la recherche d'une œuvre emblématique qui incarnerait les idéaux esthétiques du régime et sa conception de l'unité nationale, de grands efforts furent déployés au service de l'achèvement et la création d'*Atlántida*. Sa première à Barcelone en 1961 fut un événement majeur, censé renforcer l'idéologie officielle construite autour du catholicisme, l'hispanité et le régionalisme centralisé, tout en projetant à l'étranger l'image de réconciliation nationale voulue par le régime. Aussi la couverture de l'événement par la presse refléta-t-elle des interprétations de l'œuvre variables en fonction des intérêts des diverses factions alors en concurrence pendant ces années critiques d'ouverture du régime (*apertura*). La première d'*Atlántida* a même abouti à ce que des mouvements musicaux divergents revendiquent l'héritage de Falla, soit par intérêt authentique, soit par opportunisme politique. Cette communication explorera les attentes publiques et la réception critique d'*Atlántida* dans l'Espagne de Franco.

Michael Christoforidis est *Senior Lecturer* en musicologie à la Faculté de Musique de l'Université de Melbourne. Son doctorat a porté sur les processus créatifs dans la musique néoclassique de Manuel de Falla. Il a été chercheur associé à l'Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid et à l'Archive Manuel de Falla de Grenade. Il a publié de nombreux articles sur la musique espagnole du vingtième siècle, et prépare actuellement avec Elisabeth Kertesz une monographie intitulée *Carmen: Cultural Authenticity and the Shaping of a Global Icon*. Ses recherches portent également sur la question du nationalisme et de l'exotisme dans la musique méditerranéenne et sur la musique d'Igor Stravinsky et Percy Grainger.

Igor Contreras (CRAL/EHESS)

Le Concert de la Paix : trois commandes d'Etat pour célébrer les 25 ans du franquisme

En 1964 le franquisme met en place une vaste campagne de propagande sous le nom de « 25 ans de Paix espagnole » pour commémorer ses vingt-cinq années d'existence. Revenu sur la scène internationale,

grâce surtout à l'appui des Etats-Unis et du Vatican, le régime exploite cet anniversaire pour légitimer l'exercice de son pouvoir en mettant en avant les améliorations obtenues en matière de confort social et économique depuis la fin de la Guerre Civile –évoquée comme un épisode lointain et quelque peu déplaisant mais néanmoins nécessaire. Ainsi, il organise toute une série d'événements culturels dont un « Concert de la Paix » avec la création de trois œuvres commandées pour l'occasion à Miguel Alonso, Cristóbal Halffter et Luis de Pablo, trois jeunes compositeurs issus de la nouvelle scène musicale espagnole dont certains –comme Halffter ou de Pablo– fréquentent Darmstadt ou Donaueschingen, lieux prestigieux de l'avant-garde musicale européenne.

Dans cette communication, nous tenterons de dégager les enjeux politiques et esthétiques impliqués par une telle commande d'Etat. Que poursuivait le régime avec la programmation d'œuvres issues de la toute jeune génération de l'avant-garde musicale espagnole ? Dans quel cadre furent-elles données à entendre ? Quelle fut sa réception ? Qu'en est-il de la postérité de ces trois commandes ? Furent-elles reléguées à la périphérie des productions respectives de ces trois compositeurs, confirmant ainsi l'idée communément acceptée que les œuvres écrites pour satisfaire les envies du pouvoir sont esthétiquement ratées ?

Doctorant allocataire de recherches en musicologie à l'EHESS (Paris) sous la direction d'Esteban Buch, Igor Contreras s'intéresse à l'étude des rapports entre musique et politique avec une thèse sur le Conservatoire de Madrid sous le régime franquiste. Il a publié des articles sur le sujet dans la *Revista de Musicología* et la *Revista Huarte de San Juan. Geografía e Historia*. Par ailleurs, il est co-éditeur avec Sara Iglesias de l'ouvrage collectif *Le son des rouages. Représentations des rapports homme-machine dans la musique du 20^e siècle* (à paraître prochainement aux Editions Delatour) auquel il a participé avec une contribution sur la machine et ses représentations dans la musique prolétarienne.

The Concert of Peace: three commissions to celebrate 25 years of Francoism

In 1964 Franco's dictatorship organizes a grand propaganda campaign known as "The 25 Years of Spanish Peace" to celebrate its twenty-five years of existence. Internationally recognized, especially with the help of the United-States and Vatican, the regime uses this celebration to legitimize its power showing its "objective" social and economical achievements since the end of the Civil War – now reminded as a distant and unpleasant, but nevertheless necessary, experience. A whole series of cultural events were organized including a "Concert of Peace". Three works were especially commissioned for the occasion to Miguel Alonso, Cristóbal Halffter and Luis de Pablo, three composers of the new Spanish musical scene, some of them – like Halffter or de Pablo – participants in prestigious places of European musical avant-garde like Darmstadt or Donaueschingen.

In this paper, we will try to bring out some of the political and aesthetic issues of this commission. What was the dictatorship's intention behind programming works from the young generation of the Spanish musical avant-garde? In which context were they presented to the public? How was its reception? What about the posterity of these works? Were they relegated to the periphery of the composer's production, hence confirming the common idea that works composed to satisfy the humour of the power are an aesthetic failure?

Igor Contreras is *doctorant allocataire* at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales of Paris, currently working on a dissertation on the relationships between music and politics at the Madrid Conservatory under Franco's dictatorship, advised by Prof. Esteban Buch. He has published articles on this topic in the *Revista de Musicología* and the *Revista Huarte de San Juan. Historia Geografía*. He is also the co-editor, with Sara Iglesias, of *Le son des rouages. Représentations des rapports homme-machine dans la musique du 20^e siècle* (forthcoming at the Editions Delatour), to which he has contributed with a piece on the machine and its representations in proletarian music.

Daniel Party (Saint Mary's College, Notre Dame)

Spanish *canción ligera*: the (un)official music of the late Franco regime

Compared to the oft-studied formational years of Franco's regime (1940s) or the transition to democracy following the dictator's death in 1975, the late Franco period has received scant attention from musicologists, historians and social scientists. This period of the 1960s, known as *el desarrollo*, was one of vertiginous social change, resulting from extraordinary economic growth, an aggressive campaign that boosted tourism, the massive emigration of working-class Spanish people to central Europe, and a relaxation in the repressive measures of the regime. The cultural transformation Spain experienced during this period was often described with words such as *destape* or *apertura*, indicating a new degree of openness to foreign popular culture. For the first time in its modern history, Spain seemed to be culturally in sync with the first world.

This paper focuses on *canción ligera* (lite song), a genre of cosmopolitan popular music that emerged during the late Franco years, and one of its most successful artists, Raphael (b. 1943). Unlike oft-studied contemporary singer-songwriters who achieved prominence singing songs with poetic, veiled criticisms of the regime, Raphael avoided sociopolitical commentary in his songs, and public statements. While the regime did not adopt Raphael's songs as its official music, he regularly participated in Franco-sanctioned venues and was chosen to represent Spain internationally. As a result, most Spaniards assumed that Raphael was a Franco supporter. In this paper I question this historical myth and use it to illustrate the complex ways in which music and artists can become associated, albeit unwillingly, with authoritarian regimes.

Daniel Party is assistant professor of music history at Saint Mary's College (Notre Dame, Indiana), where he teaches courses in popular, classical, and Latin American music. His research focuses on cosmopolitan and postnational Latin American and Spanish pop music, particularly the genres of bolero and balada. Recent publications include an article in *Latin American Music Review* on apolitical music under the Chilean dictatorship and a chapter in *Postnational Musical Identities* (Lexington, 2008) on the miamization of Latin American pop.

La *canción ligera* espagnole : musique officielle ou officieuse à la fin du régime de Franco

En comparaison avec les nombreuses études existantes sur les origines du régime de Franco (les années quarante) ou sur la transition démocratique qui suivit la mort du dictateur en 1975, la fin de la période franquiste a peu suscité l'intérêt des musicologues, des historiens ou des sociologues. Cette période des années soixante, connue comme *el desarrollo*, a été marquée par de vertigineux bouleversements sociaux, résultant d'un développement économique extraordinaire, d'une agressive et efficace campagne de promotion du tourisme, de l'émigration massive d'ouvriers espagnols vers l'Europe centrale, et d'un relâchement des mesures répressives du régime. La transformation culturelle que l'Espagne connut alors est souvent décrite par les mots *destape* ou *apertura*, indiquant une ouverture nouvelle vers la culture populaire étrangère. Pour la première fois de son histoire moderne, l'Espagne semblait être culturellement en phase avec le monde développé.

Cette communication portera sur la *canción ligera* (chanson légère), un genre de musique cosmopolite surgie pendant les dernières années du régime de Franco, et en particulier sur un artiste qui connut un succès remarquable, Raphael (né en 1943). Contrairement à d'autres chanteurs-compositeurs contemporains plus étudiés, qui devinrent célèbres grâce à des textes où ils critiquaient le régime d'une façon voilée ou poétique, Raphael s'abstint de tout commentaire sociopolitique dans ses chansons, et évita les prises de position publiques. Si le franquisme n'adopta pas les chansons de Raphael comme musique officielle, celui-ci participa néanmoins régulièrement à des événements soutenus par le régime, et fut choisi pour représenter l'Espagne à l'étranger. En conséquence, la plupart des Espagnols supposèrent que Raphael était un partisan du régime de Franco. Dans cette communication, j'entends questionner ce mythe historique, et l'utiliser comme une illustration des processus complexes par lesquels la musique et les

artistes peuvent être associés, parfois involontairement, aux régimes autoritaires.

Daniel Party est professeur assistant en histoire de la musique au Saint Mary's College (Notre Dame, Indiana), où il dispense des cours sur les musiques populaire, classique et latino-américaine. Ses recherches portent surtout sur la musique pop latino-américaine et espagnole cosmopolite et post-nationale – notamment le boléro et la balade. Il a récemment publié dans la *Latin American Music Review* un article sur la musique apolitique sous la dictature chilienne, ainsi que, dans *Postnational Musical Identities* (Lexington, 2008), un chapitre sur la « miamization » du pop latino-américain.

Manuel Silva (INET-MD/Universidade Nova, Lisbonne)

La dictature salazariste et les paradoxes de la musique d'État : quelques réflexions à partir du poème symphonique 1640 de Luís de Freitas Branco

« Une sorte de paradis clair et triste ». C'est ainsi que Saint-Exupéry, en route vers New York, décrit Lisbonne en 1940. Alors que la Guerre ravageait l'Europe, le Portugal semblait vivre dans un autre monde, on y « parlait sur l'art avec une confiance désespérée ». La dictature salazariste commémora avec faste, cette année-là, le double anniversaire de la fondation du royaume du Portugal en 1140 et de la Restauration de l'indépendance en 1640, dans ce qui fut l'apogée de l'offensive idéologique et esthétique du régime. D'innombrables événements artistiques furent organisés dans tout le pays et une grande Exposition du Monde Portugais se tint dans la capitale, célébrant la grandeur passée de la Nation et son rayonnement colonial sur les cinq continents.

Dans cette « illusion de bonheur », la musique tint un rôle décisif. Pour l'occasion, l'État portugais commanda notamment plusieurs poèmes symphoniques, diverses musiques de circonstance, une messe solennelle, un *Te Deum* et un opéra historique, la commission responsable des commémorations ayant fait appel à pratiquement tous les musiciens en activité. Parmi ces commandes, nous nous intéresserons à un singulier cas de ratage esthétique et politique : la présentation dans l'Exposition de Monde Portugais de l'« Ouverture solennelle » 1640 de Luís de Freitas Branco. À partir d'une analyse historiographique et musicale de l'œuvre, nous verrons comment cet échec met en lumière les contradictions de la politique de commandes musicales mise en place par la dictature salazariste.

Manuel Deniz Silva est chercheur en musicologie à l'Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-MD), Université Nouvelle de Lisbonne. Il a obtenu son doctorat en 2005, à l'Université de Paris 8, avec une thèse intitulée « *La musique a besoin d'une dictature* » : *Musique et politique dans les premières années de l'Etat nouveau portugais (1926-1945)*. Actuellement il développe une recherche sur l'histoire de la musique de cinéma au Portugal, du début du sonore à la fin de la dictature salazariste (1931-1974).

Salazar's dictatorship and the paradoxes of state music : some reflections through the analysis of the symphonic poem 1640 by Luís de Freitas Branco

“A sort of Paradise, bright but sad”. That's how Saint-Exupéry, on his way to New York, described Lisbon in 1940. While Europe was ravaged by the war, Portugal seemed to live in another world, “talking art with a faith that was frantic”. Salazar's dictatorship was then celebrating, in great pomp, the double anniversary of the foundation of the Portuguese kingdom in 1140 and the Restoration of independence in 1640, reaching the climax of the regime's ideological and aesthetical campaign. Countless artistic venues were organised throughout the country and a large Exhibition of the Portuguese World was held in the capital, celebrating the past greatness of the Nation and its colonial empire on the five continents.

In this “illusion of happiness”, music had a crucial role. For the occasion, the Portuguese State commissioned several symphonic poems, various celebration works, a solemn mass, a *Te Deum* and an historical opera. Among these commissions, we will discuss one particular case of aesthetical and political fiasco: the premiere of the “Solemn Overture” 1640 by Luís de Freitas Branco in the Exhibition of the Portuguese World. By an historical and musical analysis of this work, we will suggest that this artistic failure enlightens the contradictions of the policy of the musical commissions of Salazar’s dictatorship.

Manuel Deniz Silva is an associate researcher of the Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança (INET-MD), New University of Lisbon. He obtained his PhD in 2005, at Paris 8 University, with a thesis entitled « *La musique a besoin d'une dictature* » : *Musique et politique dans les premières années de l'Etat nouveau portugais (1926-1945)*. Presently he is developing a research on the Portuguese film music history, from the introduction of sound films through the end of Salazar’s dictatorship (1931-1974).

Paulo F. de Castro (Universidade Nova, Lisbonne)

Primitivisme, modernisme et pensée autoritaire: le cas de la Cinquième Symphonie du compositeur portugais Joly Braga Santos

Dans ma communication, je m’occuperai de la *Cinquième Symphonie* de Joly Braga Santos (1924-1998), créée en grande pompe en 1966 à la suite d’une commande officielle de l’État portugais, en vue de la commémoration du quarantième anniversaire de la « Révolution Nationale » (c’est-à-dire du putsch militaire de 1926 qui avait ouvert la voie au régime dictatorial au Portugal). On pourrait s’attendre à une banale apologie d’un régime politique indéfendable, faisant appel aux poncifs d’un héroïsme de circonstance (une dimension qui n’est certes pas absente de l’oeuvre, au sous-titre peu rassurant de *Virtus Lusitaniae*), mais la partition se révèle plutôt ambiguë dans son message idéologique, rendu plus complexe du fait des références empruntées au domaine musical africain, dans le contexte de la guerre qui sévissait depuis le début des années soixante entre l’armée coloniale portugaise et les mouvements de libération de ce qu’on appelait alors les « provinces d’outre-mer ».

Je propose une approche de l’œuvre dans une perspective typologique et herméneutique, tout en mettant l’accent sur certains aspects formels et stylistiques qui témoigneraient de l’hybridité paradoxale de son langage musical, marqué par la coexistence de traits « primitivistes » et « modernistes », dont les tensions sembleraient confluer – malgré le propos triomphaliste de la commande originelle – dans quelque chose que l’on pourrait peut-être qualifier de *dramaturgie de l’angoisse*.

Paulo F. de Castro (PhD, Université de Londres, avec une thèse sur les incidences musicales de la philosophie de Wittgenstein) est musicologue et enseignant à l’Universidade Nova de Lisbonne (Portugal). En plus d’une activité plurielle comme chercheur, conférencier et critique musical, il a été directeur du Théâtre National de São Carlos (Opéra de Lisbonne) entre 1992 et 2000. Actuellement, il se consacre à des recherches dans le domaine de la philosophie de la musique et des idéologies de la modernité musicale européenne.

Primitivism, Modernism, and Authoritarian Thinking: the Case of the 5th Symphony of the Portuguese Composer Joly Braga Santos

In my paper I shall consider the case of the 5th Symphony of Joly Braga Santos (1924-1998), a work commissioned by the Portuguese State for the commemoration of the 40th anniversary of the “National Revolution” (that is to say, the 1926 military coup which paved the way for the dictatorial regime in Portugal), premiered with great pomp in 1966. One might expect the symphony to be no more than a conventional celebration of an indefensible political regime, drawing on all the predictable heroic commonplaces (an aspect not entirely absent from the score, which bears the rather alarming subtitle

Virtus Lusitaniae), but the work's ideological message proves to be quite ambiguous, and made even more complex by virtue of its African references, against the background of the ongoing war involving the Portuguese colonial army and the liberation movements of the so-called "overseas provinces" since the early 1960s.

My approach to the work will be typologically and hermeneutically oriented, with a particular emphasis on those formal and stylistic features pointing towards the hybrid and paradoxical nature of the work's musical language, marked by the coexistence of "primitivist" and "modernist" traits, whose tensions – in spite of the original, triumphalist aims of the work – would seem, in the last analysis, to give expression to what one might be inclined to call a *dramaturgy of anxiety*.

Paulo F. de Castro (PhD, University of London, with a thesis on the musical implications of Wittgenstein's philosophy) is a musicologist and a lecturer at Universidade Nova, Lisbon (Portugal). Alongside his activities as a researcher, lecturer and music critic, he was Director of the Teatro Nacional de São Carlos (Lisbon Opera House) in the period 1992 to 2000. His current interests as a researcher include the philosophy of music and the ideologies of European musical modernity.

Après-midi / Afternoon

AMERIQUE LATINE

Gabriel Ferraz (University of Florida)

Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: Indoctrinating Children through Music Education

The prominent Brazilian composer Heitor Villa-Lobos played a fundamental role as a music educator in Brazil from 1930 to 1945. During that period he worked in partnership with Getúlio Vargas's regime, which unfolded into a dictatorship in 1937. Some of the major concerns of Vargas's populist government were to educate youth, create cultural unity among races and social classes through nationalistic discourse, and strengthen the influence of the family in the formation of people's personalities. Following these principles, Villa-Lobos implemented nationalistic ideals at the core of his music education system, attempting to instill the spirit of the motherland in children from different social classes and races. Villa-Lobos used music education to ensure that children grew up praising the political, social and cultural aspects of Brazil, matching Vargas's nationalistic agenda. Furthermore, these children would disseminate *brasilidade* within their families, becoming in essence virtual emissaries of the nationalist ideology.

This paper examines Villa-Lobos's music education system in light of Vargas's ideologies, which sought to promote both the regime and the idea of a Brazilian cultural unity. Through the Orfeonic Concentrations (also called Civic Exhortations), which consisted of highly organized gatherings of children in big soccer stadiums, Villa-Lobos propagated mostly patriotic songs and songs in praise of Vargas and his regime. These concentrations, including the daily musical preparation of children for those events, embodied the sense of discipline and patriotism of the dictatorial regime, which was ultimately reflected in the figure of Vargas himself. In this light, Villa-Lobos's music education system represented a miniature version of what Vargas envisioned for Brazil as a whole, and became a symbol of Vargas's regime.

Brazilian musician Gabriel Ferraz is active both as a pianist and musicologist. He is a second year PhD student in musicology at the University of Florida, where he teaches Introduction to Music Literature. His research interests include Brazilian art and popular music, music and politics, music and rhetoric, and piano literature among others.

Heitor Villa-Lobos et Getúlio Vargas: l'endoctrinement des enfants par l'éducation musicale

L'éminent compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos joua un rôle fondamental dans l'éducation musicale au Brésil entre 1930 et 1945. Pendant cette période, il travailla en étroite collaboration avec le régime de Getúlio Vargas, devenu une dictature en 1937. Parmi les principales préoccupations du gouvernement populiste de Vargas se comptaient l'éducation de la jeunesse, la création d'une unité culturelle susceptible de dépasser les races et les classes sociales à travers un discours nationaliste, et le renforcement de l'influence de la famille dans la formation de la personnalité. Suivant ces principes, Villa-Lobos plaça les idéaux nationalistes au cœur de son système d'éducation musicale, en essayant d'inculquer l'esprit patriotique à des enfants de classes sociales et origines ethniques diverses. Villa-Lobos utilisa l'éducation musicale comme un moyen d'élever les enfants dans l'admiration des caractéristiques politiques, sociales et culturelles du Brésil, rejoignant ainsi les objectifs nationalistes de Vargas. En outre, les enfants ainsi formés devaient relayer l'idée de *brasilidade* dans leur propre famille, devenant ainsi des émissaires virtuels de l'idéologie nationaliste.

Cette communication présentera le système d'éducation musicale de Villa-Lobos à la lumière du projet idéologique de Vargas, qui cherchait à promouvoir simultanément le régime et l'idée d'une unité culturelle du Brésil. Lors des Concentrations Orphéoniques (appelées aussi Exhortations Civiques), des rassemblements très organisés d'enfants dans de grands stades de football, Villa-Lobos diffusa essentiellement des chansons patriotiques et des chansons qui faisaient l'éloge de Vargas et son régime. Ces concentrations et la préparation musicale quotidienne des enfants pour ces événements incarnaient les notions de discipline et de patriotisme du régime dictatorial, personnifiées par la figure de Vargas lui-même. Dans cette perspective, le système d'éducation musicale de Villa-Lobos représenta une version miniature de la vision de Vargas pour l'ensemble du Brésil et devint un symbole du régime.

Gabriel Ferraz, pianiste et musicologue, est actuellement en deuxième année de thèse à l'Université de Florida où il donne par ailleurs un cours d'introduction à la musique. Ses recherches portent notamment sur l'art brésilien et la musique populaire, sur les liens entre musique et politique ainsi qu'entre musique et rhétorique, et sur la musique pour piano.

Erika Thomas (GERIICO/Lille 3 – CREPAL/Paris 3)

« Pra frente, Brasil ! », Expressions musicales du Brésil des années de plomb

L'instauration de la dictature au Brésil par un coup d'Etat militaire en 1964 va rapidement faire surgir au travers de la MPB (musique populaire brésilienne) une des voix de la contestation usant de subtiles métaphores pour restituer la réalité d'alors. La nouvelle génération de compositeurs et d'interprètes qui voit le jour grâce à la télévision, et en particulier et paradoxalement, grâce à la *TV Globo* qui soutient le régime militaire, sera bientôt pourchassée par ce régime. En effet, le durcissement militaire à partir de l'instauration de l'Acte Institutionnel n°5 en décembre 1968 va bientôt condamner Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso et Gilberto Gil à l'exil. Si la MPB n'est pas anéantie pour autant, le fait qu'elle soit surveillée, censurée et avant tout appréciée par l'élite de la nation, laisse le champ libre à d'autres styles musicaux populaires et notamment ceux qui expriment un discours positif sur la nation. L'idée d'un grand Brésil pays béni, « *graças a Deus* », et celle d'un peuple unis derrière son drapeau se développent au cœur des textes musicaux. Entre ce qui a été appelé *Musica Brega* et des hymnes comme *Pra Frente Brasil*, créé pour la coupe du monde de 1970, ou *Este é um país que vai pra frente* (1977) ou encore *Eu te amo meu Brasil* (1970), musiques de propagande créées par le duo *Os Incríveis* dans les années soixante-dix, des éléments de convergences sont repérables. Cette communication portera sur l'analyse des thématiques portées par ces chansons afin de mettre en relief les figures divergentes du

Brésil des années de dictatures au sein de ces productions au regard de la réalité historique mais également au regard d'autres productions culturelles musicales comme la MPB ou télévisuelles comme les *telenovelas*.

Erika Thomas est enseignant-chercheur, membre associée du GERIICO à Lille 3. Docteur en Recherches Cinématographiques et Audiovisuelles, elle a écrit de nombreux ouvrages et articles sur le cinéma et la télévision, notamment *Les telenovelas entre fiction et réalité* (L'Harmattan, 2003). Elle prépare actuellement une Habilitation à Diriger des Recherches sur le cinéma et le documentaire brésilien.

« Pra frente, Brasil ! », Musical expressions in Brazil during the lead years

The dictatorship in Brazil after a military coup d'état in 1964 soon aroused through the BPM (Brazilian Popular Music) one of the contesting voices using subtle metaphors to restore the reality of the time. The new generation of composers and performers who came to light because of the television, and in particular and paradoxically, because of the *TV Globo* that supported the military regime, was persecuted by this same regime. Indeed, the military hardening triggered by the Institutional Act N° 5 in December 1968 will soon condemn Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso and Gierito Gil to exile. If the BPM is not for as much destroyed, being watched, censured and first of all appreciated by the national elite, it clears the way to other popular musical styles, especially the ones that express a positive discourse on the nation. The idea of a big blessed Brazil, "graças a Deus", and that of a people united behind its flag, is developed through the musical texts. Between the so-called *Musica Brega* and hymns like *Pra Frente Brasil*, created for the 1970 World Cup, *Este é um país que vai pra frente* (1977) or *Eu te amo meu Brasil* (1970), and propaganda music created by the *Os Incríveis* duo in the 1970's, converging elements are noticeable. This communication will focus on the analysis of the themes relayed by these songs, and highlight the opposite figures of Brazil of the dictatorship years within these productions in the eyes of the historic reality, but also in the eyes of other cultural and musical productions, like BPM, or televisual ones, like the *telenovelas*.

Erika Thomas is *enseignant-chercheur* and associated member of the GERIICO at Lille 3 University. A doctor in Cinematographic and Audio-visual Research, she wrote many works and articles on cinema and television, namely *Les telenovelas between fiction and reality* (L'Harmattan, 2003). She is currently working on a Habilitation à Diriger des Recherches on cinema and the Brazilian documentary.

Esteban Buch (CRAL/EHESS)

L'écho des *Conquistadores* dans l'Argentine des généraux : une commande de la dictature de Videla à Alberto Ginastera

En mai 1979, alors que l'Argentine est dirigée par le général Videla, l'officier en charge de la mairie de la capitale passe commande à Alberto Ginastera d'une « célébration symphonique » pour le quatrième centenaire de la fondation de Buenos Aires : *Iubilum*, opus 51. Parti de l'idée d'une simple fanfare, le célèbre compositeur écrira finalement une œuvre en trois mouvements, qui présente un récit mythique de la conquête et l'évangélisation du Río de la Plata par les Espagnols : un motif pentatonique, censé représenter la culture indigène, s'articule avec un thème grégorien, *Laudate Dominum*, sur lequel le morceau s'achève en apothéose. Le programme de l'œuvre converge ainsi avec le discours nationaliste et catholique de la dictature, dont l'un des héros historiques est le général Roca, responsable à la fin du dix-neuvième siècle de l'extermination des derniers indigènes non soumis au pouvoir de l'Etat. Le morceau est créé au Teatro Colón en mai 1980, en présence des notables de ce régime internationalement contesté

à cause de ses violations des droits de l'homme. C'est ce que le jargon officiel appelle une « campagne anti-argentine », et pour y faire face Ginastera, installé en Suisse, parle en privé de ses œuvres comme d'une « admirable propagande ». Son apport idéologique volontariste, pour réel, reste toutefois rare dans le contexte de l'Argentine de l'époque, où la priorité donnée à l'annihilation des opposants semble avoir orienté la politique culturelle de l'Etat surtout vers la forme négative d'une censure massive et implacable.

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963), directeur d'études à l'EHESS, directeur adjoint du CRAL, est l'auteur de *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (Gallimard 1999), *The Bomarzo Affair. Opera, perversion y dictadura* (Adriana Hidalgo, 2003, en espagnol) et *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale* (Gallimard, 2006), entre autres publications surtout consacrées aux rapports entre musique et politique au vingtième siècle.

The Conquistadores and the Argentinean generals: a commission of Videla's dictatorship to Alberto Ginastera

In May 1979, as Argentina is ruled by general Videla, the military mayor of Buenos Aires asks Alberto Ginastera to compose a “symphonic celebration” for the fourth centenary of the foundation of the city: *Iubilum*, opus 51. Envisioning first just a fanfare, the composer will finally write a work in three movements, which presents a mythical narrative of the conquest and Christianizing of the Rio de la Plata by the Spaniards: a pentatonic melody intended to represent the native culture alternates with a Gregorian chant, *Laudate Dominum*, which at the end of the piece is build up to an apotheosis. Thus, the program of the work converges with the nationalist and catholic discourse of the dictatorship, one of whose historical heroes is the general Roca, who at the end of the nineteenth-century had led the extermination of the last native-Argentineans not yet submitted to the State. The piece is given its premiere at the Teatro Colón in May 1980, in the presence of the leaders of the regime, which must then face international reprobation because of its violations of human rights. The official jargon calls this an “anti-Argentinean campaign”, and to confront it Ginastera, then a Swiss resident, speaks privately of his own works as an “admirable propaganda”. His voluntary contribution to this ideological battle is real, yet remains quite exceptional in the Argentinean context of the time, where the priority given to the destruction of the opponents can explain the general orientation of the cultural politics of the State towards a negative form, i.e. a massive and merciless censorship.

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963), *directeur d'études* at the EHESS and *directeur adjoint* of the CRAL, is the author of *Beethoven's Ninth. A Political History* (The University of Chicago Press, 2003), *The Bomarzo Affair. Opera, perversion y dictadura* (Adriana Hidalgo, 2003, in Spanish) and *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale* (Gallimard, 2006, in French), among other texts on music and politics in the twentieth century.

Violeta Mayer (University of Liverpool)

Authoritarian Chile: Musical practices in the media

This presentation will explore the relationship between popular music and the media in the context of the military regime that took place in Chile between 1973 and 1990. Based on the complexities of life under a non democratic political system, this paper suggests that the analysis of popular music practices under the Chilean dictatorship should contemplate an understanding of the specificities of context of the period. The musical content present in radio, television, and the press also suggests that musical practices during the military regime transcended the binary of control and dissent. By providing a short discussion on music in radio, television, and the written press, this presentation will explore the meaning and use of music in the media; the tension between globally and locally produced music and its relationship to the political

context; and the complexities in understanding and implementing censorship.

Violeta Mayer is originally from Santiago de Chile and has lived in England for over six years. She has a BA(Hons) in Music/Popular Music from the University of Liverpool where she is now completing her PhD on the musical practices of Chile during the 1973-1990 military dictatorship. She is membership secretary and treasurer of the UK and Ireland branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM).

Le Chili autoritaire: pratiques musicales dans les médias

Cette présentation traitera des relations entre la musique populaire et les médias dans le contexte du régime militaire qui gouverna le Chili entre 1973 et 1990. Au regard de la complexité de la vie sous un système politique non démocratique, l'analyse des pratiques musicales populaires sous la dictature chilienne doit nécessairement prendre en compte les spécificités de cette période. Les contenus musicaux diffusés par la radio, la télévision et la presse laissent supposer que les pratiques musicales sous le régime militaire ont transcendé l'opposition binaire entre contrôle et contestation. En proposant un aperçu général de la musique à la radio, à la télévision et dans la presse écrite, cette présentation explorera les différents types de signification et d'utilisation de la musique dans les médias, la tension entre la musique produite aux niveaux local et global dans sa relation avec le contexte politique, ainsi que la complexité des processus d'instauration de la censure.

Originaire de Santiago du Chili, Violeta Mayer vit en Angleterre depuis six ans. Elle a obtenu un diplôme en Musique/Musique populaire à l'Université de Liverpool, où elle prépare un doctorat sur les pratiques musicales au Chili sous la dictature militaire entre 1973-1990. Elle est secrétaire et trésorière de la branche anglaise et irlandaise de l'Association Internationale pour l'Etude de la Musique Populaire (IASPM).

Simone Münz (Georg-August Universität, Göttingen)

« Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada »: Popular Political Music in Revolutionary Cuba

“Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada” -“Inside the Revolution all, against the Revolution nothing”: this statement was proclaimed by Fidel Castro in his famous speech “Address to the Intellectuals” in May 1961, two years after he took over the government after the Cuban Revolution in 1959. This declaration has shaped the Cuban policies for art and music in revolutionary Cuba ever since. This paper will focus on a comparison of the three musical forms Nueva Trova, Timba and Cuban Hip Hop, which together show the development of popular political music in Cuba from the 1960s to today. On the basis of these examples, I will illustrate how official institutions deal with dissident opinions in music and how musicians react to different actions and regulations. Concluding, an appraisal of the implementation of Castro's requirements for music will be given, and a possible perspective for the future development of popular music in Cuba will be suggested.

Simone Christine Münz holds a degree in Cultural Studies from the Leuphana University of Lüneburg and is now working on a doctoral project on the conflict between Cuba and its different diasporan groups and the role of music in this. She is a member of the recently established research group “Music, Conflict and the State” at the University of Göttingen, which focuses, inter alia, on the interaction of music and conflict, assessing the place, power and relevance of music in politics, crisis and war.

« Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada » : la musique populaire politique à

Cuba depuis la Révolution

« Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada » – « Dans la Révolution, tout, contre la Révolution, rien » – proclama Fidel Castro dans son célèbre discours « Adresse aux Intellectuels » en mai 1961, deux ans après avoir pris le pouvoir suite à la Révolution Cubaine de 1959. Cette déclaration façonna jusqu'à aujourd'hui les politiques officielles dans le domaine des arts et de la musique à Cuba. Cette communication abordera comparativement trois formes musicales, la Nueva Trova, la Timba et le Hip Hop Cubain, qui ensemble représentent le développement d'une musique populaire politique à Cuba depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui. À partir de ces exemples, je montrerai comment les institutions officielles ont traité les opinions dissidentes dans le domaine musical, et comment les musiciens ont réagi aux différentes décisions et réglementations. En conclusion, je présenterai une évaluation de l'application des critères de Castro à la musique, et j'émettrai quelques hypothèses sur le développement futur de la musique populaire à Cuba.

Simone Christine Münz a obtenu un diplôme d'Etudes Culturelles à l'Université Leuphana de Lüneburg, et prépare actuellement un doctorat sur le rôle de musique dans le conflit entre Cuba et ses différents groupes d'exilés. Elle est membre du groupe de recherche « Musique, conflit et Etat » récemment créé à l'Université de Göttingen autour des interactions entre musique et conflit, dont le but est de cerner le lieu, le pouvoir et la pertinence de la musique dans la vie politique, les crises et les guerres.

Luis Velasco-Pufleau (Université Paris IV – Sorbonne)

Création musicale et régimes autoritaires : le cas du Mexique postrévolutionnaire

Le Mexique postrévolutionnaire, dans la période de 1921 à 1940, se caractérisa par une succession de leaders politiques au sein d'un régime autoritaire pseudo-démocratique. Dans un contexte de grande instabilité politique et sociale, ce régime autoritaire trouva dans la création plastique et musicale le moyen symbolique de légitimer son pouvoir. Grâce à un système de commandes et subventions étatiques, la création musicale d'esthétique nationaliste fut impulsée et diffusée à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Cependant, la diffusion de la musique des compositeurs étrangers contemporains était largement assurée : des œuvres de Stravinsky, Bartók, Hindemith, Falla, Varèse, Cowell, Copland, Ravel, Berg, entre autres, furent interprétées par l'Orchestre Symphonique du Mexique. Le paradoxal écart esthétique entre une production mexicaine institutionnalisée et la diffusion des œuvres contemporaines les plus diverses ne peut s'expliquer que s'il est abordé dans une perspective politique. L'ouverture du régime autoritaire mexicain vers la production musicale étrangère eut une double fonction. D'une part, légitimer et mythifier les stéréotypes nationaux : un Mexique imaginaire fraîchement créé qui n'existait que par opposition à une culture étrangère perçue comme hégémonique. D'autre part, réussir la légitimation politique du régime vis-à-vis des Etats-Unis et des démocraties occidentales. A la différence des régimes totalitaires, le Mexique postrévolutionnaire ne censura point la diffusion et la circulation de la production musicale étrangère mais contrôla habilement la production nationale et sa diffusion dans des actes officiels à fort contenu symbolique.

Doctorant en Musique et musicologie à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et à l'UNAM (Mexique), Luis Velasco-Pufleau mène des recherches sur le lien poétique entre les idées esthétiques et politiques du compositeur mexicain Silvestre Revueltas (1899-1940) et son œuvre, notamment autour de la Guerre Civile espagnole. Par ailleurs, il a réalisé des recherches transdisciplinaires sur le rapport entre la construction de l'identité culturelle mexicaine et les avant-gardes artistiques du début du vingtième siècle, ainsi que des recherches ethnomusicologiques sur le chant rituel des Huichols (ethnie mexicaine).

Musical Creation and Authoritarian Regimes: the Case of Post-Revolutionary Mexico

Post-revolutionary Mexico, from 1921 to 1940, was characterized by a succession of political leaders within a pseudo-democratic authoritarian regime. In a very unstable political and social context, this authoritarian regime found in visual and musical creation the symbolic way of legitimizing its power. Thanks to a State program of commissions and subsidies, nationalist musical creation was impelled and distributed inside and outside the country. However, the diffusion of foreign contemporary music was wide: works by Stravinsky, Bartók, Hindemith, Falla, Varèse, Cowell, Copland, Ravel, Berg, were performed by the Mexico Symphonic Orchestra. The paradoxical aesthetic difference between an institutionalized Mexican production and the diffusion of many and diverse contemporary works can only be explained from a political perspective. The open-mindedness of the Mexican authoritarian regime in relation with the foreign musical production had a double function. First, to legitimize and create a myth of national stereotypes: a freshly created imaginary Mexico that only existed in opposition to a foreign culture considered as a hegemony. Also, to guarantee the political legitimization of the regime as viewed from the United States and the Western democracies. In comparison to totalitarian regimes, the post-revolutionary Mexico did not censure the promotion nor the circulation of the foreign musical production, but did skilfully control the national production and its diffusion in official events with strong symbolic content.

Pursuing a PhD in Music and Musicology at the Paris-Sorbonne (Paris IV) University and at the UNAM (Mexico), Luis Velasco-Pufleau works on the poetic link between the aesthetic and political ideas of the Mexican composer Silvestre Revueltas (1899-1940) and his work, in particular around the Spanish Civil War. He has also done interdisciplinary researches on the link between the construction of the Mexican cultural identity and the artistic avant-gardes of the beginning of the twentieth century, and ethnomusicological researches on the ritual song of the Huichols (Mexican ethny).

Samedi 16 mai / Saturday, May 16th

Matinée / Morning

URSS ET BLOC DE L'EST

Marina Frolova-Walker (University of Cambridge)

Elite Conversation on Art for the People: Music in the Stalin Prize Committee

From the moment Stalin established a prize under his own name in 1940, the Soviet artworld revolved around this annual shake-up of the hierarchies; the state's recognition of an artist was now embodied in a recognized unit of prestige (the title of Laureate) and a significant sum of money. The present paper is based on the transcripts of the Stalin Prize Committee (1940-53), an expansive body of sources that remains little known and underused. Drawing on these transcripts, the paper seeks to paint a nuanced picture of the Soviet artworld's power structures. Together with some other recent studies of Soviet culture, the paper will thus contribute to the demolition of the simple top-down model of Soviet power structures that belonged to the Cold War outlook.

The focus of my attention is the middle tier of the award process, the Plenary Council, which gathered shortlists of nominees from specialized sections and passed them on to the Government (and Stalin personally) for approval. This body was primarily responsible for shaping the canon and thus the aesthetics of Socialist Realism; they had sufficient authority to override suggestions from other cultural

bodies, such as the artistic unions or even the state Committee for Artistic Affairs. I will argue that the Plenary Council, particularly in its early years, exercised its duties while enjoying a free, unguarded exchange of ideas, but their final decisions demonstrated a double standard: the best artworks, in their opinion, were only suited to the sensibilities of the artistic elite, but they would leave the wider Soviet public bemused, misled or corrupted. The paper will be illustrated with examples from works that were selected on primarily ideological grounds, even though their aesthetic deficiencies were acknowledged in the Council's discussions.

Marina Frolova-Walker is Senior Lecturer at the University of Cambridge and Fellow of Clare College. She studied musicology at the Moscow Conservatoire, finally receiving her doctorate in 1994. Before coming to Cambridge, she taught at the Moscow Conservatoire College, the University of Ulster, Goldsmiths' College London and University of Southampton. Her principal fields of research are German Romanticism, Russian and Soviet music and nationalism in music. She has published articles in *The Cambridge Opera Journal* and the *Journal of the American Musicological Society*, as well as contributed some of the Russian entries in the Revised *New Grove*. Her most recent publication is *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* (Yale University Press, 2007).

Les débats de l'élite sur l'Art pour le Peuple: la musique au Comité du Prix Staline

À partir du moment où Staline créa un prix avec son propre nom en 1940, le monde artistique soviétique fut rythmé par la redistribution annuelle des hiérarchies ; la reconnaissance d'un artiste par l'État reposait dorénavant sur l'octroi d'une marque de prestige reconnue (le titre de lauréat) et d'une somme d'argent considérable. La présente communication s'appuie sur les comptes-rendus des réunions du Comité du Prix Staline (1940-1953), un important corpus qui demeure méconnu et peu exploité. En partant de ces comptes-rendus, nous essayerons de proposer un portrait nuancé des structures officielles du monde artistique soviétique. Rejoignant des travaux récents sur la culture soviétique, cette communication contribuera ainsi à défaire la vision, héritée de la Guerre Froide, d'un fonctionnement des structures du pouvoir soviétique caractérisé simplement par l'imposition à la base de mesures élaborées au sommet.

Je centrerai mon propos sur l'étape intermédiaire du processus d'attribution du prix, la Commission Plénière, qui rassemblait les listes des candidats sélectionnés par les sections spécialisées et les transmettait au Gouvernement (et à Staline en personne) pour approbation. Cet organisme avait comme charge principale la définition du canon et donc de l'esthétique du Réalisme Socialiste ; il avait une autorité suffisante pour passer outre les suggestions d'autres organismes culturels, comme les syndicats artistiques ou même le Comité aux Affaires Artistiques. Je soutiendrai que la Commission Plénière, particulièrement dans ses premières années, exerça ses fonctions dans le cadre d'un échange d'idées libre et non surveillé, mais je montrerai aussi par l'analyse des décisions finales que l'organisme gardait une certaine ambivalence dans ses jugements : selon eux, les œuvres les plus réussies n'étaient accessibles qu'à la sensibilité de l'élite artistique, laissant l'ensemble du public soviétique perplexe, égaré ou corrompu. La communication sera illustrée par des exemples d'œuvres qui furent sélectionnées par la Commission avant tout pour des raisons idéologiques, alors que, au moment des débats, leurs insuffisances esthétiques avaient été reconnues.

Marina Frolova-Walker est professeur à l'Université de Cambridge et *fellow* au Clare College. Elle a fait des études en musicologie au Conservatoire de Moscou, où elle a obtenu son doctorat en 1994. Avant son arrivée à Cambridge elle a enseigné au Collège du Conservatoire de Moscou, à l'Université d'Ulster, au Goldsmiths' College London et à l'Université de Southampton. Ses recherches portent principalement sur le Romantisme allemand, sur la musique russe et soviétique, et sur le nationalisme musical. Elle a publié des articles dans *The Cambridge Opera Journal* et le *Journal of the American Musicological Society*, et a contribué sur des sujets en lien avec la Russie à l'édition révisée du *New Grove*. Sa dernière publication est *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* (Yale University Press, 2007).

Jérôme Rossi (OMF/Université Paris IV – Sorbonne)

Le symphonisme soviétique à la fin de la seconde guerre mondiale à travers l'analyse comparative de deux symphonies de Prokofiev et Chostakovitch

Créée par le pouvoir en 1932, l'Union des Compositeurs Soviétiques a pour mission d'appliquer à la musique l'idéologie du réalisme socialiste. Par son absence de contenu extra-musical explicite (titre, argument, texte), la symphonie apparaît particulièrement exposée aux critiques contre-révolutionnaires, notamment aux reproches de « formalisme ». De fait, après 1932, peu de compositeurs – à l'exception du prolifique et très traditionnel Miaskovsky – se risquent à composer des symphonies. La première symphonie à conjuguer un langage moderne avec un propos jugé conforme aux exigences du socialisme est la Cinquième Symphonie de Chostakovitch en 1937 ; l'œuvre va vite s'affirmer comme le prototype de la symphonie soviétique, et la septième symphonie du compositeur, construite sur le même modèle, remporte le Prix Staline en 1942. Installé en Union Soviétique à partir de 1936, Prokofiev, en revanche, connaît nombre de revers dans ses relations avec le pouvoir, qu'il s'agisse de sa *Cantate* pour le vingtième anniversaire d'Octobre ou de son opéra *Semyon Kotko*.

Pendant les années de guerre, l'état relâche la pression sur la culture ; le léger souffle de liberté qui souffle alors sur la création décide Prokofiev à écrire une symphonie, lui qui n'a plus illustré le genre depuis seize ans. La création de sa Cinquième Symphonie est un triomphe pour Prokofiev, couronné par un Prix Staline ; présentée six mois plus tard, la Neuvième Symphonie de Chostakovitch provoque, au contraire, l'ire du parti, signant la disgrâce du compositeur qui mettra huit ans avant de recomposer une autre symphonie. A travers l'analyse comparative de ces deux œuvres, sur lesquelles planent l'ombre de la Cinquième de Chostakovitch, se dégagent assez clairement les exigences et les limites du symphonisme soviétique.

Né en 1979, Jérôme Rossi commence l'apprentissage du piano classique à l'âge de six ans et s'intéresse très tôt à la composition. Il obtient les premiers prix d'analyse, d'écriture, de fugue et d'orchestration au CNR de Boulogne et un prix d'analyse au CNSM de Paris. Parallèlement à son cursus en Conservatoire, il suit également des études musicologiques à la faculté de Paris-Sorbonne ; après une agrégation d'éducation musicale et un master en musicologie, il est nommé Docteur en musicologie en 2005. Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à la musique post-romantique, ainsi qu'aux rapports entre la musique et le cinéma. Il enseigne actuellement à l'université de Paris-Sorbonne.

Soviet Symphonic Music at the End of World War II through a Comparative Analysis of two Symphonies by Prokofiev and Shostakovich

Created in 1932 by the State, the Soviet Union of Composers has the mission to apply to music the ideology of socialist realism. The symphony, which does not contain explicit extra-musical content (title, argument, text), appears particularly exposed to reproaches of counter-revolutionary meaning, especially that of “formalism”. In fact, after 1932 few composers – except the prolific and very traditional Miaskovsky – dare to compose symphonies. The first symphony which conjugates a modern language with a matter suited to the requirements of Socialism is Shostakovich's *Fifth Symphony* in 1937 ; the work soon becomes a prototype to the soviet symphony, and the *Seventh Symphony* of this composer, built on the same model, wins the Stalin Prize in 1942. Established in the Soviet Union by 1936, Prokofiev, on the other hand, must face many setbacks in his relations with the power, namely with his *Cantata* for the twentieth anniversary of the October Revolution, and with his opera *Semyon Kotko*.

During the war years, the State loosens its pressure on culture ; the light breath of freedom which

then blows on creation convinces Prokofiev to write a symphony for the first time after sixteen years. The creation of his *Fifth Symphony* is a triumph, and Prokofiev wins a Stalin Prize ; presented six months later, Shostakovich's *Ninth Symphony* causes, on the contrary, the anger of the party, ensuing the disfavour of the composer who will wait eight years before composing another symphony. Through the comparative analysis of these two works, on which lingers the shadow of Shostakovich's *Fifth*, the requirements and the limits of Soviet symphonism emerge rather clearly.

Born in 1979, Jérôme Rossi begins his classical piano apprenticeship at the age of six and is very soon interested in composition. He wins first prizes in analysis, writing, fugue and orchestration at the National Conservatory of the Boulogne Region, and an Analysis prize at the Paris Music Conservatory (CNSMDP). Simultaneously to his education at the Conservatory, he studies Musicology at the Sorbonne University; after an *agrégation* in musical education and a Master degree in Musicology, he earns a PhD in Musicology in 2005. He is the author of many articles dedicated to post-Romantic music and to the links between music and the movies. He presently teaches at the Paris-Sorbonne University.

Christian Storch (University of Music Franz Liszt, Weimar)

Alfred Schnittke, Arvo Pärt, and the Composers' Union. A Struggle for Recognition or Mere Subversion?

Around the year 1960, in the Soviet Union four young composers appeared on the stage of musical life who later determined the so-called Second Soviet Avantgarde: Sofia Gubaidulina, Edison Denisov and Alfred Schnittke as well as the Estonian composer Arvo Pärt. Except Denisov, all other composers were born in the mid 1930s and had just finished their studies in composition.

To get their works published and staged, the Composers' Union of the USSR commissioned several compositions in order to make the young composers prove their socialistic aesthetic approach as well as their loyalty towards the authority of the institution.

Two of the above mentioned, Alfred Schnittke and Arvo Pärt, seemed to have done more than the others. Alfred Schnittke received several commissions by the Composers' Union, two of which were the cantata *Songs of War and Peace* (1959) and the *Poem about Cosmos* (1961), Schnittke's ticket for membership in the Composers' Union. Arvo Pärt composed the cantata *Our Garden* (1959) and the oratorio *Step of the World* (1961).

My paper will discuss Schnittke's and Pärt's then compositional approaches by the help of the German sociologist Axel Honneth. In his book *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts* (translated by Joel Anderson, Polity Press 1995), Honneth discusses intersubjective actions as a struggle in order to gain recognition. As will be shown, at those times Schnittke composed several works which can easily be ascribed as socialistically realistic. On the other hand, Pärt composed also twelve-tone music. May it have been a subversive struggle for recognition when Pärt speaks of the 'alibi cantata' which had to be composed to fulfil the official requirements and to be able to go on with one's own business thereafter?

Christian Storch, born in 1979, studied musicology, arts management and English literature at the University of Music Franz Liszt in Weimar and the Friedrich Schiller University Jena, Germany. He wrote his PhD thesis about *The Composer as Author. Alfred Schnittke's Piano Concertos Within the Authorial Discourse*, supported by a scholarship of the Friedrich Ebert Foundation.

Alfred Schnittke, Arvo Pärt, et l'Union des Compositeurs. Une lutte pour la reconnaissance, ou

une simple subversion?

Vers 1960 quatre jeunes compositeurs font leur apparition sur la scène musicale de l'Union Soviétique, qui allaient marquer ce qu'on appellera la seconde avant-garde soviétique: Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Alfred Schnittke et le compositeur estonien Arvo Pärt. A l'exception de Denisov, ces compositeurs étaient nés au milieu des années trente, et venaient d'achever leurs études de composition.

Deux d'entre eux, Alfred Schnittke et Arvo Pärt, semblent en avoir fait plus que les autres. Alfred Schnittke reçut plusieurs commandes de l'Union des Compositeurs, dont la cantate *Chants de guerre et de paix* (1959) et *Poème sur le cosmos* (1961), qui lui valurent de devenir membre de cet organisme. Arvo Pärt composa la cantate *Notre jardin* (1959) et l'oratorio *La foulée du monde* (1961).

Cette communication se penchera sur les démarches compositionnelles de Schnittke et Pärt en s'inspirant des travaux du sociologue allemand Axel Honneth. Dans son livre *La lutte pour la reconnaissance. Grammaire morale des conflits sociaux* (Le Cerf, 2000), Honneth voit les actions intersubjectives comme une lutte pour être reconnu. On montrera qu'à cette époque Schnittke composa plusieurs œuvres qui peuvent être aisément décrites comme appartenant au réalisme socialiste. Par ailleurs, Pärt composa également de la musique dodécaphonique. S'agit-il d'une lutte subversive pour la reconnaissance, lorsque Pärt parle d'une « cantate alibi » composée pour satisfaire les exigences officielles afin de mieux suivre son propre chemin ?

Christian Storch, né en 1979, a fait des études de musicologie, management culturel et littérature anglaise à l'Université de Musique Franz Liszt de Weimar et à l'Université Friedrich Schiller de Jena, en Allemagne. Grâce à une bourse de la fondation Friedrich Ebert, il a écrit une thèse doctorale intitulée *Le compositeur comme auteur. Les Concertos pour piano d'Alfred Schnittke du point de vue du discours auctorial*.

Peter A. Kupfer (University of Chicago)

“We can sing and laugh like children!”: Music, Ideology, and Entertainment in Soviet Musical Comedies of the 1930s

The musical comedies of director Grigory Alexandrov and composer Isaak Dunaevsky – *Jolly Fellows* (1934), *Circus* (1936), *Volga-Volga* (1938, a personal favorite of Stalin's), and *The Radiant Path* (1940) – were officially acclaimed as leading examples of Soviet cinema, and both men later became decorated People's Artists. Dunaevsky's music in particular was continually cited for its “life-affirming robustness,” with the theme song from *Circus* serving as both the call sign for Moscow radio and the unofficial Soviet anthem until 1943. Yet these films were also wildly and genuinely loved by Soviet audiences, also due in large part to Dunaevsky's music, which survived far beyond the screen to become the first truly Soviet popular music. What formula had Alexandrov and Dunaevsky hit upon that allowed them to create films and music that were so successful in the eyes of both the authorities and the masses?

I suggest it was the turn to an American and a specifically musically based genre, the film musical, that allowed them to find this balance. As Rick Altman has shown, one of the film musical's defining characteristics is music's ability to temporarily “take over” the image track, causing the reality of the diegetic world to be cast aside for the ideal of the musical world. In adopting the latest popular music styles, I argue that the ideal spaces created by the musical numbers in these films were able to accessibly and effectively advertise the utopianism of the not-yet-realized “coming attractions of socialism.” In other words, music played a central role in enabling the required socialist realist blurring of the real-ideal dichotomy.

Originally from Chicago, Peter Kupfer received a B.A. from Amherst College in 2001. After spending a year in Berlin on a Fulbright Fellowship researching Wagner reception in the GDR, Peter entered the Ph.D. program in Musicology at the University of Chicago. At Chicago, Peter has taught a variety of undergraduate music courses and,

after having spent half of last year researching in Russia, he is now writing his dissertation on Soviet musical comedies of the 1930s.

« Nous pouvons chanter et rire comme des enfants ! » : Musique, idéologie et divertissement dans les comédies musicales soviétiques des années 30

Les comédies musicales du réalisateur Grigory Alexandrov et du compositeur Isaak Dunaïevsky –*Les joyeux garçons* (1934), *Circus* (1936) *Volga-Volga* (1938, l'une des préférées de Staline) et *La voie radiieuse* (1940) – furent officiellement acclamées comme des exemples de choix du cinéma soviétique, et les deux hommes furent distingués par la suite comme Artistes du Peuple. La musique de Dunaïevsky était souvent citée pour sa « vigueur revitalisante », et la chanson titre de *Circus* fut utilisée à la fois comme générique de radio Moscou et comme hymne soviétique non officiel jusqu'en 1943. En même temps ces films étaient largement et sincèrement appréciés par le public soviétique, surtout grâce à la musique de Dunaïevsky, qui transcenda l'écran pour devenir la première authentique musique populaire soviétique. Quelle était la formule d'Alexandrov et Dunaïevsky pour créer des films et une musique capables de rencontrer un tel succès auprès autant des autorités que des masses ?

Je suggère que cet équilibre fut trouvé moyennant le recours à un genre américain, le film musical, qui était spécifiquement basé sur la musique. Comme Rick Altman l'a montré, l'une des caractéristiques décisives du film musical est la capacité de la musique à « prendre en charge » l'image, de sorte que par moments la réalité du monde de la diégèse est laissée de côté au profit de l'idéal du monde musical. J'entends montrer que grâce aux styles récents de musique populaire, les espaces idéaux créés par les numéros musicaux de ces films étaient capables de fonctionner de manière accessible et effective comme des publicités pour l'utopie des « attractions futures du socialisme », encore imaginaires. Autrement dit, la musique joua un rôle central dans le brouillage de la dichotomie réel/idéal exigé par le réalisme socialiste.

Né à Chicago, Peter A. Kupfer a obtenu son diplôme de B.A. à Amherst College en 2001, puis, au terme d'une année à Berlin pour faire des recherches sur la réception de Wagner en RDA grâce au soutien de la Fondation Fullbright, il s'est inscrit en doctorat à l'Université de Chicago. Dans cette institution, il a assuré plusieurs enseignements de premier cycle sur la musique, tout en travaillant à sa thèse qui, au terme d'un séjour de recherche de six mois en Russie, portera sur les comédies musicales soviétiques des années trente.

Boris von Haken (Goethe-Universitaet Frankfurt am Main)

Versions of history and modes of reception: Udo Zimmermann's two operas *Weisse Rose* in East- and West-Germany

Udo Zimmermann's opera *Weisse Rose*, probably the most widely performed contemporary German opera today, dramatizes the final hours before execution of Hans and Sophie Scholl, leaders of the *White Rose* resistance group, in the Munich-Stadelheim prison. Though some earlier works had been concerned with related stories, it was the first explicit presentation of German resistance against the Nazi-regime on the musical stage. The first version of this opera was staged in Dresden, East Germany, in 1967, with a libretto written by Ingo Zimmermann, the composer's brother. The composer together with the musicians were awarded with a prize of the *Gewerkschaftsbund*, but *Weisse Rose* was performed on East German stages only.

In 1986, three year before German unification, a second revised version had its premiere in Hamburg, West Germany; now, with a fully new text by Wolfgang Willaschek. The first East German version of the opera is a montage of dialogs by the Scholls in the deathrow interrupted by scenic flashbacks. These episodes present a "historical" account, portraying the Scholls as romantic forerunners of Communist

politics. The revised Hamburg version is a non-chronological arrangement of letters, diary entries, and poems. Hans and Sophie cast their minds back to the past, evoking images of longing for nature and only fragmentary images of the Nazi dictatorship. Soon after its premiere in Hamburg, this new version was widely performed in East Germany as well.

This paper explores this unique case in modern opera-history, reconstructing the ways in which the two versions of *Weisse Rose* aim to represent two different historic identities in a divided Germany. Therefore my main focus is on the performance history and reception of this work in East- and West German media.

Boris von Haken studied musicology, contemporary history, and philosophy in Berlin and Frankfurt. His dissertation on *Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser und die Musiktheaterpolitik im NS-Staat* was published in Hamburg in 2008. He teaches history at the TU Darmstadt and (starting 2009) musicology in Frankfurt.

Versions de l'histoire et modes de réception: les deux opéras *Weisse Rose* d'Udo Zimmermann en Allemagne de l'Est et de l'Ouest

L'opéra d'Udo Zimmermann *Weisse Rose*, probablement l'opéra allemand contemporain le plus joué de nos jours, met en scène les dernières heures précédant l'exécution de Hans et Sophie Scholl, leaders du groupe de résistance « La rose blanche », dans la prison de Munich-Stadelheim. Même si le sujet peut être associé à celui de certains précurseurs, ce fut là la première présentation explicite de la Résistance allemande sur une scène musicale. La première version de cet opéra fut mise en scène à Dresde, en RDA, en 1967, avec un livret d'Ingo Zimmermann, le frère du musicien. Le compositeur et les interprètes reçurent un prix du *Gerwerkschaftsbund*, mais *Weisse Rose* fut seulement mis en scène en Allemagne de l'Est.

En 1986, trois ans avant la réunification de l'Allemagne, une deuxième version, révisée, fut créée à Hambourg, en Allemagne de l'Ouest, cette fois avec un texte entièrement nouveau de Wolfgang Willaschek. La première version est-allemande était un montage des dialogues des Scholls dans le couloir de la mort, avec des flashbacks scéniques intercalés. Ces épisodes présentaient une version « historique » dépeignant les Scholls en précurseurs romantiques de la politique communiste. La version révisée de Hambourg est un arrangement non chronologique de lettres, extraits de journaux intimes et poèmes. Hans et Sophie songent au passé, en évoquant avec nostalgie des images de la nature, et seulement des aperçus fragmentaires de la dictature nazie. Peu après sa création à Hambourg, cette nouvelle version fut à son tour largement diffusée en Allemagne de l'Est.

Cette communication explore ce cas unique dans l'histoire moderne de l'opéra, en montrant comment les deux versions de *Weisse Rose* entendaient représenter deux identités historiques différentes dans une Allemagne divisée. Sa focale est ainsi l'histoire de la performance et la réception de cette œuvre dans les médias d'Allemagne de l'Est et de l'Ouest.

Boris von Haken a fait des études de musicologie, d'histoire contemporaine et de philosophie à Berlin et Francfort. Il a soutenu une thèse sur *Le Reichsdramaturg Rainer Schlösser et le théâtre musical politique dans l'Etat nazi*, publiée à Hambourg en 2008. Il enseigne l'histoire à l'Université Technique de Darmstadt et, très prochainement, la musicologie à Francfort.

Andrzej Tuchowski (University of Zielona Góra, Pologne)

Socialist realism as an ideological background for “state music” in Poland under Stalinist dictatorship

When we assume that the concept of “state music” denotes music inspired and promoted by a dictatorial

state apparatus and composed according to ideological/aesthetical/stylistic norms imposed by the state, we come to conclusion that in case of Poland the history of so conceived “state music” started in 1949 with announcement of socialist realism as a leading doctrine in the country’s cultural policy and ended in 1955/56 with collapse of Stalinism.

There is no doubt that the socialist realism, an obligatory doctrine in cultural policy all over the Soviet block provided the main background for “state music” in each communist country of that time. On the other hand, each country of the block was allowed to work out its own form of socialist realism according to its specific national traditions which, of course, had their impact on ‘state music’ as well. Therefore, in practice, the identity of Polish “state music” was determined by two high functionaries of the party who were responsible for this branch of cultural life: Włodzimierz Sokorski (then vice minister of culture, soon promoted to ministerial post) and Zofia Lissa (eminent musicologist, head of the Music Department at the Ministry of Culture). A scrutiny of their prolific writings confronted with an analysis of the most outstanding works of that time which were condemned as “formalistic” and banned (e.g. Zbigniew Turski’s *Sinfonia Olimpica*, Witold Lutosławski’s *1st Symphony*) or – on the other hand – awarded with State prizes and promoted (Alfred Gradstein’s *A Word about Stalin*, Tadeusz Sygietyński’s *My Beloved Country*, Witold Lutosławski’s *Concerto for orchestra*) can throw an interesting light upon specifically musical features which were favored, accepted, merely tolerated, or rejected by the apparatus as well as generic, formal and stylistic preferences in Polish ‘state music’ of that time.

Andrzej Tuchowski is a composer and musicologist, professor of music theory at the University of Zielona Góra and at the Karol Lipiński Music Academy in Wrocław. He is the author of the books *Symbolika oper Benjamin Brittena* (“Symbolic meaning in Britten’s operas”, Zielona Góra 1990), *Benjamin Britten: twórca, dzieło, epoka* (“Benjamin Britten: The Composer, his Oeuvre, his Time”, Kraków 1996), and of *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina* (“Structural coherence in the Light of Transformational Changes in Chopin’s Style”, Kraków 1996). He has also published numerous articles in Polish, English and Russian, concerning theoretical, aesthetical and socio-political aspects of nineteenth and twentieth-century music. In his compositional output he has concentrated mainly on accordion and chamber music. He is the winner of the International Composers’ Competition in Castelfidardo (Italy) 2000, for *Te lucis ante terminum* for accordion.

Le réalisme socialiste comme base idéologique de la « musique d’Etat » en Pologne sous la dictature stalinienne

Si l’on retient le concept de « musique d’Etat » pour désigner la musique inspirée et promue par un appareil d’Etat dictatorial et composée selon des normes idéologiques, esthétiques et stylistiques imposées par l’Etat, la conclusion s’impose que dans le cas de la Pologne l’histoire d’une telle « musique d’Etat » commença en 1949 avec l’annonce du réalisme socialiste comme doctrine de référence pour la politique culturelle du pays, et s’acheva en 1955/56 avec la chute du Stalinisme.

Il ne fait pas de doute que le réalisme socialiste, qui était la doctrine obligatoire pour les politiques culturelles du bloc soviétique, fut la base principale de la « musique d’Etat » dans tous les pays communistes de l’époque. En revanche, chaque pays du bloc avait la possibilité d’élaborer sa propre forme de réalisme socialiste en accord avec ses traditions nationales spécifiques, qui bien entendu n’étaient pas sans influence sur la « musique d’Etat ». C’est pourquoi en pratique l’identité de la « musique d’Etat » polonaise fut déterminée par deux hauts fonctionnaires du parti, responsables de cette branche de la vie culturelle : Włodzimierz Sokorski (vice-ministre de la culture, devenu par la suite ministre) et Zofia Lissa (musicologue éminente, chef du département de la musique au ministère de la Culture). Une étude de leurs nombreux écrits confrontée à l’analyse des œuvres les plus remarquables qui à l’époque furent condamnées comme « formalistes » et interdites (par exemple la *Sinfonia Olimpica de Zbigniew Turski* et la *Première symphonie* de Witold Lutosławski) ou, dans le sens contraire, récompensés par des prix officiels (*Un mot sur Staline*, d’Alfred Gradstein, *Mon cher pays* de Tadeusz Sygietyński, ou le *Concerto pour orchestre* de Witold Lutosławski) peut jeter une lumière intéressante sur les traits musicaux spécifiques favorisés, acceptés, seulement tolérés, ou rejetés par l’appareil, ainsi que

sur les choix génériques, formels et stylistiques de la « musique d'Etat » polonaise de l'époque.

Andrzej Tuchowski est compositeur et musicologue, professeur de théorie musicale à l'université de Zielona Góra et à l'Académie de musique Karol Lipiński à Wrocław. Il est l'auteur des livres *Symbolika oper Benjamin Brittena* (Du symbolique dans les opéras de Britten, Zielona Góra, 1990), *Benjamin Britten: twórca, dzieło, epoka* (Benjamin Britten: le compositeur, son œuvre, son temps, Cracovie, 1996), et *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina* (Cohérence structurelle à la lumière des transformations du style de Chopin, Cracovie, 1996). Il a également publié de nombreux articles en polonais, anglais et russe sur les aspects théoriques, esthétiques et sociopolitiques de la musique des dix-neuvième et vingtième siècles. En tant que compositeur, il a surtout produit des œuvres pour accordéon et de musique de chambre. En 2000 il fut le lauréat du Concours International de Compositions de Castelfiardo, Italie, avec *Te lucis ante terminum* pour accordéon.

Après-midi / Afternoon

LA FRANCE DE VICHY

Yannick Simon (Université de Rouen)

Vichy et la musique à travers l'exemple de *Sainte Jeanne*, oratorio radiophonique collectif

Entre 1940 et 1944, l'État français s'intéresse à la création musicale, aide les compositeurs à diffuser leurs œuvres et reprend à son compte la politique de commandes publiques mise en place sous le Front populaire. Dans ce contexte, *Sainte Jeanne* occupe une place singulière. Elle est probablement la seule œuvre dont la commande est associée à un sujet, un mode de diffusion et un calendrier : un oratorio radiophonique retransmis en mai 1941 dans le cadre de la fête Jeanne d'Arc dont la légende en constitue le thème. La réalisation en est confiée à sept auteurs et à sept compositeurs placés sous la responsabilité d'Alfred Cortot, pianiste de réputation mondiale mais aussi directeur du Service d'initiative artistique au sein du secrétariat d'État à la jeunesse. Œuvre officielle, *Sainte Jeanne* est-elle pour autant le manifeste esthétique d'un pouvoir autoritaire sur lequel pèse le modèle allemand ? Quelle place occupe-t-elle dans le projet culturel de Vichy ? Comment est-elle accueillie ? Quelle place tient-elle dans la production musicale de la période ? D'une manière plus générale, à partir de ces interrogations, nous tenterons d'appréhender la complexité et l'ambivalence de la création musicale sous l'Occupation.

Yannick Simon est maître de conférences à l'université de Rouen. Auteur d'un rapport sur les droits d'auteur des compositeurs juifs sous l'Occupation, il prépare la publication d'un ouvrage sur la création musicale en France pendant cette période (à paraître aux éditions Symétrie). Ses travaux actuels portent sur l'histoire du concert en France sous la III^e République.

Vichy and music through the example of *Sainte Jeanne*, a collective radio oratorio

Between 1940 and 1944, the *État français* takes interest in musical creation, helps the composers to present their works, and takes over the policy of public commissions established under the *Front populaire*. In this context, *Sainte Jeanne* holds a special place. It is probably the only work whose commission is associated to a particular topic, a special way of diffusion, and a calendar : a radio oratorio to be broadcasted in May 1941 during the festival of Joan of Arc, whose legend is to be the theme of the piece. The production is entrusted to seven authors and to seven composers placed under the responsibility of Alfred Cortot, the worldly famous pianist who was also the director of the *Service d'initiative artistique*

at the State Secretary for the Youth. Being an official work, is *Sainte Jeanne* the aesthetic manifesto of an authoritarian power influenced by the German model? What does it mean for Vichy's cultural project? How is it received? What is its place in the musical production of the time? From a more general perspective, based on these interrogations, we will attempt to apprehend the musical creation's complexity and ambivalence under the Occupation.

Yannick Simon is *maître de conférences* at the University of Rouen. Author of a report on the copyrights of Jewish composers under the Occupation, he presently works on a book on musical creation in France during the same period (forthcoming at Symétrie Editions). His recent research focuses on the history of concerts during the Third Republic.

Cécile Vendramini (C.R.E.A.D, IUFM de Bretagne-Rennes 2) & **Jean-Pierre Rivenc** (Ecole interne de l'Université de Bretagne occidentale)

Le répertoire vocal scolaire en Bretagne occupée : régionalisme, nationalisme, et traditions scolaires

Des recherches récentes sur la vie musicale en France pendant l'Occupation ont évoqué dans quelle mesure tant l'Allemagne que Vichy avaient exercé une emprise sur la musique à partir de 1941 (Chimènes, Lespinard, Dompnier, 2001). Cette communication s'intéresse de façon plus précise à un décret concernant le répertoire vocal scolaire, paru le 25 juin 1941. Celui-ci autorise « l'enseignement des chants dialectaux et folkloriques » qui peuvent « faire l'objet d'une épreuve aux examens du Certificat d'études Primaires ». La réédition du recueil *Chansons bretonnes pour la jeunesse* de François Jaffrenou, dit Taldir (1942) témoigne d'une réponse à cette prescription ministérielle. Comment cette parution s'articule-t-elle avec les préoccupations vichystes concernant l'éducation de la jeunesse : régionalisme et nationalisme français? C'est ce que notre communication tente de cerner en mettant ce recueil en relation avec d'autres répertoires vocaux scolaires antérieurs ou contemporains. De manière plus générale, la réflexion porte sur la façon dont le répertoire vocal prescrit par les autorités de Vichy, et la manière de l'enseigner, s'insère, ou non, dans la tradition de l'école de la III^e république, vilipendée par ailleurs.

Cécile Vendramini est maître de conférences en musicologie à l'IUFM-Ecole interne de l'Université de Bretagne occidentale, et membre du Centre de Recherche en éducation, apprentissage et didactique (C.R.E.A.D, IUFM de Bretagne - Rennes 2).

Jean-Pierre Rivenc est professeur agrégé d'histoire et de géographie, docteur en Histoire (Histoire et littérature sociale), et travaille à l'IUFM-Ecole interne de l'Université de Bretagne occidentale.

The Vocal Repertoire in the Schools of Occupied Brittany: Regionalism, Nationalism, and Educational Traditions

Recent research into French musical history during the Occupation has highlighted the extent to which both Germany and Vichy France had a hold over music from 1941 (Chimènes, Lespinard, Dompnier, 2001). This paper focuses more specifically on a decree passed on 25th June 1941 concerning the repertoire of songs to be sung in schools. This decree authorized the "teaching of educational and traditional folk songs" which could "be the subject of testing for the Primary Education examinations". The new edition of *Chansons bretonnes pour la jeunesse* by François Jaffrenou, alias Taldir (1942), is evidence of the response to this ministerial ruling. How does this publication relate to the Vichyist concerns about education: French regionalism and nationalism? Our paper aims to answer this question by comparing this work with other educational vocal repertoires, both past and present. In more general terms, we examine whether or not the vocal repertoire, and indeed the teaching methods imposed by the Vichy regime, is in line with the educational traditions of the Third Republic, which was otherwise maligned.

Cécile Vendramini, is associate professor in musicology at the IUFM-Ecole interne de l'Université de Bretagne Occidentale, and a member of the Educational Research Centre (C.R.E.A.D, IUFM de Bretagne - Rennes 2).

Jean-Pierre Rivenc, professor of history and geography, doctor in history (History and social literature), works at the IUFM-Ecole interne de l'Université de Bretagne occidentale.

ZIMBABWE

Ingvill Morlandsto (Georg-August Universität, Göttingen)

Mugabe and music in Zimbabwe: From “liberation struggle“ to dictatorship

In this paper I explore the political role of music under Robert Mugabe's leadership in Zimbabwe. With his awareness of the importance of emotion as a key element in nationalistic movements, Robert Mugabe made music a central aspect of the political mobilization processes already as „publicity secretary“ of the National Democratic Party in 1960. In the mass cultural nationalism he initiated, music had a prominent part, and the “songs of liberation” during the civil war are widely known. With Mugabe as president, music has continued to be politically used, shaped and controlled in Zimbabwe.

Certain styles, particularly of Mugabe's own Shona ethnic group, have been defined as the “national” styles, and new professional music institutions have emerged and consolidated this definition. One of these institutions is the Zimbabwe College of Music where I worked in 2005 as teacher for the “bandmasters” from the uniformed marching bands. The president is very fond of these marching bands, and one aim of the course was to enable the students to compose New Zimbabwean Music for their bands. During my year in Zimbabwe I participated as musician and teacher in different settings, and this fieldwork provides the main data for the ethno-musicological analysis I am presenting here.

In Zimbabwean cultural policy today, censorship and control are significant aspects, and criticism against the government in general is prohibited. Musicians are being banned and censored, and most independent media have been closed down. All Western music was banned for period with “100% local content” policy, and this has had both positive and negative effects for local musicians and music production. These are some examples of the active influence on music in the dictatorship of Robert Mugabe, which I will further explore in this paper.

Ingvill Morlandstö is a member of the research group "Music, Conflict and the State" at the Georg-August University in Göttingen, Germany. She is a former professional saxophone player and has also worked as a teacher at the Zimbabwe College of Music in Harare. In her previous research she has done extensive work on Cuban music and identity based on long term field work in Havana from 1999 - 2002. She is also currently a member of the Norwegian Refugee Council's emergency standby force NORSTAFF.

Mugabe et la musique au Zimbabwe : de la « Guerre de libération » à la dictature

Dans cette communication j'explore le rôle politique de la musique dans le Zimbabwe dirigé par Robert Mugabe. Conscient de l'importance de l'émotion comme facteur-clé des mouvements nationalistes, déjà en 1960, alors qu'il était « secrétaire de propagande » du Parti National Démocratique, Robert Mugabe fit de la musique un élément central des processus de mobilisation politique. Au sein du nationalisme culturel de masse dont il prit la tête la musique avait un rôle proéminent, et les « chants de libération » pendant la guerre civile sont largement connus. Avec Mugabe comme président du Zimbabwe, la musique continua à être utilisée à des fins politiques. Certains styles, notamment ceux issus du groupe ethnique Shona auquel appartient Mugabe, ont été définis comme des styles « nationaux », ce qui fut confirmé par l'émergence de

nouvelles institutions musicales professionnelles. L'une de ces institutions est le Zimbabwe College of Music, où j'ai travaillé en 2005 comme professeur des chefs des musiques militaires. Le président aime beaucoup ces formations, et l'un des objectifs du cours était de permettre aux étudiants de composer pour elles une nouvelle musique zimbabwéenne. Pendant cette année au Zimbabwe j'ai participé comme musicien et professeur dans différents contextes, et ce sont des analyses ethnomusicologiques issues de ce séjour sur le terrain que je compte présenter ici. Aujourd'hui, dans la politique culturelle du Zimbabwe la censure et le contrôle sont importants, et la critique du gouvernement est généralement prohibée. Des musiciens encourrent des interdictions et des censures, et la plupart des médias indépendants ont fermé. Une politique de « cent pour cent de contenu local » fut appliquée au détriment de toute la musique occidentale, ce qui eut des effets autant positifs que négatifs pour les musiciens locaux et la production musicale. Dans cette communication j'entends ainsi explorer ces exemples du rôle actif joué par la musique sous la dictature de Robert Mugabe.

Ingvill Morlandstø est membre du groupe « Musique, conflit et Etat » de l'Université Georg-August de Göttingen, en Allemagne. Ancienne saxophoniste professionnelle, elle a travaillé comme professeur au Zimbabwe College of Music de Harare. Auparavant elle a fait des recherches sur la musique cubaine et l'identité, dans le cadre d'un long séjour sur le terrain à La Havane entre 1999 et 2002. Elle est actuellement membre de la force d'intervention d'urgence NORSTAFF, dépendante du Conseil Norvégien pour les Réfugiés.