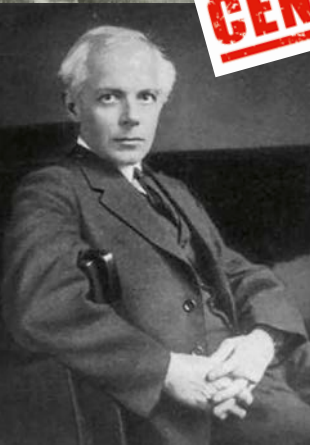


LA CENSURE

LES MUSIENS FACE AU POUVOIR POLITIQUE
Musicians confronting political authority
1929-1962



CENSORED



FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS

Bertold Brecht



LA CENSURE

LES MUSICIENS FACE AU POUVOIR POLITIQUE : 1929 – 1962

La censure est un acte fort des instances politiques, mais elle n'est pas l'unique sanction qui puisse entrer dans une typologie des conflits entre pouvoir politique et monde artistique. Dans la panoplie des moyens de répression on trouve le dénigrement de l'artiste et de sa conception de l'art, les pressions psychologiques, l'emprisonnement, l'interdiction de publication à côté de la censure proprement dite. On se contentera ici de commenter les faits historiques qui dévoilent la dimension destructrice des totalitarismes sur le destin des artistes ainsi que la mise à l'index de leurs œuvres. Toutes les illustrations sonores de cette anthologie sont des compositions d'artistes vilipendés, à des degrés divers, par les autorités politiques mais dont l'histoire retiendra la valeur.

La toile de fond, c'est Hitler et Staline qui se considèrent comme l'incarnation du goût et de la volonté populaire ; c'est l'idéologie conservatrice de Salazar et de Franco ; ce sont aussi certaines démocraties sous l'emprise de la paranoïa anti-communiste. La traduction de ce contexte, ce sont des exilés en nombre, souvent juifs (Schoenberg, Bartok, Kurt Weill, Hanns Eisler, Ernst Krenek émigrent aux USA, Roberto Gerhard, unique élève espagnol de Schoenberg, en Angleterre), des assassinats (Garcia Lorca), des déportations macabres (Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasa, Gideon Klein, tous passés par Teresienstadt et Auschwitz), des emprisonnements (Mieczyslaw Weinberg, l'ami de Chostakotvitch, au goulag de février à fin avril 1953, libéré à la mort de Staline ; Alain Oulman au Portugal avant son expulsion), les repentances devant

les pairs (Chostakovitch), les passeports retirés (Prokofiev, Paul Robeson, Leonard Bernstein).

La « musique dégénérée » selon les nazis

La matrice des exactions, c'est celle qu'inaugure le régime nazi dès l'accession de Hitler à la chancellerie pour détricoter tous les acquis de la République de Weimar. De 1918 à 1933, la République de Weimar vit une période de violences politiques et une crise économique qui n'effaçait pas une effervescence culturelle dont Berlin est le théâtre singulier. C'est l'engagement, parfois ombrageux, d'hommes porteurs de regards nouveaux sur l'art. Entre les idées et réalisations de Schoenberg, d'Alban Berg, de Paul Hindemith, de Hanns Eisler, de Kurt Weill, et les chansons de Friedrich Hollaender ou le jazz des Comedian Harmonists, il est difficile de dégaier un fil rouge sinon celui de la créativité jouvissive et de l'intelligence en acte. Pour certains, cette effervescence est inacceptable.

Dès que Hitler accède au pouvoir en janvier 1933, c'est la descente aux enfers en seulement quelques mois. Toutes les figures juives sont immédiatement exclues, pourchassées, déchues de leur nationalité. Et les sympathisants de gauche ne furent pas épargnés non plus. La peur panique poussait à l'exil.

L'exposition *Entartete Musik* (musique dégénérée) qui se tient à Düsseldorf du 24 mai au 14 juin 1938 ne fait jamais

qu'entériner un état de fait. Dans l'esprit du commissaire de l'exposition Hans Ziegler, la formule « musique dégénérée » désigne aussi bien les compositeurs juifs du 19^e siècle comme Mendelssohn que les contemporains Kurt Weill ou Schoenberg ainsi que les chansons des cabarets et le « nigger jazz ». L'affiche du graphiste Ludwig Terseh marque la cristallisation de la haine nazie envers la culture du temps de la République de Weimar. Même si l'exposition ne remporte qu'un succès mitigé, elle pointe bien les bolchéviques, les juifs, les nègres comme les responsables de la « désagrégation » de l'authenticité de l'art allemand et l'impérieux devoir de les détruire.

Pour illustrer les sons qui berçaient Berlin aux temps de la République de Weimar, ont été retenus des genres et des artistes désignés comme « dégénérés ». Etrangement Stravinski fut également épinglé, sans doute pour ses accointances avec le jazz. L'incontournable Kurt Weill est présent comme le hongrois Bartok qui se frotte au jazzman Benny Goodman que l'on retrouvera également au sein d'un quartet qui devait déplaire fortement aux nazis puisqu'il associait deux juifs blancs à deux musiciens noirs. La puissante influence de Berg sur le monde de l'opéra ne pouvait être ignorée comme ne pouvait l'être également la figure du père du dodécaphonisme Arnold Schoenberg.

Prokofiev et Chostakovitch sous l'ère stalinienne

En Union Soviétique, lors des premières années qui suivirent la Révolution, la liberté de création fut fragile et brève. Avec le recul, on s'aperçoit que le réalisme socialiste stalinien était en germe dans la pensée de Lénine qui

détestait l'avant-garde musicale et avec la décision du Parti Communiste de noyer les Affaires Culturelles dans la tentaculaire Administration de l'Ideologie et de la Propagande.

Au pouvoir, Staline aura le champ libre pour donner libre cours à ses délires paranoïaques. Il était doté d'une certaine sensibilité musicale mais son champ d'acceptation était lié à sa perception de la nature subversive de certains ouvrages. La tragédie-comédie autour de *Lady Macbeth du district de Mzensk* en est une illustration. Le 26 janvier 1936, Staline se rend au Bolchoï pour assister à une représentation de cet opéra de Chostakovitch qui se donnait avec succès depuis deux ans. Détestation de Staline : l'opéra ne répond pas à ses injonctions d'un langage proche des masses. Deux jours plus tard, un éditorial de la Pravda cloue l'œuvre au pilori pour son flot de sonorités intentionnellement discordantes ainsi que pour le caractère obscène de certaines scènes. C'était la voix de son maître et la menace - « son petit jeu pourrait finir » - crée une peur panique chez un Chostakovitch de 29 ans pas dupe.

Chostakovitch et Prokofiev étaient alors les deux compositeurs les plus en vue. Sans passer par la case goulag, mais aux prix de contorsions inavouables et dévastatrices sur le plan psychologique, ils vont devoir braver la « Grande Terreur », les appels téléphoniques nocturnes de Staline et lire des discours de contrition honteux devant leurs pairs. Avec notre recul, leurs comportements ambivalents s'expliquent : il est clair qu'il fallait avoir l'échine souple pour affronter les sbires du « réalisme socialiste » lorsqu'on était classé dans la catégorie des « modernistes » et des « formalistes ».

Andrei Jdanov organise, en février 1948, dans les locaux du Comité Central, trois jours de débat avec des compositeurs qui se conclurent par la publication d'un « décret historique » qui impose le réalisme socialiste et réfute le « formalisme » des compositeurs dits « modernistes ». Dans la foulée, quarante - deux œuvres sont interdites dont les 6°, 7° et 9° *symphonies* de Chostakovitch et les *Sonates pour piano n°6 et N° 8* de Prokofiev. Lors du Premier Congrès National du Secrétariat Général de l'Union des Compositeurs, on enjoint les « formalistes » à faire amende honorable. Chostakovitch lira, livide et lèvres pincées, une lettre d'auto-flagellation qu'on lui avait glissée avant qu'il monte à la tribune.

Personnalité souvent campée dans la posture d'éternelle victime du destin, Chostakovitch était né à Saint Pétersbourg en 1906. Musicalement, il aime les effets de rupture et de parodie, et il apprécie les travaux de Berg, Krenek et la revue nègre de Sam Wooding ainsi que Bartok, Kurt Weill et Hindemith. Dès 1926, sa première symphonie est un succès immédiat et il ne cessera plus, entre travaux de commandes, ouvrages adulés et œuvres rejetées, de produire. La 4° *symphonie*, son ouvrage qui passe pour être le plus ambitieux, ne verra le jour que tardivement : face à une situation psychologique suffocante, il avait repris sa partition alors que la symphonie était en répétition. Elle était un défi au pouvoir et Chostakovitch ne tenait pas à se repentir. Ce qui ne l'empêchera pas de faire un revirement stylistique spectaculaire avec la 5° *symphonie*, allant jusqu'à écrire aux officiels de l'Union des Compositeurs : « cette symphonie est la réponse créative d'un artiste soviétique aux justes critiques formulées à l'encontre de Lady Macbeth de Menszck ». Il aurait expliqué à son fils Maxime : » elle est la

détermination d'un homme à exister ». *La 7° symphonie*, qui est retransmise à la radio américaine le 19 juillet 1942, sous la direction de Toscanini, est perçue comme un message de propagande de l'URSS en guerre. A la lecture de *Central Europe*, l'étonnant livre de William T. Vollmann, on cerne mieux les raisons qui l'ont poussées à écrire une telle symphonie aux accents guerriers et patriotiques, puissante, généreuse et pleine d'humanité, n'en déplaise à Bartok et Hindemith. Pour cette anthologie, nous avons tenu à illustrer le meilleur de Chostakovitch en choisissant son angoissant *huitième quatuor*, son *premier concerto pour violon* et la *fugue de son 24° Prélude* qui est une référence à Bach.

Né en Ukraine en 1891, Prokofiev est un bel homme nonchalant, assez satisfait de lui. Il avait quitté l'URSS à 26 ans, juste au moment de la Révolution qui le laisse de marbre, avec un passeport soviétique pour se rendre quatre ans en Amérique puis en France. Auréolé de prestige, à l'instigation de Staline, il revient en 1927 dans sa patrie (mais on lui reprendra son passeport en 1938). Deux travaux s'inscrivent dans les attentes de Staline : la musique du film *Alexandre Neuski* d'Eisenstein et la 5° *symphonie* très « soviétique » dans l'âme mais la 6° *symphonie* de 1947 déplaît car pas assez positive. Normal, Prokofiev était avant tout le chantre de la « nouvelle simplicité », une manière de modernisme enracinée dans la tradition classique et romantique qui ne dédaignait pas l'ironie ni la mélancolie. La *Huitième sonate pour piano en Si bémol majeur op 84*, une des trois sonates dites de guerre, présente dans notre anthologie, est d'une toute autre envergure que son ballet *Roméo et Juliette*.

USA : Le génie ne distingue pas les couleurs

Le jour de Pâques 1939, lors du concert de la cantatrice Marian Anderson sur les marches du Memorial Lincoln devant 75000 personnes, un secrétaire d'Etat fit une déclaration : « Dans un grand auditorium à l'air libre, nous serons tous des hommes libres. Le génie ne distingue pas les couleurs ». La capitale fédérale donnait une leçon de tolérance à laquelle le roman *The Times of our singing* de Richard Powers rend un vibrant écho. On verra toutefois ci-dessous que les artistes noirs ne furent pas épargnés par les politiques, que leurs carrières pour ne pas dire leur vie en souffrirent les conséquences.

Revenons sur la gestation houleuse de ce mémorable concert de Marian Anderson. Alors que l'association Daughters of the American Revolution avait refusé de céder à la cantatrice le Constitution Hall au motif de sa couleur de peau, la First Lady Eleanor Roosevelt, qui luttait ardemment contre le ségrégationnisme, renonçait à toutes ses fonctions officielles au sein de cette association et conseillait au président Roosevelt d'autoriser l'organisation d'un concert exceptionnel au pied du Memorial Lincoln. Cet événement eut une portée symbolique considérable.

Marian Anderson, qui était née en 1897 (elle nous a quittés en 1993, à l'âge de 96 ans) dans un quartier défavorisé de Philadelphie, se vit refuser l'accès à un concours du fait de sa négritude mais son timbre racé de contralto, ses interprétations d'œuvres classiques et de spirituals furent vite reconnus par des artistes comme Toscanini et par les publics européen et américain. La reconnaissance de son immense talent fera qu'elle sera la première cantatrice noire à chanter au Met en 1951.

D'une certaine manière, elle représentait la face féminine de la trajectoire masculine de l'autre exceptionnelle personnalité qu'était Paul Robeson (1898 – 1976). Son père né esclave avait fui la plantation de Caroline du Sud à 15 ans avant d'entreprendre des études dans les États du Nord et de devenir pasteur ; sa mère était une mulâtresse descendante d'une famille de quakers de tendance abolitionniste. Inscrit au barreau de New York, Paul Robeson quitta vite le métier d'avocat pour devenir un acteur renommé aussi bien au théâtre qu'au cinéma (onze films dont *Show Boat* en 1936). Comme l'explique le saxophoniste Raphaël Imbert dans son livre « Jazz Supreme – Initiés, Mystiques et prophètes », Paul Robeson fut déclaré « Mason at sight » par une loge de l'obédience Prince Hall Masonry. Cette tradition d'honoris causa maçonnique spécifiquement américaine démontrait qu'un artiste militant communiste et « persona non grata » pouvait être considéré comme un frère par l'ensemble des maçons de Prince Hall au regard de son travail et de son action ». C'est que Paul Robeson avait défendu les Républicains Espagnols, qu'il n'avait jamais caché son aversion du fascisme ni sa prédilection pour les idéaux communistes et qu'il avait été largement impliqué dans le Civil Rights Movement. Un tel positionnement moral et politique ne pouvait que l'amener à être blacklisté lors de la McCarthy Era. En bon avocat de formation qu'il est, s'appuyant sur le 5^e amendement de la constitution, il refusera de révéler ses affiliations politiques. Son passeport retiré en 1950 ne lui sera restitué qu'en 1958 sur décision de la Cour Suprême. Son retour en grâce se traduit par un concert au Carnegie Hall en 1958. Sa fin de carrière sera aussi malaisée que celle que connaîtra Josh White, mal aimé après sa prestation devant la commission Mc Carthy et pour sa proximité stylistique des Folk Singers que furent Pete Seeger, Woody Guthrie, Cisco Houston et Burl Ives.

Né en 1915 (décédé en 1969) en Caroline du Sud, fils de pasteur, Josh White reçoit une éducation religieuse stricte. Alors que, dès l'âge de 7 ans, il accompagne des chanteurs de blues aveugles, il assiste à un lynchage et aux méfaits du Ku Klux Klan, ce qui le pousse à haïr les États sudistes et se forger une conscience politique lisible dans ses textes virulents et dans son interprétation de *Strange Fruit*. Après de rapides débuts discographiques et une installation à New York où il va se produire dans les cabarets de Harlem et de Greenwich Village, il associe stylistiquement la tradition sudiste à une approche sophistiquée et urbaine où son remarquable jeu de guitare fait merveille. Soutenu par Eleanor Roosevelt et invité à la Maison Blanche, ses disques trouveront un écho défavorable auprès ligues racistes du sud (disques brisés en public, maison brûlée, condamnation à mort par le KKK). Mais dans le Nord, lors des années 1940, il devient la coqueluche des intellectuels libéraux, de la presse et du public. Rien d'étonnant à le voir jouer aux côtés de Paul Robeson dans *The Man Who went to war* de Langston Hughes. Tout va se précipiter négativement après sa prestation devant la fameuse Commission des Activités Non-Américaines. Contrairement à Paul Robeson, son image pâlit un peu comme ce fut le cas pour Elia Kazan dans le monde du cinéma.

Onze jours après le concert de Marian Anderson, Billie Holiday immortalisera *Strange Fruit* que Nina Simone ne manquera pas de revivifier en 1965. Dans une autre veine, Max Roach continuait la lutte antiségrégationniste dans des albums comme *Percussion Bitter Sweet* où le thème *Garvey's Ghost* rend hommage à la mémoire du leader Marcus Garvey qui fut exilé en Grande Bretagne.

Soleils noirs sur le monde ibérique

Les années 1920 ne furent pas un long fleuve tranquille en Espagne et au Portugal : les troubles politiques finirent en dictature avec l'accession au pouvoir d'Antonio Salazar au Portugal en 1928 et du « caudillo » Francisco Franco en 1939, à la fin de la guerre civile. Les deux hommes avaient peu d'affinités mais ils partageaient une même vision conservatrice du monde, posture qui ne manquera pas d'avoir des incidences dramatiques sur le monde des arts.

Catholique militant, nationaliste, anticommuniste mais de sensibilité sociale corporatiste, Salazar était un homme discret. L'Estado Novo, le régime autoritaire qu'il mit en place, n'en fut pas moins une dictature de surveillance des artistes, des intellectuels et des syndicalistes recourant à la torture dans les prisons et à la censure de la presse et des spectacles.

Salazar, comme le reste de la haute bourgeoisie traditionnelle, détestait le fado, son immoralisme, son manque de respectabilité et son rejet des thématiques rurales ainsi que son ouverture aux idées prolétariennes. Son régime imposera aux artistes du fado, dès les années 1930, de s'écarter professionnellement et de soumettre à la censure leurs écrits. Au Museu do Fado, à Lisbonne, sont exposées des feuilles de paroles avec le tampon « censuré ».

Amalia Rodrigues (1920 - 1999), celle qui sut par son chant, la qualité de ses accompagnateurs et par la valeur poétique de son répertoire donner une impulsion nouvelle au fado, ne fut pas exempte de pressions du pouvoir et de critiques de la gauche militante dans les années soixante, jugement contre lequel s'est élevé Alain Oulman qui fut

un de ses compositeurs et qui l'encouragea à chanter des poètes comme David Mourão - Ferreira, Alexander O'Neal et Manuel Alegre. On sait, de première main, que la PIDE (police politique) pourchassait dans les ruelles de Lisbonne ceux qui venaient l'écouter dans les « casas de fado », à la nuit tombée, lorsque les rideaux étaient tirés après le départ des touristes. Et la parole d'Alain Oulman, français né au Portugal en 1928, neveu de l'éditeur Calmann - Levy, n'est pas anodine ni de circonstance, lui qui fut mis en 1966 en prison et torturé par la PIDE avant d'être expulsé.

En Espagne, le franquisme voulait étouffer sous des oripeaux folkloriques la forte parole populaire du flamenco. Federico Garcia Lorca et Manuel de Falla ayant su reconnaître les forces vitales du genre cherchèrent de leur côté à redorer le blason du flamenco jusqu'à en intégrer des éléments constitutifs dans leurs propres compositions et à lancer le premier concours de Cante Jondo de Grenade en 1922. On retiendra que le concours eut deux premiers prix ex-aequo : Diego Bermudez Calas, âgé de 72 ans et qui fit cent kilomètres à pied pour concourir et un gamin gitan de 13 ans du nom de Manuel Ortega Juarez qui deviendra le plus grand « cantaor » de l'histoire du flamenco jusqu'à sa mort accidentelle en 1973 sous le nom de Manolo Caracol.

Dramaturge, directeur d'une troupe théâtrale ambulante et poète génial, Federico Garcia Lorca était aussi un excellent pianiste et un bon compositeur qui écrira toute sa vie des mélodies et des chansons dans un registre flamenco. Comme Manuel de Falla, il revendiquait l'usage des traditions espagnoles savantes et populaires pour les projeter dans un horizon moderniste flirtant avec l'avant-garde telle qu'elle se donnait dans le Paris qu'ils

avaient connu. Lorca était un antifasciste notoire, il était homosexuel dans une terre andalouse où l'oligarchie conservatrice est la plus violente. Les milices franquistes l'arrêtèrent le 16 août 1936, il est fusillé le 19 août et son corps est jeté dans une fosse commune. Comme si cela ne suffisait pas, le régime de Franco impose l'interdiction de son œuvre jusqu'en 1953. La plus grande « cantaora » de l'histoire du flamenco, la gitane Niña de Los Peines (Pastora Cruz Pavon ; 1890 - 1969) était une amie de Lorca ; elle lui rendra hommage lors du concert du 19 août 1937 à Madrid, capitale encore républicaine.

Manuel de Falla (1876 à Cadix – 1946 en Argentine), lui est un personnage modeste et réservé à la santé fragile, adulé par ses contemporains. C'est la mère de la jeune « cantaora » Pastora Imperio qui l'initie aux codes du flamenco pour qu'il puisse composer le ballet *L'Amour Sorcier*, ouvrage qui sera suivi en 1917 par le ballet *Le Tricorne* destiné aux Ballets Russes de Diaghilev. Son *Concerto pour clavecin et cinq instruments* est d'une beauté étrange. Républicain sincère mais catholique fervent, il s'élève contre le pillage et les incendies des églises dans une lettre au président républicain, au début de la guerre civile. Courtisé ensuite par le régime, il ne se pliera pas aux injonctions de Franco et prendra volontairement le chemin de l'exil en Argentine où il décède en 1946. Ses funérailles en la cathédrale de Séville en 1947 sont une pure tentative de récupération de son image.

En France, les foudres d'Anastasia

Dame Anastasia ; c'est un dessin d'André Gil paru en 1874 dans le journal satirique *L'Eclipse* : une vieille femme laide

avec de longs ciseaux ; c'est aussi un décret du 5 août 1914 qui met en place le système de la censure qui va bâillonner la presse française. Dès lors, les cibles d'Anastasia sont clairement identifiées : les chansons antimilitaristes à consonnance anarchiste ; les textes à connotation sexuelle au vocabulaire grivois et images salaces porteurs d'un message politiquement incorrect. Le Comité d'Ecoute de la RadioDiffusion Française, mis en place à la fin de la seconde guerre mondiale, avait arrêté un classement en quatre catégories : chansons autorisées, à diffuser après 22 heures, à diffuser après minuit, chansons interdites. Subiront les foudres de la censure des artistes comme Bobby Lapointe (Embrouille Minet), Léo Ferré (Paris Canaille, Jolie Môme, Merde à Vauban...), Montand (Sanguine, la magnifique chanson de Jacques Prévert et Henri Crolla), Brassens (Le Gorille), Juliette Gréco (pour Chandernagor, la chanson de Guy Béart) et Magali Noël pour son interprétation plus rock & roll comique qu' érotique de la chanson de Boris Vian et Alain Goragner Fais-moi mal, Johnny !.Mais plus que l'ordre moral, ce sont La Chanson de Craonne et Le Déserteur qui resteront les marques indélébiles des ravages de la censure radiophonique et

télévisuelle dans la mémoire française .Revenons sur la triste histoire de la Chanson de Craonne . En vogue après la boucherie de la bataille du Chemin des Dames en 1917, en plusieurs variantes de plumes anonymes, sur une mélodie de 1911 de Charles Sablon et Raoul Le Peltier (Bonsoir m'amour), elle est un cri contestataire et sera interdite par le haut commandement militaire pour son message antimilitariste, défaitiste et subversif. Pour mémoire, la répression des mutineries s'était traduite par plus de trois mille condamnations de « Poilus » et 57 exécutions. Mis à part Mouloudji, personne ne tenait en 1954, alors que la guerre d'Indochine touchait à sa fin, à interpréter le Déserteur de Boris Vian. L'auteur, qui l'enregistrera en mai 1955, vendra peu d'exemplaires de son album Chansons possibles, mais Le Déserteur, au fil du temps, deviendra une chanson iconique.

Philippe LESAGE

© 2022 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS



Josh White

CENSORSHIP

MUSICIANS CONFRONTING POLITICAL AUTHORITY, 1929 - 1962

For political authorities, censorship is an act of strength. But it is not the only type of sanction practised in conflicts between those in power and the artistic world. Governments have a whole array of means of repression: disparagement of the artist concerned; belittling his or her conception of art; psychological pressures; imprisonment; banning publication; and censorship pure and simple. Here it will suffice to comment on

historical fact, and how it reveals the destructive dimension of totalitarian regimes and their effects on artists' destinies (quite apart from the ridicule to which their work was subjected.) All the sounds illustrating this anthology are compositions by artists who were vilified, to varying degrees, by political authority, yet history has retained their importance.

The backdrop to the censorship practised in this period is provided not only by Hitler and Stalin, who considered themselves incarnations of the tastes and desires of the people, but also the conservative ideologies of Salazar and Franco, plus certain democracies in the grip of anti-communist paranoia. The context would lead to exile on numerous occasions (many people, often Jewish, left their native country: Schoenberg, Bartok, Kurt Weill, Hanns Eisler and Ernst Krenek would immigrate to the USA, and Roberto Gerhardt, Schoenberg's sole Spanish pupil, would go to England). There were also executions (Garcia Lorca), deportations that were macabre (Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krasa and Gideon Klein all transited via Theresienstadt and Auschwitz), or imprisonment (Mieczyslaw Weinberg, Shostakovich's friend, was sent to the gulag between February and the end of April 1953, and freed on the death of Stalin); and Alain Oulman was imprisoned in Portugal before he was expelled. Some, like Shostakovich, were obliged to repent before their peers, while others, equally celebrated, had their passports confiscated (Prokofiev, Paul Robeson or Leonard Bernstein).

“Music for degenerates” according to the Nazis

The formula for enforcing Nazi policy was introduced by this regime as soon as Hitler became Chancellor, with the aim of undoing everything that people had acquired during the Weimar Republic. From 1918 to 1933, the Republic went through a violent period in politics and also endured an economic crisis, none of which erased a cultural effervescence of which Berlin constituted the exceptional stage. The period saw people with a new vision of art develop a commitment that sometimes had its shadows. It is difficult to single out a common theme from among the ideas and productions of Schoenberg, Alban Berg, Paul Hindemith, Hanns Eisler or Kurt Weill, or the songs of Friedrich Hollaender, unless you choose

their thrilling creativity and the intelligence with which they were enacted. But for some, that effervescence was unacceptable.

As soon as Hitler came to power in January 1933, the descent into hell took only a few months. Every personality who was Jewish found himself immediately excluded, hunted down, and deprived of his citizenship. Nor were Left-wing sympathisers spared, and people turned to exile in panic.

The exhibition known as *Entartete Musik* (“Degenerate Music”) held in Düsseldorf from May 24 to June 14, 1938 did nothing more than ratify an established fact. For Hans Ziegler, the exhibition's curator, the phrase “degenerate music” designated not only 19th century Jewish composers like Mendelssohn, but also contemporary composers like Kurt Weill and Schoenberg, not to mention cabaret songs and “nigger jazz”. The poster by the graphic artist Ludwig Tersch marked the crystallisation of the hatred that Nazis held for the culture of the Weimar Republic. Even if the exhibition was given no more than a mild reception, the exhibits directly designated Bolsheviks, Jews and Negroes as those at fault for the “disintegration” of the authenticity of German art, and that destroying those responsible was an overriding duty.

To illustrate the sounds that lulled Berlin in the Weimar period, we have focused on genres and artists that were deemed “degenerate”. Strangely enough, Stravinsky was also singled out, probably due to his familiarity with jazz. Kurt Weill is present here, of course, like the Hungarian composer Bela Bartok, and the jazz clarinetist Benny Goodman, whose quartet no doubt greatly displeased the Nazis because it had two Negro musicians playing alongside two white Jews. As for Berg, his powerful influence on the world of opera couldn't be ignored, nor that of Arnold Schoenberg, the father of dodecaphonic music.

Prokofiev and Shostakovich in the Stalin era

In the Soviet Union's early years after the Revolution, freedom of creation was fragile and brief. In hindsight, one can glimpse that the social realism of Stalin was already germinating in the mind of Lenin, who detested the avant-garde in music, followed by the Communist Party's decision to drown "cultural affairs" inside the tentacular Ideology and Propaganda Administration.

Once in power, Stalin would have no opposition to prevent him from letting his paranoia run free. He had a certain musical sensitivity, but what he was willing to accept was bound by his own perception of the subversive nature of specific works, as illustrated by the tragedy-comedy surrounding the Shostakovich opera *Lady Macbeth of Mtsensk*. On 26 January 1936, Stalin attended a performance of the work, which had already enjoyed success for two years. Stalin hated it: the opera disobeyed Stalin's instructions with regard to a language that was close to the masses. Two days later, a *Pravda* editorial entitled "Muddle instead of music" castigated the opera for its waves of intentionally jarring sounds and the "obscene" nature of certain scenes. Stalin's word was law, and the editorial's thinly veiled threat against the composer – the phrase was "This game can only end badly" – filled the 29 year-old Shostakovich with panic. He knew exactly what the remark really meant.

Shostakovich and Prokofiev were the two most visible composers of the day. They did not experience the gulag, but psychologically they had to affront devastating treatment during "The Great Purge", including telephone calls from Stalin at night and having to read shameful statements of contrition aloud in front of their peers. In hindsight their ambivalent behaviour has somewhat faded: it is obvious that a flexible backbone was necessary to face the henchmen of "socialist

realism" when one found oneself ranked in the category of "modernists" and "formalists".

In February 1948, at the Central Committee's offices, Andrei Zhdanov organised three days of debate with composers which concluded with the publication of a "historic decree" that imposed socialist realism and refuted the "formalism" of the so-called "modernist" composers. Following which, forty-two works were blacklisted, including the Shostakovich *Symphonies 6, 7 and 9*, plus Prokofiev's *Piano Sonatas No. 6 and No. 8*. When the General Secretariat of the Union of Composers held its First National Congress, the "formalists" were urged to make amends. Shostakovich, tight-lipped and pallid, would read aloud a letter of self-flagellation that was slipped into his hands just before he stepped up to the podium.

Often positioned as one of fate's eternal victims, Shostakovich was born in Saint Petersburg in 1906. In music he liked discord and parody, and appreciated the work of Berg and Krenek. He liked Sam Wooding's *Chocolate Kiddies* (billed as a "negro operetta"), and also Bartok, Kurt Weill and Hindemith. As early as 1926 his first symphony was an immediate success, and from one commission to the next, plus other works whether worshipped or rejected, he would never cease to compose. His *Fourth Symphony*, considered his most ambitious work, would only appear much later: working in an environment that was suffocating psychologically, he'd gone back to his score just when the piece had already begun rehearsals. It constituted a challenge to those in power, and Shostakovich did not want to repent. But it didn't prevent him from executing a spectacular stylistic U-turn with his *Fifth Symphony*; going as far as to write to officials of the Union of Composers: "This symphony is a Soviet artist's creative response to the fair criticism formulated with regard to *Lady Macbeth of Mtsensk*." Shostakovich is reported to have said to his son Maxim:

"It is the determination of a strong man to BE." *The Seventh Symphony*, broadcast over American radio on 19 July 1942 with Toscanini conducting, was perceived as a propaganda message from the USSR at war. Reading William T. Vollmann's astonishing book *Europe Central*, one has a better understanding of the reasons that motivated him to write a symphony with such warlike and patriotic accents, music that is powerful, generous and filled with humanity, with all due respect to Bartok and Hindemith. For this anthology we wanted to illustrate the best of Shostakovich by selecting his disquieting *Eighth Quatuor*, his *First Concerto for violin* and the *Fugue* from his *N°24 Prelude*, a reference to Bach.

Prokofiev, born in Ukraine in 1891, was a nonchalant, handsome man with a look that said he was pleased with himself. He'd left the USSR at 26, when the Revolution came (it left him quite indifferent) and his Soviet passport allowed him to go first to America for four years, and then to France. Wearing a halo of prestige, he returned to his homeland in 1927 at the instigation of Stalin, even though his passport would be confiscated in 1938. Two works suited Stalin's expectations of him: the music for Sergei Eisenstein's film *Alexander Nevsky*, and a *Fifth Symphony* that had a very "Soviet" soul. His *Symphony N° 6* dated 1947 was deemed displeasing because Stalin did not find it positive enough. Naturally so, because Prokofiev was above all the eulogist of "a new simplicity" (as he wrote in his diary), a kind of modernism rooted in the classical and romantic tradition that had no disdain for either irony or melancholy. The *Piano Sonata N° 8 in B-flat major Op. 84*, which you can find here, is one of the three so-called "War Sonatas" and is on a very different scale from his ballet *Romeo and Juliet*.

USA: Genius is colour-blind

On Easter Sunday 1939, during contralto Marian Anderson's performance in front of a crowd of 75,000 people at the

Lincoln Memorial, U.S. Secretary of the Interior Harold Ickes declared, "*In this great auditorium under the sky, all of us are free. Genius, like justice, is blind. Genius draws no color lines.*" The federal capital was teaching tolerance in a lesson that Richard Powers vibrantly echoed in his novel *The Time of our Singing*. We can see below, however, that black artists were not spared by politicians, and that their careers, not to say their lives, would suffer the consequences of that.

The tumultuous prelude leading to that memorable concert by Marian Anderson deserves closer examination. The Daughters of the American Revolution (D.A.R.) had refused to give in to the contralto due to the colour of her skin, and so the First Lady, Eleanor Roosevelt, who ardently fought against segregation, resigned all her official D.A.R. duties and advised President Roosevelt to authorise the organisation of this special concert at the Lincoln Memorial. The repercussions of the highly symbolic event were considerable.

Marian Anderson, who was born in 1897 in a poor neighbourhood of Philadelphia (she passed away in 1993 at the age of 96), was prevented from entering a competition because she was a Negro, but her distinguished contralto timbre and her performances of both classical pieces and spirituals were quickly recognised by artists like Toscanini as well as by American and European audiences. Her immense talents would justify her becoming the first Black vocalist to sing at The Met in 1951. In a way, she was the female counterpart of the period's other exceptional personality, Paul Robeson (1898 – 1976).

Robeson's father, born a slave, had fled from a South Carolina plantation at the age of 15 before receiving an education in the North and becoming a preacher. His mother, a mulatto, came from a family of Quakers with abolitionist leanings. Paul Robeson was a member of

the New York bar, yet quickly abandoned a career as an attorney to become an actor, and he rose to fame both on the stage and in films (he appeared in eleven of them, including *Show Boat* in 1936). As French saxophonist Raphaël Imbert explains in his book *Jazz Supreme – Initiés, Mystiques et prophètes*, Paul Robeson was initiated as a “Mason on sight” by a Prince Hall Freemasonry lodge. This honorary American freemason’s title demonstrated that a militant communist artist who was also *persona non grata* could be considered a brother by every Prince Hall mason “with regard for his work and his actions.” Paul Robeson had defended Spanish Republicans. Nor had he ever concealed his aversion to fascism or his predilection for Communist ideals, and he was also more than committed to the Civil Rights Movement. Such a moral and political stance could only ensure he would be blacklisted during the McCarthy era. As an excellent attorney, Robeson, in accordance with the Fifth Amendment of the U.S. Constitution, would refuse to disclose his political affiliations. His passport was taken away from him in 1950 and only returned in 1958 after a Supreme Court decision. His return to favour was celebrated by a Carnegie Hall concert that year.

The last years of Robeson’s career were as uneasy as those of Josh White, who lost favour after his appearance in front of the McCarthy Commission, and closeness to the style of folk singers Pete Seeger, Woody Guthrie, Cisco Houston and Burl Ives. Born in South Carolina in 1915 (he died in 1969), Josh White received a very strict religious education. When he was seven, accompanying a group of blind blues singers, he witnessed a lynching and discovered the activities of the Ku Klux Klan, which instilled in him a hatred of the southern states; he forged a political conscience that would become visible in the virulent texts of his songs (and also the way he performed *Strange Fruit*.) He quickly began making records, and settled in New York, playing in the clubs of Harlem and

Greenwich Village. He developed a style that brought southern traditions together with a sophisticated, urban style where his remarkable guitar playing made a great impression. Supported by Eleanor Roosevelt, he was invited to the White House, but his recordings greatly displeased the racist leagues in the South: his records were destroyed in public, his home was burnt to the ground, and the KKK issued his death warrant. But in the North of the Forties he would become the darling of liberals, intellectuals, critics and public alike. It was no surprise to see him acting alongside Paul Robeson in Langston Hughes’ *The Man Who Went To War*. Yet everything suddenly went sour after his appearance in front of the notorious “House Un-American Activities Committee”. Unlike Paul Robeson, Josh White’s image waned in the same way as that of filmmaker Elia Kazan.

Eleven days after Marian Anderson’s concert, jazz singer Billie Holiday made *Strange Fruit* immortal, a song that Nina Simone would revive in 1965. Still in the jazz vein, but in his own way, drummer Max Roach continued the fight against segregation with albums like *Percussion Bitter Sweet*, where the title *Garvey’s Ghost* appeared as a tribute to the memory of Civil Rights leader Marcus Garvey, who sought exile in England.

Dark suns over Iberia

Troubled waters ran through Spain and Portugal in the 1920’s. Political controversy led to dictatorship in both Portugal, when Antonio Salazar rose to power in 1928, and Spain at the end of the Civil War (1939) under Francisco Franco, *el caudillo*. The two men had little in common except for a conservative vision of the world and political stances that would exert a dramatic influence over culture.

Salazar, an activist – anti-Communist, Catholic, nationalist (although he did have a corporatist social

awareness) – kept a discreet profile. The *Estado Novo*, the name given to the authoritarian regime he established, was no less than a dictatorship that maintained surveillance over artists, intellectuals and union leaders; Salazar's rule was notorious for torturing prisoners and censoring the press and artistic performances. Like others in the traditionalist bourgeoisie, Salazar detested the *fado* genre and its immorality, its lack of respectability and its rejection of rural themes, not to mention the fact that it welcomed proletarian ideas. Right from the beginning of the Thirties, the Salazar regime demanded that fado artists register as such officially, and that they submit their texts to the censors. The *Museu do Fado* in Lisbon exhibits lyric sheets that bear the stamp "censored".

Amalia Rodrigues (1920 - 1999), whose singing, talented accompanists and poetic repertoire gave new impetus to the fado genre, wasn't spared the heavy pressure of those in power, nor criticisms that came from left-wing activists in the Sixties. Alain Oulman, one of her composers and the man who encouraged her to sing the works of poets like David Mourão-Ferreira, Alexander O'Neal and Manuel Alegre, spoke out on her behalf. She had first-hand experience of the PIDE political police, who combed the narrow streets of Lisbon hunting for those who went to listen to her in the "casas de fado" at nightfall, once the curtains were drawn and the tourists had long disappeared. The words of Oulman, a Frenchman born in Portugal in 1928 (and the nephew of the publisher Calmann-Levy), take on full meaning when one learns that in 1966 he was imprisoned and tortured by the PIDE before his expulsion.

In Spain, Franco's followers wanted to stifle the strong popular impact of flamenco that lay behind the genre's traditional lyrics. Federico Garcia Lorca and Manuel de Falla had recognised the genre's vitality and wanted to restore flamenco's image by integrating its constituent elements into their own compositions, and they launched the first *Cante Jondo* in Granada in 1922. One

should note that the competition saw the sharing of the First Prize between Diego Bermudez Calas, aged 72, who walked sixty miles to compete, and a 13 year-old gypsy named Manuel Ortega Juarez, who was destined to become the first great *cantaor* in flamenco history; better known as Manolo Caracol, he died accidentally in 1973.

Federico Garcia Lorca was a playwright who managed an itinerant theatrical troupe, and a poet of genius. He was also an excellent pianist and good composer who throughout his life would write flamenco songs and melodies. Like Manuel de Falla, he advocated taking the classical and popular traditions of Spain and projecting them onto a modernist horizon flirting with the avant-garde that he and De Falla had encountered in Paris. Lorca, a homosexual, was reputed for his anti-fascist beliefs in an Andalusia where the dominant oligarchy was at its most violent. Franco's militia arrested him on August 16, 1936, and put him in front of a firing squad three days later, throwing his corpse into a common grave. And as if that wasn't enough, the Franco regime banned his works until 1953. The greatest *cantaora* in flamenco history, the gypsy Niña de Los Peines (Pastora Cruz Pavon, b. 1890, d. 1969) was a friend of Lorca. She paid tribute to him in a concert that took place on August 19, 1937 in Madrid when the capital was still Republican.

Manuel de Falla (b.1876 in Cadiz, d. 1946 in Argentina), was a modest, reserved man of fragile health whom his contemporaries worshipped. The mother of the young *cantaora* Pastora Imperio initiated him into the codes of flamenco so that he could compose his ballet *El Amor Brujo*, a work followed in 1917 by *El Sombrero de Tres Picos*, which he destined for the Ballets Russes of Diaghilev. His *Concerto for Harpsichord and Ensemble* is a strangely beautiful piece. Falla, a dedicated Republican yet a fervent Catholic, spoke out against the pillaging and burning of churches in a letter to the President of the Republic at the beginning of the Civil War. Courted by

the regime, he refused to bend to Franco's orders and voluntarily went into exile in Argentina, where he died in 1946. The funeral celebrations in Seville Cathedral the following year were nothing more than an attempt to reclaim de Falla's image.

In France, the wrath of Anastasia

"Madame Anastasie" was the name given by André Gill to a caricature that appeared in 1874 in the pages of the French satirical journal *L'Eclipse*. The "Madam Anastasia" in question was an old, ugly, bespectacled woman carrying a huge pair of scissors under her arm. Anastasia was also the name given to a system of censorship that France installed by decree on 5 August 1914, effectively gagging the French press... From then on, the Anastasia system's targets were clearly identified: anti-military songs that had anarchist leanings; texts with sexual connotations expressed in "naughty" language; and any salacious image whose message was politically incorrect.

At the end of the Second World War, French radio, the "RadioDiffusion Française," set up a so-called "Listening Committee" which divided songs into four categories: those that were authorised; those that could be aired after 10 p.m.; those for broadcast only after midnight; and songs that were banned altogether. Victims of the censors' wrath included artists like Bobby Lapointe (*Embrouille Minet*), Léo Ferré (*Paris Canaille*, *Jolie Môme*, *Merde à Vauban...*), Yves Montand (Sanguine, a magnificent song written by Jacques Prévert and Henri Crolla), Georges Brassens (*Le Gorille*), Juliette Greco (for *Chandernagor*, the song by Guy Béart), and Magali Noël, for her performance – more rock 'n' roll than erotic – of the Boris Vian and Alain Goraguer song, *Fais-moi mal, Johnny !*

But more than the country's moral order, it would be the songs *La Chanson de Craonne* and *Le Déserteur* that

remained indelible traces on French memories of the havoc wreaked by censorship on radio and television. Take the sad story of *La Chanson de Craonne*. It was very much in vogue after the bloody battle of Chemin des Dames in 1917 (also known as the Second Battle of the Aisne), and it had several variants by anonymous songwriters, based on a 1911 melody by Charles Sablon and Raoul Le Peltier (*Bonsoir m'amour*). The song was a cry of protest, and it was consequently banned by the military High Command for its anti-war message considered as defeatist and subversive (we may remember that French casualties in the battle led to mutinies in the infantry divisions, and more than three thousand soldiers were punished, with 57 executed.)

And in 1954, when the war in Indochina was coming to an end, no-one apart from Mouloudji would care to sing Boris Vian's song *Le Déserteur*. Vian would record it himself in May 1955, but his album *Chansons possibles* sold very few copies. Yet *Le Déserteur*, in time, would become an iconic song.

Philippe LESAGE

© 2022 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

DISCOGRAPHIE

CENSURE - LES MUSICIENS FACE AU POUVOIR POLITIQUE : 1929 - 1962

CD1 : LA MUSIQUE DÉGÉNÉRÉE SELON LES NAZIS

Bela Bartok

Contrast for Violin, Clarinet and Piano SZ 111 (Bela Bartok)

1) Verbunkos (Recruiting Dance) 5'25

2) Pihneő (Relaxation) 4'33

3) Sebes (Fast Dance) 6'54

Bela Bartok (piano) Joseph Szigeti (violon) Benny Goodman (clarinette)

Enregistré les 13 et 14 Mai 1940

78 t Columbia 70 – 362 - D

Benny Goodman

4) Stompin' At The Savoy (Goodman, Webb, Sampson, Razaf) 3'19

Benny Goodman (clarinette), Lionel Hampton (vibraphone), Teddy Wilson (piano), Gene Krupa (batterie)

Victor 25521 – 2 décembre 1936

Igor Stravinsky

5) Ebony Concerto For Orchestra (Stravinsky) 8'40

3 mouvements : moderato, andante, moderato con moto
Soliste : Woody Herman (clarinette); Woody Herman's Band, directed by Stravinsky

America Columbia 7479 M – 19 août 1946

Alban Berg

6) Lulu – Suite : Adagio (Berg) 9'00

Helga Pilarczyk (soprano), London Symphony Orchestra, directed by Antal Dorati

Mercury 432 006 – 2/Juin 1961

Arnold Schoenberg

7) Five Pieces for Orchestra opus 16 : mouvement Summer Morning by a Lake (Schoenberg) 3'38

London Symphony Orchestra, directed by Antal Dorati
Mercury 43200 – 2 / 1961

Kurt Weill

L'Opéra de Quat Sous (Bertold Brecht – Kurt Weill)

Sur une idée d'Elisabeth Hauptman et inspiré de « The Three Penny Opera » de John Gay

8) Acte I Ouverture 2'06

9) Acte I Complainte de Mackie 3'04

10) Acte I Chanson nuptiale pour les pauvres gens 1'25

11) Acte I Chansons des canons 2'20

12) Acte I Chant d'amour 1'55

13) Acte I Chanson de Barbara 4'46

14) Acte II Chant d'adieu de Polly 1'50

15) Acte II La ballade de l'esclavage des sens 3'43

16) Acte II Jenny des pirates 4'22

17) Acte II La ballade du souteneur 4'38

18) Acte II La ballade de la vie agréable 2'32

19) Acte III Le chant de la vanité de l'effort humain 2'15

20) Acte III Derniers couplets de la complainte 1'25

Wolfgang Neuss (Moritatsanger), Willy Trenk - Trebisch (Herr Peachum), Eric Schellow (Macheath), Lotte Lenya (Jenny), Trude Hesterberg (Frau Peachum), Johanna Von Koczian (Polly Peachum)

Direction : Wilhelm Brückner - Ruggeberg; chœur et orchestre des Sender Freies Berlin
CBS 78279 / 1958

CD2 : RÉSISTANCE À STALINE

Sergueï Prokofiev

Sonate pour piano N° 8 en si bémol majeur (Prokofiev)

- 1) Andante dolce - allegro moderato – andante dolce con prima 15'50
2) Andante Sognando 4'18
3) Vivace – allegro ben marcato - vivace 9'43
Sviatoslav Richter

Enregistré à Londres le 28 juillet 1961

DG 449 744 – 2 / 1962

Dimitri Chostakovitch

String Quartet n° 8 op 110 en ut mineur (Chostakovitch)

- 4) Largo 4'07
5) Allegro molto 2'43
6) Allegretto 3'50
7) Largo 5'08
8) Largo 3'05

Borodin Quartet (Rotislav Dubrinsky et Yaroslav Alexandrov : violons; Dimitry Shebalin : alto; Valentin Berlinsky : violoncelle)

Mercury SR – 90309 / 17 Juin 1962

Dimitri Chostakovitch

Violin Concerto N° 1 in A minor op 99 (Dimitri Chostakovitch)

- 9) Passaglia 13'28
10) Burlesque 4'48

Dimitri Chostakovitch

Prélude et Fugue N° 24 en ré mineur opus 87 (Chostakovitch)

- 11) Prélude 4'32
12) Fugue 6'32

Emil Guilels (piano)

Melodya; enregistré en 1955

CD3 : PARANOÏA ANTI-COMMUNISTE AUX USA, ESPAGNE ET PORTUGAL ALORS QUE LES CENSEURS FRANÇAIS SANS HUMOUR ET MORALISTES DÉNONCENT AUSSI L'ANTIMILITARISME

1) Strange Fruit (Allan) 3'06

Billie Holiday (voc), Charlie Shavers (tp), Wynton Kelly (p), Kenny Burrell (g), Aaron Bell (contrebasse)
Verve – Août 1954

2) Black Girl (Josh White) 2'58

Josh White (voc et g)
LP The Story Of John Henry
Vogue – MDEKL 9436 – 1958

3) Free & Equal Blues (Harburg – Robinson) 3'49

Josh White (voc, g)
Idem 2

4) Ol' Man River (Hammerstein II – Kern) 4'03

Paul Robeson with Victor Young & His Convent Orchestra
BXL 12096 A – 21 juillet 1932

5) Freedom (trad) 1'54

Paul Robeson (voc), Alan Booth (p)
LP At Carnegie Hall – 9 mai 1958
Vanguard Record VCD 72020

6) Monologue From Shakespeare's Othello 2'44

Paul Robeson (Déclamation)

7) Hold On (arr : Hall Johnson) 2'23

Marian Anderson (voc), Franz Rupp (p)
RCA Victor 101278 -B – 1945

8) Uncle Sam Says (Waring Cuny – Josh White) 2'41

Josh White (voc, g)
QB -1690 – 1941

- 9) Garvey's Ghost (Max Roach)** 7'52
Booker Little (tp), Julian Priestler (tb), Eric Dolphy (as, b-cl, fl), Clifford Jordan (ts), Mal Waldron (p), Art Davis (b), Max Roach (batterie), Carlos « Potato » Valdez (congas), Carlos « Totico » Eugenio (cowbells), Abbey Lincoln (voc)
LP Percussion Bitter Sweet; Impulse ! – Août 1961
- 10) Asas Fechadas (Macedo – Alain Oulman)** 2'51
Amalia Rodrigues (voc), Alain Oulman (p), José Nunes (guitarra), Carlos Motta (viola)
album Busto EMI Valentm de Carvalho – 1960
- 11) Cais de Outrora (Macedo – Alain Oulman)** 3'24
Idem 10
- 12) Maria Lisboa (Mourão-Ferreira – Alain Oulman)** 2'47
Amalia Rodrigues (voc), José Nunes (guitarra), Castro Motta (viola)
Idem 10
- 13) Poema Del Cante Jondo (Garcia Lorca)** 7'56
Thèmes : Argueros/Sevilla/Saeta/Balcon)
Germaine Montero (voc), Ramon Cueto (g)
Vega P35 M – Ca 1959 / 1960
- 14) Peribanez (Garcia Lorca)** 1'46
Germaine Montero (voc)
- 15) L'Amour Sorcier (de Falla)** 4'50
Mouvement Danse Rituelle du Feu
Ines Rivadeneira (contralto), Orchestre des Concerts de Madrid, direction Jesus Arambarri
Erato STU 70092 – 1962
- 16) La Chanson de Craonne (anonyme)** 3'33
Eric Amado (voc)
Le Chant du Monde : PM1 025 – 1952
- 17) Le Déserteur (Harold B Berg – Boris Vian)** 3'28
Boris Vian (voc)
LP Chansons « Possibles » et « Impossibles »
Philips – 1956
- 18) Le Gorille (Georges Brassens)** 3'16
Georges Brassens (voc, g)
LP La Mauvaise Réputation (édité auparavant sous le titre : « Les chansons poétiques (et souvent paillardes) de Georges Brassens » – 33 t/ 25 cm Polydor 530 011 – 1953
- 19) Fais-Moi Mal, Johnny (Boris Vian – Alain Goraguer)** 2'21
Magali Noël (voc) et Alain Goraguer et son Ensemble
Philips 45 t simple 432 131 NE – 1956
- 20) Sanguine (Jacques Prévert – Henri Crolla)** 2'43
Yves Montand (voc) Orchestration Hubert Rostaing, Orchestre sous la direction de Bob Castella
LP Montand Chante Prévert
Philips 836 681-2 – 1960



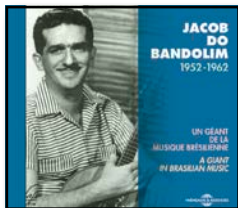
FA 5661



FA 5482



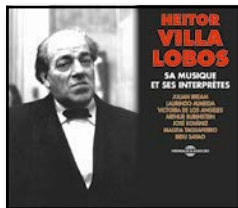
FA 5108



FA 5741



FA 5695



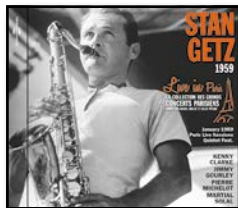
FA 5697



FA 5680



FA 5155



FA 5730