

Still – Silence – Cizza – Umlcet

En allemand, français, polonais et tchèque, le mot choisi pour le titre de ce CD illustre tragiquement la destinée de trois compositeurs que le régime nazi a fait taire, d'une façon ou d'une autre : en le poussant à l'exil, pour Alexander von Zemlinsky ; en les assassinant, pour Hans Krása et Viktor Ullmann.

La promotion du premier n'est plus, depuis quelques décennies, à faire. Mais il était intéressant de le replacer dans sa position de maître d'une nouvelle génération de compositeurs avant-gardistes nés au tournant du XX^e siècle, dans cette Mitteleuropa d'une richesse culturelle absolument exceptionnelle. Consacrés au lendemain de la Première Guerre mondiale, la plupart ont été anéantis par la Deuxième, sans avoir suscité de réelle descendance artistique. Parmi eux, Ullmann et Krása.

Tout comme leur aîné Zemlinsky, auquel ils doivent tant, et qui a voulu rester dans la tradition post-romantique, ils n'avaient pas voulu épouser les choix radicaux de la Nouvelle École de Vienne (Schoenberg, Berg et Webern), qui avait franchi le cap de l'atonalité, et théorisé le dodécaphonisme et le sérialisme. Non qu'ils ne s'en soient jamais inspiré, comme Ullmann, précisément dans son *Quatuor* présenté ici. Mais ils ont préféré suivre un parcours plus varié, intégrant des apports typiques de ces Années Folles (chanson parisienne, cabaret berlinois, jazz américain).

Alexander von Zemlinsky (Vienne, 14-10-1871 – New York, 15-03-1942)

Zemlinsky est né dans l'une de ces nombreuses familles juives pour lesquelles la culture était comme l'air ou l'eau : profondément vitales. Il y commence sa glorieuse carrière de chef d'orchestre : en 1904 au Volksoper, puis en 1907, appelé par Gustav Mahler, à l'Opéra.

En 1911, il est à Prague, qu'il transforme en centre musical européen de premier plan. Il y dirige le Neues Deutsches Theater (où il eut comme assistants Erich Kleiber, Anton Webern et George Szell), jusqu'en 1927 où il est appelé par Otto Klemperer pour être son assistant au Kroll-Oper de Berlin, dans cette ville où l'activité musicale était alors foisonnante, d'un niveau et d'une richesse stupéfiantes : les autres directeurs musicaux en place étaient Wilhelm Furtwängler au Philharmoniker, Erich Kleiber au Staatsoper, Bruno Walter au Deutsche Oper et Leo Blech au Königliches Opernhaus !

En 1931, à la suite des premières mesures antisémites, il choisit de retourner à Vienne, où il continue de mener une brillante carrière de chef d'orchestre, notamment à l'étranger. Mais en 1938, avec l'Anschluss, il doit s'exiler aux États-Unis, où il meurt, dans la misère et la solitude, en 1942. À l'exception du *New York Times*, aucun journal n'en parla.

Il tombe alors presque dans l'oubli. Tout juste un cinquième de colonne, sur les 3300 de la partie dictionnaire du *Larousse de la Musique* (sous la direction de Norbert Dufourcq) de 1957, lui est consacré. Il n'est même pas cité dans les 4114 pages de *l'Histoire de la Musique* publiée par *l'Encyclopédie de la Pléiade* en 1963 (sous la direction de Roland-Manuel).

Voilà tout ce qu'en dit Lucien Rebatet dans les 895 pages de sa très subjective *Une histoire de la musique* de 1969, dans le chapitre *Schoenberg et ses disciples* : « En 1897, il rencontrait un garçon de son âge, Alexandre von Zemlinsky, né en 1872, singulier personnage, à la fois chrétien, turc et juif par ses ascendants, "gnome édenté, sans menton, jamais lavé" selon Alma Mahler qui en fut toutefois quelque peu amoureuse, mais extrêmement intelligent, chef d'orchestre déjà réputé et qui semble avoir été un professeur génial. Schoenberg jusque-là autodidacte en matière de composition, reçut de Zemlinsky des leçons de contrepoint dont il lui garda une longue aisance. Il lui dédia plusieurs œuvres et entra dans sa famille en épousant sa sœur. »

Puis il y eut la monographie du compositeur Rudi Stephan en 1978, qui changea quelque peu les choses. C'est ainsi qu'il eut droit à un peu plus de deux pages dans les 1312 de *l'Histoire de la musique occidentale* de Brigitte et Jean Massin (nouvelle édition, 1985). Elles commencent ainsi : « Alexandre von Zemlinsky ne fait pas à proprement parler partie de l'École de Vienne, mais il entretenait avec Mahler, Schoenberg et Berg surtout, tant sur le plan personnel que musical, des relations étroites. Largement ignoré comme compositeur, sinon de son vivant, mais du moins après sa mort, et ce jusqu'au milieu des années 1970, il a bénéficié depuis d'une renaissance aussi soudaine qu'éclatante, due à l'intérêt que l'on porte actuellement à tout ce qui est viennois, mais qui ne serait jamais intervenue sans les hautes qualités de sa musique. Schoenberg, qui reconnaissait très volontiers avoir reçu de Zemlinsky le seul enseignement digne de ce nom, avait d'ailleurs prévu, avec sa perspicacité coutumière, que cette renaissance interviendrait tôt ou tard. » (À noter que ni Viktor Ullmann ni Hans Krása ne sont cités dans aucun de ces quatre ouvrages.)

Zemlinsky, qui connaissait comme peu d'autres la musique de son temps et avait été un chef d'orchestre particulièrement audacieux, avait en effet eu le tort de ne pas sortir de la tonalité, et n'avait donc pas adopté les théories du dodécaphonisme et du sérialisme, préférant rester dans l'héritage de Wagner, de Brahms et de Mahler. Dès lors, il n'a plus intéressé les élites de la musique savante. Mais il avait su se préserver de ce qui peut apparaître, rétrospectivement, comme une impasse. Et aujourd'hui, on redécouvre avec bonheur ses œuvres : ses opéras hauts en couleurs, son orchestre aussi lyrique qu'opulent, et sa musique de chambre, où il fait preuve d'une sensibilité digne de Schubert.

Quatuor à cordes N° 1

Ses quatuors à cordes, notamment, jouissent de plus en plus d'une popularité absolument méritée. Au nombre de quatre (auxquels on peut ajouter un « N° 0 » de 1893, et, de 1927, deux mouvements d'un quatuor inachevé), ils jalonnent des étapes décisives de sa vie créatrice : 1896, 1915, 1924 et 1936.

Le *Premier*, en la majeur, est traditionnellement en quatre mouvements, chacun étant lui-même d'une construction que le public de l'époque connaissait bien, depuis un siècle et demi pour la forme sonate des premier, troisième et quatrième mouvements, et depuis toujours ou presque pour la forme A-B-A du deuxième. Il a été créé, en 1896 donc, à la Wiener Tonkünstlerverein, un an avant la mort de son président honoraire Johannes Brahms, et il s'inscrit sans aucun doute dans la continuité de cet illustre aîné. On peut y déceler de nombreuses influences, et citer plusieurs compositeurs dont Zemlinsky reprend tel ou telle cheminement tonal, relation harmonique, formule rythmique, etc. Mais ce serait risquer de passer à côté de la réelle personnalité de cette œuvre éminemment attachante.

Cela dit, comment ne pas évoquer Franz Schubert, et tout particulièrement son *Quatuor en la mineur* dit « *Rosamonde* », à propos de l'*Allegro con fuoco* initial ? Cela peut paraître incongru, à cause des trois quarts de siècle qui séparent les deux œuvres, et de leurs places respectives dans le catalogue de leurs auteurs : presque crépusculaire pour Schubert, et de jeunesse pour Zemlinsky. Et pourtant, le second n'avait que deux ans de moins que le premier quand ils ont composé ces deux ouvrages. Ils sont tous deux pleins de vitalité, éclairés d'une lumière qui n'est toutefois jamais éclatante, dont l'ombre est là, tapie, rarement explicite, mais qui donne une profondeur qui résonne en chacun de nous. Et c'est là, dans cette sorte d'entre-deux, d'hésitation, de vacillement presque, que se trouve l'originalité de ce premier mouvement, et qui est aussi la marque de tout ce *Premier Quatuor*.

Le court *Allegretto* qui suit et qui fait office de Scherzo, avec ses thèmes populaires qui rappellent Vienne et la Bohême, est délicieusement, et délicatement détendu. Vient alors le mouvement lent, indiqué *Breit und kräftig* (« Large et intense »), sommet expressif de ce *Quatuor*, avec ses deux thèmes puissamment contrastés, le premier dramatique et heurté, le second tendre et chaleureux. Quant au Finale, *Vivace con fuoco*, s'il est formellement un rien académique, son premier thème dégage une belle énergie à la fois fière et lyrique, tandis que le second est au contraire introspectif, non sans ferveur pour autant.

Zemlinsky, un mentor pour Ullmann et Krása

Les points communs entre Viktor Ullmann et Hans Krása sont nombreux, et dès le début, puisqu'ils sont nés à quelques mois d'intervalle (respectivement en 1898 et 1899), dans des familles juives remarquablement bien assimilées dans l'Empire de François-Joseph. Si le premier, né dans la ville multiculturelle de Teschen, à la frontière entre la Pologne et la Moravie, a fait ses études à Vienne, où il eut comme professeur de théorie et de composition Arnold Schoenberg, on le retrouve en 1919 à Prague, ville natale et d'études du second, qui devait, lui, son cosmopolitisme non à son parcours géographique, mais plutôt à sa famille, qui fréquentait les milieux artistiques de la capitale bohème.

Ullmann était allé à Prague non seulement pour y poursuivre ses études musicales, mais aussi parce que Schoenberg l'avait recommandé à son beau-frère Zemlinsky, alors directeur musical, comme nous l'avons vu, du Neues Deutsches Theater. Ullmann y devint, à l'âge remarquablement jeune de vingt-et-un ans, son assistant, avec la responsabilité des chœurs ; mais il lui arriva de prendre la baguette de chef d'orchestre pour remplacer son aîné. Quant à Krása, il vénérât Zemlinsky, qui avait été son professeur et qui avait dirigé ses premières œuvres,

Zemlinsky représente donc un trait d'union entre nos deux jeunes compositeurs par son aura auprès d'eux. Étant à Prague entre 1911 et 1927, donc pendant les années décisives pour les carrières d'Ullmann et de Krása qui s'y trouvaient également, nous pouvons considérer cette ville comme leur lien à tous les trois.

Prague

À Prague, Ullmann et Krása baignent dans une effervescence culturelle que n'a pas ralenti la chute de l'Empire austro-hongrois à la fin des années 1910. Il y a bien sûr les poètes Rainer Maria Rilke et Franz Kafka. Et c'est aussi un lieu d'avant-garde musicale, où l'influence des Viennois Gustav Mahler et Arnold Schoenberg est déterminante.

Les Juifs y avaient toute leur place. C'est ainsi que les directeurs musicaux du Neues Deutsches Theater furent successivement, de 1885 à 1939, Angelo Neumann, Alexandre von Zemlinsky, William Steinberg, George Szell et Fritz Zweig, tous d'origine juive (et nous pourrions y ajouter Gustav Mahler et Otto Klemperer qui y firent leurs débuts de chef d'orchestre).

La création de la Tchécoslovaquie, en 1918, pousse les créateurs tchèques à une forme de patriotisme artistique. Après plusieurs années de gestation, dans les années trente on assiste à une tentative de renouveau de l'opéra tchèque, symbolisé par trois ouvrages (dont deux de compositeurs de ce CD) : *La Chute de l'Antéchrist* de Viktor Ullmann, *Les Fiançailles en rêve* de Hans Krása, et *Le Charlatan* de Pavel Haas. Ces trois créateurs ont été fauchés dans leur élan par la barbarie nazie, dans les mêmes circonstances. Ils forment, avec Gideon Klein, ce que l'on appelle parfois le « Quatuor de Terezín »).

Terezín

Tous les Juifs célèbres de cette Mitteleuropa étaient gênants pour les Nazis dans leur plan d'extermination. Qu'ils disparaissent, et le monde risquait de s'en émouvoir. Aussi eurent-ils l'idée, diabolique, de les regrouper dans ce qui pourrait leur être présenté comme une cité idéale où ils seraient en sécurité. Leur choix se porta sur Theresienstadt (« Terezín » en tchèque), une petite ville forteresse à une soixantaine de kilomètres de Prague, vidée de ses quelques milliers d'habitants pour l'occasion. Ce n'était donc pas une déportation à l'étranger, dans un camp de concentration de plus, mais au contraire, officiellement, une chance à saisir. Les Juifs âgés, notamment, furent sensibles à l'argument de la ville thermale. Il y eut beaucoup de demandes.

Les premiers arrivèrent fin 1941. Au début, ils étaient volontaires pour venir, et on les laissa emporter ce qu'ils avaient de plus précieux. C'est ainsi que beaucoup vinrent avec leur instrument de musique. Puis de très nombreux Juifs furent contraints d'y aller, parmi lesquels Krása et Ullmann, internés en 1942 (respectivement le 10 avril et le 8 septembre). En quelques mois, ils étaient près de 60 000, dans une ville prévue pour dix fois moins. Certes, les conditions de vie n'étaient pas organisées pour être aussi terribles que celles d'autres camps ; mais cet entassement a tué, notamment du typhus, près d'un quart des détenus en moins de trois ans.

Pour autant, ils n'étaient pas astreints à des travaux pénibles. Comme parmi eux il y avait beaucoup d'artistes, et souvent de tout premier plan, il y eut une activité culturelle intense. Elle était d'ailleurs plutôt favorisée par les Allemands, pour au moins deux raisons. D'abord cela occupait les détenus, et éloignait les risques de rébellion. Et puis, cela faisait une excellente vitrine pour le monde extérieur ; c'est ainsi qu'un film de propagande y fut tourné, et que des visites de la Croix-Rouge y furent organisées. Pour cela, les Allemands en vinrent même à autoriser la venue d'instruments encombrants ayant appartenu aux Juifs internés et restés à Prague, et tout particulièrement, bien sûr, des pianos, qui manquaient cruellement (un violoniste de l'envergure de Karel Fröhlich a par exemple dû donner des récitals, jouant les plus grandes œuvres du répertoire pour violon et piano – telle que la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven – avec accordéon).

La musique pratiquée à Terezín n'avait rien à voir avec ce qui se faisait dans les camps de concentration ou d'extermination, où l'on jouait surtout pour le plaisir des gardiens, ou pour accompagner les regroupements (et non, semble-t-il, les exécutions, comme cela est parfois rapporté – ou alors tout à fait exceptionnellement) des musiques rythmées, légères, faciles. Les compositeurs tels que Simon Laks à Auschwitz y ont surtout réalisé des arrangements pour les musiciens dont ils disposaient, mais n'ont pas fait véritablement acte de création. Le cas du *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen est encore différent, puisque composé dans un camp de prisonniers de guerre, aux conditions de détention autrement moins redoutables. À Terezín, il y avait plusieurs orchestres (notamment dirigés par Karel Ančerl), de nombreuses formations de musique de chambre et même de jazz (pourtant symbole ultime de la musique dégénérée tant honnie – ou plutôt combattue – par les Nazis), des chœurs... On y a monté des opéras entiers, parfois joués plusieurs dizaines de fois, y compris avec une mise en scène complète. Il y avait plusieurs concerts par jour. Peut-on imaginer pareille effervescence musicale dans une ville aussi peuplée que Niort ou Chambéry de nos jours ?

Même des œuvres dénonçant plus ou moins ouvertement le régime nazi y été données. Nous citerons particulièrement deux opéras des compositeurs de ce CD : le *Brundibár* d'Hans Krása, où malgré leur gratuité les places s'arrachaient tant les spectateurs étaient en joie de la victoire des innocents sur le méchant ; et *L'Empereur d'Atlantis ou l'abdication de la Mort* de Viktor Ullmann, composé à Terezín, parabole cinglante presque explicite d'Hitler et de son Reich millénaire.

En réalité, Terezín était une étape vers les camps d'extermination, de Treblinka d'abord, d'Auschwitz ensuite. Ce fut la destination de deux tiers des détenus, où ils furent en très grande majorité assassinés dès leur arrivée. Parmi eux, Krása et Ullmann. Tous deux transférés le 16 octobre 1944, ils furent gazés le lendemain et le surlendemain.

Hans Krása (Prague, 04-11-1899 – Auschwitz, 17-10-1944)

Né dans un milieu aisé, le jeune Krása a pu bénéficier de la fortune familiale pour faire jouer, très jeune, ses premières œuvres. Plus généralement, il a pu mener une vie confortable, sortant beaucoup, en particulier la nuit, fréquentant les intellectuels d'avant-garde, mais composant assez peu, malgré son amour de la musique déclaré très tôt. Il reçut une éducation allemande, mais fut rapidement attiré par les littératures française et russe. C'est ainsi qu'il vient en France, où il rencontre Albert Roussel, et découvre une musique qui l'influencera considérablement : celle d'Erik Satie et du Groupe des Six. Plus tard, il compose l'opéra *Les Fiançailles en rêve*, inspiré par la nouvelle *Le Songe de l'Oncle* de Fiodor Dostoïevski.

Quand il est interné à Terezín, il a quarante-deux ans. Peu avant, en réaction aux avancées de l'armée allemande, il avait composé son désormais célèbre (il en existe à ce jour au moins 16 enregistrements en 6 langues différentes) opéra *Brundibár*, avec le librettiste Adolf Hoffmeister, qui faisait partie comme lui d'une association antifasciste. Mais la musique de compositeurs juifs devient interdite, et l'opéra est monté, clandestinement, dans un orphelinat juif de Prague. À Terezín, il retrouve nombre des enfants ayant participé à cette création, et grâce à une partition conservée, réorchestre l'œuvre pour les instrumentistes disponibles. L'histoire est toute simple : des enfants cherchent de l'argent pour acheter du lait à leur mère malade ; ils sont chassés par le méchant Brundibár, qui finit même par leur voler ce qu'ils ont péniblement gagné ; mais grâce à l'intervention d'animaux qui avaient fait venir plusieurs centaines d'autres enfants, ils récupèrent leur argent, et l'opéra se termine par un chant de triomphe qui deviendra un hymne de résistance dans le camp.

L'opéra fut monté, avec décors, costumes et mise en scène, 55 fois en un an. Les témoignages ne concordent pas tous, mais il semble tout de même que, au moins pour les chœurs d'enfants, il ait fallu s'adapter en permanence, pour faire face aux départs des enfants, déportés vers les camps d'extermination. Étonnamment, car la dénonciation du régime nazi, suivie de sa défaite, est évidente, cet opéra fut choisi par les Allemands non seulement pour être représenté lors d'une visite de la Croix-Rouge internationale, mais fut même filmé par eux-mêmes pour leur film de propagande.

Thème et Variations

Contrairement à ce que l'on lit parfois, le *Thème et Variations* pour quatuor à cordes n'a pas été écrit à Terezín, mais plusieurs années avant. La confusion vient de ce que Krása l'a reconstitué de mémoire à Terezín, où il a été créé par le Quatuor Fröhlich fin mai 1944. Seul le thème de cette version en a été retrouvé. Mais la sœur de Krása avait par chance conservé une copie du manuscrit original. Nous ne saurons hélas sans doute jamais jusqu'à quel point Krása a retrouvé, en 1944, ses inspirations de 1935...

Violoniste lui-même (quand il avait dix ans, son père lui avait acheté un instrument signé Amati, de la célèbre dynastie de luthiers crémonais des XVI^e et XVII^e siècles), Krása s'était auparavant, par deux fois, essayé au genre suprême du *Quatuor* : d'abord en 1913, à l'âge de douze ans (ouvrage perdu) ; puis en 1921, avec son *Opus 2*, remarquable de vitalité, d'ironie, de profondeur, avec ses couleurs instrumentales sans cesse changeantes mais toujours parfaitement adaptées au propos.

Dans sa musique de scène *Mládí ve hře* (« Jeunesse en jeu »), il y a un numéro, la *Chanson d'Anna*, qui est devenue ce que l'on appellerait maintenant un « tube », comme pouvaient l'être certaines plaintes de *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill (autre compositeur dont Krása peut, à l'occasion, être proche). Elle servira, très habilement, de matériau thématique à la *Kammermusik pour clavecin et sept instruments*. Et elle sera le point de départ de notre *Thème et Variations*.

Cette mélodie lancinante, mélancolique, naïve, se prête idéalement à ces six variations caractérisées, d'une durée qui va en augmentant. La première est pleine d'humour, avec ses interruptions brusques. La deuxième conserve ce caractère léger, mais avec un rien de lyrisme. La troisième, empreinte de nostalgie, est de plus en plus songeuse. La quatrième fait penser aux musiques de cabaret, avec ses

spirituels effets spéciaux (pizz, glissandos, harmoniques). La cinquième commence sérieusement, avant de s'endiabler d'abord avec des allusions au jazz, puis en accélérant, avant de se terminer de façon à la fois solennelle et apaisée. À l'inverse, la sixième et dernière variation part sur les chapeaux de roue, subit de nombreux changements d'atmosphère, avant de se terminer comme dans un rêve, *pianississimo*, tel un adieu.

Viktor Ullmann (Teschen 01-01-1898 – Auschwitz 18-10-1944)

Quand il arrive à Terezín, Ullmann, qui a donc quarante-quatre ans, a déjà un parcours artistique changeant. On a coutume de distinguer trois périodes créatrices, qui correspondent du reste à ses trois mariages (notons que peu après son internement avec sa troisième épouse, il retrouva les deux premières à Terezín). La première époque est celle de ses années de jeunesse, influencé par Schoenberg et par Zemlinsky, où il fut un chef d'orchestre précoce et brillant. La deuxième est celle de sa découverte de l'anthroposophie de Rudolf Steiner, où il cesse provisoirement de composer, avant d'y revenir pour écrire des œuvres liées plus ou moins directement à ce mouvement philosophique, comme l'opéra *La Chute de l'Antéchrist*, sur un texte du poète anthroposophe Albert Steffen, ou la *Sonate pour clarinette et piano* en quarts de ton, après avoir été initié à la microtonalité par Alois Hába, autre disciple de Steiner. Malheureusement, la plupart des œuvres de ces deux premières périodes ont disparu.

La (très courte) troisième période est celle de Terezín. Il y bénéficie d'un statut privilégié, chargé notamment de rédiger, pour la très officielle « Administration des loisirs », les critiques des nombreux événements musicaux. Il s'y montre sévère, mais érudit. En quelque sorte, il fait son travail. Il écrit aussi plusieurs essais, des poèmes, donne des conférences, fonde un « Studio pour la Nouvelle musique » et un « Collegium Musicum » avec lesquels il organise des concerts. Et il compose. Voici ce qu'il a dit lui-même, en faisant allusion au *Psaume 136* : « Il faut souligner que Theresienstadt a contribué à mettre en valeur, non à empêcher, mes activités musicales, qu'en aucune façon nous ne nous sommes assis pour pleurer sur les rives de Babylone, et que notre effort pour servir respectueusement les Arts était proportionnel à notre volonté de vivre. Je suis convaincu que tous ceux qui luttent, dans la vie comme dans l'Art, pour triompher de la Matière qui toujours résiste, partageront mon point de vue. »

Il faut dire aussi, bien que cela fasse froid dans le dos, qu'à l'inverse de Krása qui bénéficiait d'une fortune familiale, Ullmann, malgré ses origines nobles, était resté dans une situation financière fragile tout au long des années 1930. Dès lors, son internement à Terezín le libéra des contraintes matérielles, et en un sens, il put se consacrer à ses activités de compositeur. Et elles furent intenses : en à peine plus de deux ans, on a retrouvé (fort heureusement, il a pu faire en sorte de mettre à l'abri ses manuscrits) trois sonates pour piano, le quatuor à cordes de cet enregistrement, plusieurs cycles de *Lieder*, des œuvres orchestrales, un mélodrame d'après le *Chant de l'amour et de la mort du cornette* de Christoph Rilke et l'opéra *L'Empereur d'Atlantis* (sans compter de nombreuses instrumentations de chants en yiddish ou en hébreu). Pour se rendre compte de l'impact de l'internement d'Ullmann sur son activité de compositeur, écoutons ses sept sonates pour piano (les quatre premières, écrites entre 1936 et 1941, font partie des rares œuvres écrites avant Terezín qui n'ont pas été perdues). Si ce n'est que les premières sont toutes en trois mouvements quand les dernières en ont quatre ou cinq, on ne constate pas de rupture radicale, avec un état d'esprit qui serait devenu sombre, résigné ou affligé, avec les trois ouvrages de Terezín. Mais il n'en est pas de même avec le quatuor qui y a vu le jour.

Quatuor à cordes N° 3

Avant ce *Troisième*, Ullmann avait composé deux quatuors à cordes, aujourd'hui perdus : un *Premier* dont on ne sait rien, si ce n'est que c'était son *Opus 2*, et un *Deuxième* créé à Prague en 1937.

Le *Troisième*, *Opus 43*, est l'une des pièces les plus jouées et enregistrées d'Ullmann. Et c'est tout à fait justifié, tant cette œuvre est à la fois concise et variée, complexe et immédiate, et surtout profondément expressive.

Malgré les deux mouvements indiqués par le compositeur, la plupart des enregistrements en proposent quatre : *Allegro moderato*, *Presto*, *Largo* et *Rondo-Finale*. C'est assez trompeur, car en réalité, les trois premiers n'en font qu'un, le *Presto* étant suivi d'une réexposition de l'*Allegro moderato* initial, laquelle s'enchaîne avec le *Largo*. On peut aussi considérer trois mouvements : un *Allegro moderato* de forme-sonate (car en effet, il commence bien par les deux thèmes, avec leur reprise, et se termine bien par leur réexposition), le développement central étant remplacé par ce *Presto* (qui est lui-même, en réalité

un *Scherzo*, avec son *Trio* traditionnel) ; puis le mouvement lent, *Largo* ; et enfin le Finale, *Rondo*. Quoi qu'il en soit, le compositeur nous propose là une forme originale.

L'*Allegro moderato* se caractérise par une douceur mélancolique, teintée de nonchalance ; l'on peut y voir une forme de résignation, que viennent contrarier quelques coups d'éclat. Le *Presto* est le plus incisif d'entre eux, avec son ton sarcastique et ses éclats de rire saccadés. Mais la désolation reprend le dessus dans le *Lento*, entamée par un fugato dont le thème, sériel, est énoncé par l'alto dans une atmosphère désespérée. Si le *Rondo* apporte l'énergie dont nous a privé le mouvement lent, il n'a rien de libérateur pour autant, et tient davantage de la course à l'abîme ; quand le thème du tout début de l'ouvrage revient, il est comme un cri d'agonie avant les dernières convulsions mortelles.

Une autre histoire de la musique ?

Zemlinsky, Ullmann et Krása étaient donc, officiellement, Juifs. Pourtant, ils ont entretenu avec le judaïsme des relations diverses.

Zemlinsky était issu d'une famille aux origines religieuses multiples. Ses grands-parents paternels venaient tous deux de familles catholiques pratiquantes, et leur fils Adolf, père d'Alexander, a lui-même été élevé dans cette religion. Quant à sa mère, elle avait eu un père juif séfarde et une mère musulmane. Avant sa naissance, les parents d'Alexander se sont convertis au judaïsme, la religion du grand-père maternel, de sorte que notre compositeur est né juif. Mais en 1906, il s'est converti au protestantisme (et quelques années plus tard il a convaincu Schoenberg, son beau-frère, d'en faire autant).

On ne sait pas grand-chose du parcours spirituel de Krása, si ce n'est qu'il a été élevé dans la double culture tchèque paternelle, et germano-juive maternelle.

Quant à Ullmann, ses parents s'étaient mariés dans la religion juive en 1896, mais s'étaient convertis quelques mois plus tard au catholicisme. Viktor quitta lui-même cette religion en 1920, fut séduit par les théories anthroposophiques de Rudolf Steiner au point de cesser provisoirement de composer, en 1931, pour s'occuper d'une librairie dédiée à ce mouvement à Stuttgart. Alors que ses trois épouses étaient juives, il semble qu'il n'ait pris réellement conscience de ses racines israélites qu'au moment de subir la persécution nazie. À Terezín, il composa un journal intime composé de poèmes et d'aphorismes, *Le Passager étranger*. Il y confie ses tiraillements intimes entre son identité juive et ses sentiments chrétiens.

Quelles qu'aient été leurs convictions profondes, c'est bien leur judaïsme qui leur a coûté l'exil, et donc l'oubli, pour le premier, et la vie pour les deux autres, à un âge où ils avaient encore plusieurs décennies de création devant eux.

Que la Seconde Guerre mondiale ait marqué une rupture sur bien des plans ne fait aucun doute. Et l'histoire de la musique ne fait pas exception.

Après 1945, il y eut toute une génération de compositeurs qui ont considéré que seule la radicalité de l'atonalité, du dodécaphonisme et du sérialisme pouvait ouvrir une nouvelle voie viable. Après ces années d'atrocité qui a dépassé tout ce que l'on pouvait imaginer, l'époque avait-elle besoin de se rassurer avec ce mélange de rupture avec plusieurs siècles de tonalité et d'organisation méticuleuse de l'écriture musicale selon des principes rigoureux ?

Toujours est-il que Zemlinsky, qui avait pourtant été un précurseur de cette Nouvelle École de Vienne autour de Schönberg, Berg et Webern, n'avait plus sa place dans ces années d'après-guerre. Ce n'est qu'avec une deuxième génération que l'on prit conscience du danger de ce qui pouvait être assimilé à une forme de dogmatisme assez sec. La générosité du grand orchestre romantique et la fidélité à la tonalité de Zemlinsky ont pu alors être considérés comme une voie possible. Mais il n'avait pas eu d'héritier direct, de sorte que cette résurrection, pour bienvenue qu'elle fût, a parfois été vue comme un retour en arrière et une victoire du conservatisme. Nous pouvons cependant, de nos jours, avoir bon espoir que cette accusation appartienne au passé.

Quant à Krása et Ullmann, auxquels on peut malheureusement ajouter tant d'autres compositeurs disparus pendant la Seconde Guerre mondiale, en pleine ascension artistique, qui sait quelles musiques ils auraient pu nous offrir ? Ne peut-on pas se demander si la folie meurtrière allemande, qui a assassiné près de six millions de Juifs, soit les deux tiers des Juifs d'Europe, n'a pas empêché une autre évolution de la musique de la part des compositeurs européens ? Nul ne peut y répondre, bien entendu. Mais se poser la question est aussi un moyen de reconsidérer l'importance de ces créateurs fauchés sans avoir pu livrer tout leur talent.

Pierre Carrive