

Exposition Musique Dégénérée Düsseldorf 24 Mai-14 Juin 1938

Musiques Interdites par le III^o Reich
Conférence de Michel Pastore dans la cadre de la Shoah et l'Europe
ARES 11 et 12 Juillet 2007

Consulat Général Autriche 27 cours Pierre Puget 13006 Marseille

Musiques Interdites par le III^o Reich

En tant que conseiller culturel au Consulat Général d'Autriche, je fus contacté par ARES pour intervenir sur le thème *La Shoah et l'Europe*. Mon action depuis 2004 au Consulat consiste à réhabiliter les œuvres musicales interdites par le III^o Reich. J'ai eu l'opportunité de créer un Festival **Musiques Interdites** consacré à la recréation de ce patrimoine essentiel à notre culture. Des chefs d'œuvres condamnés au nom du totalitarisme mais dont les verdicts furent hélas reconduits par les hégémonies modernistes de l'après guerre sont encore en attente de réelle libération : à savoir trouver enfin un public qui pourra ainsi appréhender sa propre histoire de pair à l'histoire de la musique du XX^o. Cependant entre ces musiques tellement interdites -qu'on ne sait même plus qu'il y eut interdit ou qu'il y eut un jour musique - et l'absolue évidence du génocide, la relation de causalité – voire de générique - est à soumettre à l'évidence. Quoi de commun entre l'index musical des nazis et la volonté d'exterminer une partie de l'humanité ? Quel lien entre l'annihilation culturelle et la volonté finale ? Comment peut-on institutionnaliser l'une pour fonctionnaliser l'autre ? A moins que tout ne soit contenu anonymement dans la nasse que forge le Pouvoir afin d'assurer son absolue cécité sur un monde rendu sourd par cessation de musique?

Le 7 avril 1933, la ségrégation antisémite nazie s'édifie avec la Loi de Reconstitution de l'Administration qui exclue implicitement les juifs du cadre public, loi complétée en 35 par les Lois de Nuremberg qui élargiront l'interdit à tout le champ social. Dès 1933, les compositeurs et musiciens juifs ne peuvent plus exercer leur art en Allemagne. Le cas particulier de l'immense compositeur **Frank Shreker** (1878-1934), obligé de démissionner de la direction du Conservatoire de Berlin dès 1932, nous signifie ce que fut le climat maffieux qui présida au vote de la loi. C'est en mars 1933 que Shreker, exaspéré par les tensions subies, écrit au Directeur de l'Académie des Arts :

*« ... quand l'année dernière, poussé par M. Havemann, qui vint me voir en quelque sorte comme représentant du parti, j'ai démissionné de mon poste de directeur, M. Havemann s'engagea – il me le garantissait – à ce qu'on me laisse désormais en paix. **Et voici que la menace recommence à nouveau** *... Mon ascendance : ma mère descend d'une vieille famille aristocratique, mon grand-père maternel était major de l'armée autrichienne... mon père était hongrois. Je ne sais rien d'autre de lui que, selon une lettre, il était protestant. Mais il est vraisemblable qu'il était d'ascendance juive. Il avait reçu de nombreuses décorations autrichiennes et allemandes et la grande médaille d'or pour les arts et les sciences d'Autriche ainsi, je crois, que de Bavière et du Wurtemberg. J'ai moi-même la croix de guerre autrichienne de deuxième classe pour le service civil. J'ai été élevé comme catholique, et je me suis assis dès seize ans au banc d'orgue d'une église viennoise. **Que veut-on donc de moi** *?...Quant au fait qu'un gouvernement socialiste m'est nommé, je n'y puis rien... ».* Lettre morte, Shreker, à l'annonce de son renvoi de l'Académie, sera victime d'une violente crise cardiaque. Un des plus grands compositeurs occidental mourra ainsi le 21 mars 1934 sans connaître ce qu'allait devenir « la menace » ni ce que « l'on allait vouloir de lui ». Avant d'essayer de répondre à cette double interrogation, on peut remarquer que cette lettre donne à lire entre les lignes d'une angoisse toute personnelle le syntagme culturel nazi qui ne se manifestera officiellement que 4 ans plus tard :

Musique vivante (malgré sa continuité avec la tradition) - Socialisme (Weimar = bolchevique)
- Juif

Le 24 mai 1938 fut inaugurée à Düsseldorf l'exposition **Entartete Musik** (Musiques Dégénérée), écho de l'exposition **Entartete Kunst** (Art Dégénéré) qui avait eu lieu à Munich l'année précédente. Entartete Musik regroupait de manière tout à fait arbitraire sous le terme générique de Dégénéré tout ce qui avait été l'actualité musicale florissante sous la république de Weimar : une thématique était consacré au jazz et à « l'opérette juive de jadis au rythme du jazz », une autre fustigeait toute l'activité musicale professionnelle (éducation, diffusion, opéra) sous le terme de « bolchevisme musical », une section étant réservée aux théoriciens de l'atonalité, figuraient au nombre des partitions exposées en tant que dégénérées entre autres les chef d'œuvres :

La Main Heureuse de **Schoenberg**, *Lehrstück* d'**Hindemith**, *Jonny Spielt Auf* de **Krenek**, *Les Stigmatisés* et *Le Son Lointain* de **Shreker**, *L'Histoire du Soldat* de **Stravinsky**, *Kuhle Wampe* de **Eisler**, *Lulu* et *Wozzeck* de **Berg**, *La Princesse au Petit Pois* de **Toch**...

Aucun lien formel ne relie ces compositeurs si ce n'est qu'ils contribuaient tous à l'actualité de la vie musicale. Seule une volonté d'éradiquer la musique dans son ensemble paraît tout d'abord être l'objectif de l'exposition : il n'y a pas eu de catalogue de l'Entartete Musik car un tel catalogue était impossible à documenter. Mais il y eut une brochure dont la couverture sous forme d'affiche référait à l'opéra de **Ernst Krenek** (1900-1992) *Jonny spielt auf* (*Jhonny mène la danse*) créé à Berlin en 1925 et dont le héros était un noir.

Voici ce que Krenek écrivit après avoir pu s'exiler aux Etats-Unis :

*« Il est un fait que je me trouvais en tous les cas sur la liste noire des nazis (ou sur une liste du même genre), que l'on m'ait considéré comme juif, comme aryen, communiste, catholique, tchèque, autrichien ou je ne sais quoi d'autre. Tout simplement, ils n'aimaient ni ma musique ni ma philosophie artistique et avaient recueilli du matériel à ma charge depuis des années. La liste de mes crimes était impressionnante voire interminable dans mon exaltation du nègre dans Jonny spielt auf *, mon cas était donc clair (...) Bien trop de gens attendaient de voir disparaître de la scène des individus de mon acabit. Il est évident que le nazisme devait une grande part de son succès à la jalousie hystérique des démunis... »*

Nous verrons qu'un compositeur à l'acuité aussi brillante que Krenek peut lui aussi s'illusionner sur le véritable objectif sous jacent à la liste des condamnés de l'Entartete Musik. Si l'on revient à l'affiche de l'exposition de 38 qui cite iconiquement son opéra, nous pouvons dégager ses prédicats : un noir, jouant du saxophone, portant à la boutonnière de son smoking de concert l'étoile de David. C'est-à-dire un ensemble de **métissage** : un noir – certainement américain, donc un esclave -, un saxophone (instrument moderne exclus de la nomenclature classique), un smoking (référant au rituel du concert), l'étoile de David (une anti-décoration, un marquage). Métissage qu'avait déjà souligné en 1930 Alfred Rosenberg – qui se verra ravir par Goebbels la main mise sur la culture - à propos de la reprise de *Jonny spielt auf* à Munich :

« Jonny, le symbole du maître du monde abâtardi, judéo-nègre, est debout sur une grande mappemonde et, à ses pieds, l'humanité blanche danse au son du jazz, saute en cercle autour du globe en faisant des courbettes, comme jadis les juifs autour du veau d'or, tout en « chantant » en chœur... Ces mots d'humanité blanche dansant autour du nègre Jonny avec des convulsions abominables de lascivité, le remerciant du déchaînement des plus bas instincts, proclament à la face du monde le triomphe victorieux du sang judéo-nègre sur l'ancienne culture aryenne. »

Il est un fait que Krenek est un de ces compositeurs mis à l'index par les nazis qui ne soit pas juif. Mais en tant que compositeur de l'opéra *Jonny* et par la suite d'œuvres dodécaphoniques, en tant qu'époux de la fille de **Gustav Malher**, Krenek sera toujours identifié par le régime

comme compositeur dégénéré donc juif. De même dans l'exposition Entartete Musik, la caricature de Stravinsky portait la légende : « *qui a inventé l'histoire selon laquelle Stravinsky descendrait de la noblesse russe ?* » présupposant une ascendance juive du compositeur complètement fautive. Si nous regardons à nouveau l'affiche Entartete Musik, nous pouvons envisager le glissement qui va du métissage en tant que cause de la dégénérescence de la musique allemande à la notion de race en tant que fondement d'idéologie nazie : l'étoile de David n'est plus une antidécoration mais l'unique marquage porteur de tous les dangers de contamination. C'est un véritable terme vicariant qui va servir à identifier tout et tous ce qui peut(vent) être menace pour la pureté d'une utopique musique allemande - celle-ci impérialisant les traditions autrichiennes (l'invasion de l'Autriche ne date que de 2 mois), tchèques, slovaques, hongroises, roumaines, et jusqu'à française (**Milhaud, Dukas**)... - la Musique ne pouvant être que celle d'un Reich unique, d'un Peuple unique et du Führer unique telle qu'elle fut embaumée par Hitler lui-même dans le « temple » du Walhalla, près de Ratisbonne, en 1937, lorsqu'il ajouta au Panthéon **Beethoven-Wagner**, le petit paysan **Bruckner** en butte à l'hostilité de la société viennoise corrompue par la « juiverie »*.

Cependant, pour le public de l'exposition de Düsseldorf, ce qui menaçait la musique allemande dans son utopique unicité n'était qu'une liste improvisée et non exhaustive de compositeurs disparates de par leur origine, leur génération et leur esthétique (ainsi **Bela Bartok** qui n'était pas à l'origine dans la liste noire exigea d'en faire partie). Nous avons vu l'impossibilité d'un catalogue raisonné qui puisse fonder le concept d'Entartete Musik. Mais reportons-nous à cet extrait du texte accompagnant la brochure rédigée par le pseudo commissaire Hans Severus Ziegler et qui demeure le seul « prétexte » de l'exposition :

« Ce qui est réuni dans l'exposition Entartete Musik représente le reflet d'un véritable sabbat de sorcières et du bolchevisme culturel le plus frivole, aux plans spirituel et artistique ; c'est aussi le reflet du triomphe de la sous-humanité, de l'arrogante impudence juive et d'un complet abrutissement intellectuel... La musique juive et la musique allemande demeurent étrangères. Les lois de la musique juive ou les constructions intellectuelles et les doctrines du faux-semblant, la physique et la physiologie juives du son se développent actuellement de façon clairement prédominante dans le monde musical de sang allemand, de telle sorte qu'il existe des imbéciles beni-oui-oui allemands qui ne peuvent se soustraire aux influences d'une race inférieure à cause de leur propre faiblesse et de leur manque de force créatrice et d'inspiration. La dégénérescence de la musique et de la création musicale allemandes naît alors par la force des choses. La musique dégénérée est ainsi au fond une musique non allemande, pour laquelle la partie saine du peuple ne trouvera également aucun organe de réception, aucune émotion et aucune réceptivité ».

Le titre du texte de Ziegler figurant sur l'affiche Entartete Musik est « Eine Abrechnung » « Un Règlement de Compte », écho du titre donné par Hitler au premier volume de *Mein Kampf*. Mais Hitler, dans son livre, ne reliait la dégénérescence qu'au seul bolchevisme. Dans l'extrait jargonnesque de Ziegler, on voit que le syntagme :

« Musique Vivante – Bolchevisme – Juif » est remplacé par le postulat :

« Musique de sabbat (tous styles confondus : du jazz au postromantisme en passant par l'atonalisme et le dodécaphonisme) + Bolchevisme + Non Humanité = Son Juif »

* En janvier 1941, Hitler dans le Repaire du Loup suite à l'écoute de la 7^e de Bruckner qualifia Brahms de « phénomène de salon... porté aux nues par la juiverie » : Edouard Hanslick, qui était « demi-juif » et défendait Brahms, avait fait de la vie à Vienne du « petit paysan » Bruckner « un enfer », et Hitler d'ajouter que c'était « la chose la plus amère » que « de devoir vivre dans un environnement qui ne comprend pas ce qu'on crée ou ce qu'on pourrait créer » !

Nous parlons de jargon a posteriori : comme l'a montré Viktor Klemperer, il s'agit en fait d'une langue (Lingua Tertii Imperii) où le jargon s'ennoblit en quelque sorte parce qu'il légitime la terreur. Malgré le fatras grotesque de la pseudo-démonstration, à partir du postulat énoncé par Ziegler tout compositeur dégénéré ne pourra être que juif (voir le cas des non-juifs Krenek plus haut et le cas d'Hartmann et de Karel ou Distler plus bas) et devra donc être annihilé en tant qu'artiste (son œuvre ne peut pas avoir été) et en tant qu'être (sa personne ne doit pas avoir existé).

C'est ainsi que la politique culturelle musicale nazie sert **en même temps** à cautionner la solution finale : on connaît le souci de l'efficacité nazie à « faire feu de tout bois » et à savoir opérer une véritable synergie totalitariste. C'est ainsi que sont confondus compositeurs, musiciens et juifs dans cette « menace » que présentait, de par sa puissance créatrice, Shreker mais dont il lui était impossible, de par cette même puissance, d'imaginer l'horreur totalisante. « **Que veut-on donc de moi ?** » s'interrogeait-il en 1933 quand il pouvait, sinon « être » encore socialement, mais du moins être en se prononçant. Les nazis voulaient non seulement qu'il n'existe plus mais qu'il n'ait pas été : qu'il s'arroge en somme de lui-même ce néant identitaire sur lui-compositeur et sur lui-descendant de juif. Au nom du « sang musical allemand », le sang juif doit disparaître : pour atteindre l'objectif final, la musique allemande doit rendre toute autre musique « exsangue ». Il ne peut s'agir de crime dans le cas de ces musiques « autres » puisque celles-ci, en tant que dégénérées, n'avaient de toutes façons pas de « sens ». Dans le cas des hommes, le crime s'appellera « solution ».

Le 13 mars 1938, l'Autriche est envahie : il aura fallu cinq ans pour épurer la nouvelle Allemagne de ses citoyens juifs. Les mêmes mesures seront réalisées alors en moins de six mois. Le 2 avril 1938, le correspondant de l'*Illustration*, Roger de Craon-Poussy, écrivait : « *L'Anschluss, bonheur des uns, est devenu pour les autres, avouons-le, une effroyable catastrophe. D'abord les israélites. Il est impossible de se faire une idée en Occident des conséquences du rattachement pour trois cent mille citoyens autrichiens qui représentaient souvent une élite intellectuelle et morale. Médecins, avocats, artistes, acteurs, journalistes, qui ont parfois servi la société avec dévouement depuis des dizaines d'années, les voici sur le pavé, du jour au lendemain, sans la moindre possibilité de gagner leur subsistance ou même d'enseigner ; quoi d'étonnant qu'il y ait parmi eux une véritable épidémie de suicides... Il y a eu, durant les premiers jours, une masse de perquisitions illégales, avec confiscations, pillages et violence physiques... Himler... a fait sévèrement punir les auteurs d'actions isolées. Evidemment, ce n'était jamais des nazis, mais toujours des provocateurs communistes...* ».

En fait Himler profita des exactions pour réprimer des opposants : la terreur culturelle et raciale fut appliquée immédiatement.

Erich Wolfgang Korngold, alors un des compositeurs les plus connus d'Europe et du Nouveau Monde, devait créer durant l'automne 1938 à l'Opéra de Vienne son quatrième (et suite aux circonstances dernier) opéra « *Kathrin* » sous la direction de Bruno Walter. Non seulement l'invasion annula de facto la première, mais les nazis saisirent la propriété de Korngold vendant ce qu'ils pouvaient et détruisant le reste dont le manuscrit de « *Kathrin* ». Heureusement une copie avait déjà été envoyée aux éditions Weinberger (Schott refusant dès avant l'invasion d'éditer les compositeurs juifs) et c'est Weinberger qui, malgré les risques énormes, envoya deux hommes pénétrer dans la maison occupée afin de sauver le reste des manuscrits. « *Kathrin* » qu'on peut considérer comme un chef d'œuvre sera créée en territoire neutre en 39 à Stockholm et sera accueillie par des critiques antisémites. Repris en 1950, à Vienne, l'opéra, victime de la dictature moderniste et du culte de l'austérité d'après guerre (voire aussi de la non réelle dénazification des postes clefs), connaîtra un échec et ne sera plus jamais joué.

Le destin de Korngold représente sous une autre (ou est-ce la même dans un autre registre) forme ce que fut la « menace » et « ce que l'on voulait de lui ». En effet, musicien star des années 20-30, il fut demandé par Hollywood le 22 janvier 33 pour composer la musique du film « Adventures of Robin Hood » avec Errol Flynn. « Prends-le comme un présage et pars » lui conseilla le Dr. Eckmann, directeur de l'Opéra de Vienne, lui assurant le succès de « *Kathrin* » pour l'automne. Korngold eut donc la chance de survivre grâce à l'exil aux USA. Là, il sera catalogué comme musicien de film et ne pourra réaffirmer sa dimension de compositeur « postromantique ». Après guerre, il reviendra en Autriche où l'on préférera l'oublier pour ne pas réveiller le « vieux monde ». Il faudra attendre 2004 pour que le Festival de Salzbourg réhabilite son opéra « *La Ville Morte* ». L'Opéra de Paris ne l'a toujours pas inscrit à sa programmation et il faudra attendre le débutant Festival **Musiques Interdites** en 2006 pour assister en France à la création de son *Concerto de piano pour la main gauche*. Korngold a pu échapper à la « menace » en sauvant sa vie, mais, malgré la pseudo protection d'un pays d'accueil, il n'a pu se soustraire à la condamnation nazi de n'être plus rien : son identité de compositeur lui fut de son vivant refusée – lui-même s'arrêtera de composer - et demeure toujours en attente d'une totale réhabilitation.

Car pour certains compositeurs, la « chance » de l'exil fut aussi celle d'une brusque descente vers cette « néantisation » édictée par les nazis. Comparons, pour ce, l'exil de **Kurt Weill** et de **Norbert Glanzberg**. Dans une vidéo diffusée au cours de l'oratorio « *Paroles d'Exil* » que nous avons créée en 2006 et repris en 2007, Glanzberg nous interpelle : « on avait peur en Allemagne ... d'Hilter !... ». Jetés sur les routes de l'exil par l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933, Glanzberg et Weill font partie des nombreux artistes et intellectuels qui débarquèrent à Paris dans l'espoir d'y trouver un refuge leur permettant de continuer à créer. Leur statut est à l'époque complètement différent : Weill, de dix ans plus âgé, est un compositeur reconnu, dont les œuvres, marquées par la volonté idéologique d'écrire pour les masses, reposent sur un langage et une dramaturgie inspirés par le jazz et les différentes formes de musique populaires. Protégé par la Princesse de Polignac, il proposera à Glanzberg de partir pour les USA où il connaîtra le succès que l'on sait en adaptant son art à la forme de Broadway. Mais Glanzberg ne le suivra pas : né en 1910 en Galicie, doté d'une formation musicale parfaitement classique, ayant été assistant d'Alban Berg sur *Wozzeck* à Aix-la-Chapelle, il connaîtra à Paris la misère et survivra en tant que musicien de cabaret. Durant la guerre, il est caché au château de Montredon par la Comtesse Pastré mais sera arrêté à Nice en 1943 et miraculeusement sauvé des convois. Après guerre, il écrira pour Edith Piaf quelques-uns de ses plus grands succès. Il écrira aussi pour Yves Montand, Tino Rossi, et composera des musiques de films. Ce n'est qu'à la fin de sa vie qu'il se souviendra qu'il avait été en Allemagne un musicien classique et qu'il se remettra à composer des œuvres pour grand orchestre comme la *Suite Yiddish* et le *Concerto pour deux pianos*. Dans les années 1980, marqué par la lecture du livre de Paul Celan « *La Mort, Maître de l'Allemagne* », il reviendra à la musique de sa jeunesse et composera dans un style romantique marqué par l'influence de la musique yiddish et par l'efficacité de la chanson populaire les *Holocaust Songs* et les *Holocaust Lieder*. Norbert Glanzberg est mort en 2001.

Si l'exil fut pour certains la condamnation à un véritable mutisme musical – au double sens de « muer » et de « muet » -, il fut pour d'autres l'injonction au témoignage. Ainsi **Erich Ito Kahn** (1905-1956), artiste discret et intransigeant, qui reste encore aujourd'hui un inconnu. Protégé par le chef Hans Rosbaud, collaborateur permanent à Radio Francfort, ami et disciple de Schoenberg, il crée nombre d'œuvres remarquables dans les années 30. Le 1er avril 1933, Kahn est démis de ses fonctions. Début novembre, il émigre avec sa femme définitivement à Paris. Malgré les difficultés de vie en France, il compose en 1938 la Rhapsodie Hassidique pour chœur d'hommes. Dès la déclaration de la guerre en 1939, Kahn est interné une première fois en tant qu'étranger au camp de Marolles, près de Blois puis, dans des conditions

particulièrement inhumaines, au camp des Milles, près d'Aix-en-Provence. Lors de ses divers internements, Erich Itor Kahn continue à composer: le Psaume XIII « *Seigneur, combien de temps vas-tu m'oublier?* » pour soprano et piano. C'est au cours de son internement dans le Camp des Milles qu'il compose l'hymne « *Nenia judaeis qui hac aetate perierunt* » « *Thrène pour les Juifs qui en ces temps périrent* »* véritable prémonition de la solution finale qui se mettait en place en France. Sauvé de la déportation par Varian Fry, Kahn et sa femme partent en 41 pour New-York. Il continuera à composer et recevra l'appui de René Leibowitz et de Pablo Casals. Kahn mourra subitement en 1956.

Nous retrouvons cette volonté de témoigner « malgré tout » chez les compositeurs qui sont « restés » : à savoir ceux qui ont choisi volontairement un « exil intérieur » et les autres, tous les autres, qui n'ayant pu partir, devront vivre l'atroce condamnation nazi jusqu'à son terme.

Rudolf Karel (1880-1945) fut un des principaux élèves de Dvorak. Compositeur fécond et reconnu par le public austro-tchèque, il est nommé en 1923 au conservatoire de Prague et s'impose avec son opéra « *La Mort Marraine* ». Farouchement antifasciste, il s'engage dans la résistance active et devient chef de réseau. Arrêté en 1943, il est incarcéré à la prison de Pankrac : durant cette période de détention, soumis à la torture, Karel continue de composer notamment l'opéra « *Les trois Cheveux du Grand-Père* » qu'il dut écrire sur du papier toilette avec pour crayon des échardes de bois brûlés. Transféré dans la citadelle de Terezin, dans des conditions inhumaines, il continuera à composer un « *Nonette* » : malade, âgé de soixante-cinq ans, Karel fut condamné à mourir de froid le 5 mars 1945.

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) incarne lui une autre forme de l'exil intérieur : celui peut-on dire d'une « résistance passive » dont témoigne cette lettre qu'il écrivit suite à sa rencontre avec Webern (1883-1945) qui montrait son approbation du régime : « ... *Je suis largement à blâmer de ce que la conversation revenait de façon répétée à la politique. C'était une erreur, parce qu'avec mes fortes sympathies pour l'anarchie, j'en vins à savoir des choses que j'aurais préféré éviter d'entendre... sa bienveillance à l'égard de ceux qui le pressent contre le mur m'est incompréhensible.* » On sait que Webern sera abattu par un soldat américain lors de la libération de Vienne. Hartmann, malgré sa tendance « anarchiste » (en fait le courant social-démocrate de sa famille artiste), aurait pu devenir l'alibi « musique nouvelle » des fascistes. Au lieu de collaborer, il choisit volontairement d'interdire toute publication et toute exécution de ses œuvres en Allemagne. Il continue cependant de composer et déploie tous ses efforts pour être joué en dehors de son pays : ainsi en 1935, à Prague, sera créé son poème symphonique « *Miseræ* » dédié « *à mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l'éternité, nous ne vous oublierons pas (Dachau 1933-1934)* ». Il refusera de s'inscrire à la Reichsmusikammer et de répondre au questionnaire sur ses origines raciales. Il montrera son opposition au régime en composant à partir de 1938 son chef d'œuvre : l'opéra « *Simplicius Simplicissimus* » (créé en 1948 à Munich). Après la guerre, il continuera sa « résistance passive » en refusant de cautionner la dictature musicale stalinienne instauré en Allemagne de l'Est et en participant en 1960 avec les compositeurs Paul Dessau (1894-1979) et Hans Werner Henze (1926) à l'œuvre collective « *Jüdische Chronik* » afin de répondre à la remontée de l'antisémitisme en Allemagne.

L'Hymne *Nenia Judaeis qui hac aetate perierunt* fut créé lors du Festival « **Musiques Interdites** » le 3 juillet 2007 à Marseille. Ce chef d'œuvre pour violoncelle et piano prouve en quelques quinze minutes combien l'homme reste libre face à l'annihilation et sort vainqueur d'un combat qui semble désespéré. Le 7 juillet 2005, lors du premier Festival « **Musiques Interdites** » avait été exécuté l'Actus Tragicus pour quintette à vent et quintette à cordes d'Itor Kahn.

Hugo Distler (1908 -1942) subira l'exil intérieur sans trouver les moyens politiques ou artistiques d'exprimer sa survie. Descendant de l'école musicale protestante, il enrichit très tôt cette tradition de la richesse culturelle de la République de Weimar. Nouveau talent musical de sa génération, Distler n'avait que 25 ans quand Hitler prend le pouvoir : il venait d'être nommé chef du département de musique de chambre au Conservatoire de Lubeck. Ces convictions spirituelles apportent un renouveau à la musique protestante traditionnelle mais cette nouvelle sonorité représente une intensité religieuse que les Nazis ne pouvaient tolérer. Il doit quitter son poste d'organiste au temple pour rejoindre la Wehrmacht. Contraint par un ordre fasciste qui l'avait déclaré « Compositeur Dégénéré » au meurtre de son prochain, Distler préféra poser sa tête dans son propre four à gaz et de mettre fin à sa vie à l'âge de 34 ans.

Mais « l'exil intérieur », s'il fut possible pour les musiciens interdits non-juifs, fut interdit pour les musiciens juifs qui n'avaient pu fuir l'Europe hitlérienne. Ceux-ci se retrouvèrent pris dans la nasse nazi, parqués dans les camps d'internement et pour la plupart assassinés dans les camps d'extermination. Leur nombre rend impossible un compte rendu sur chacun d'eux (même pour les compositeurs les plus importants) d'autant que leur liste ne peut être exhaustive par le fait même du génocide nazi.

Nous choisissons de mentionner **Viktor Ullmann** (1898-1944) car, non seulement c'est un des plus grands compositeurs du XX^e toujours en attente de retrouver sa place, mais parce que son histoire personnelle est emblématique. Fils d'un officier de l'Empire, Victor Ullmann s'engagea à l'âge de 18 ans en tant que volontaire dans l'armée et vécut les horreurs de la première guerre sur le front de l'Isonzo. A son retour, dans un monde bouleversé, il entra dans le séminaire de composition de Schönberg qui eut sur lui une influence considérable. Mais Ullmann ne fit jamais partie de la stricte avant-garde : il fut toujours en quête d'un lien entre la tonalité et l'atonalité. En 1920, il devint directeur de chœur et répétiteur, puis en 1922 chef d'orchestre au Nouveau Théâtre Allemand de Prague dont le directeur était alors Alexander von Zemlinsky. En 1924, les Sept lieder pour orchestre – aujourd'hui disparus – obtinrent un succès critique et public grâce à leur impact lyrique et déclamatoire. Entre 1927 et 1931, Ullmann fut chef d'opéra à Aussig et engagé en tant que compositeur pour musique de scène et chef à l'opéra de Zurich. C'est au cours de cette période qu'il devint membre de la Société d'Anthroposophie. Il épousa Anna Winternitz, s'établit à Stuttgart, abandonna son activité de musicien pour se consacrer à l'anthroposophie dans sa "Librairie Novalis". En 1933, il dut fuir l'Allemagne avec sa femme et son fils et retourner à Prague où se confirmèrent ses talents de compositeur et de pédagogue : le prix Hertzka lui fut décerné pour sa version orchestrale de ses Variations Schönberg. En 1935, ce prix lui fut décerné une seconde fois pour son opéra « *La Chute de l'Antéchrist* » d'après le drame de Steffen. Sur des poèmes du même auteur, Ullmann composa en 1937 les Six lieder pour soprano, déjà caractéristiques du langage tonal indéfini qu'il développera dans les œuvres de Theresienstadt. Après l'invasion, les lois raciales qui sévissaient en Allemagne furent appliquées à Prague, interdisant, entre autres, toute activité artistique aux Juifs. Sans espoir d'exécution, Ullmann poursuivit son travail de composition avec, notamment, les très émouvantes « *Chansons d'amour de Ricarda Huch* ». Le 8 septembre 1942, Ullmann fut interné dans le camp de Theresienstadt (à présent Terezin), construit pour accueillir une garnison de 5 000 soldats et où plus de 60 000 Juifs furent parqués en attendant l'achèvement des camps d'extermination. En dépit des conditions de vie épouvantables, une riche activité culturelle due à l'internement de nombreux artistes se développa, progressivement admise par le commandement SS : activités créatrices d'êtres humains confrontés à l'agonie et à la mort. Ullmann fut un des artistes les plus productifs, même si l'on trouve écrit dans son extraordinaire journal intime : "*La plus profonde détresse ne peut pas se transformer en musique, aucune parole ne saura l'exprimer.*" Au cours des 26 mois que dura sa détention, il composera, sur du papier de qualité misérable, plus de 20

œuvres dont les sublimes trois dernières sonates pour piano, 2 symphonies, l'ouverture « *Don Quixote danse le fandango* », l'opéra « *l'Empereur de l'Atlantique ou le Refus de la Mort* », et le mélodrame « *Le Chant d'Amour et de Mort du Cornette Christoph Rilke* »*. Il était en train de commencer l'orchestration de l'œuvre lorsqu'il fut déporté pour Auschwitz avec sa femme et les compositeurs Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa. Il mourut gazé le 18 octobre 1944. Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa ont été gazés courant octobre 1944.

A travers ses quelques exemples choisis certes arbitrairement (comment référer ne serait-ce qu'à tous les principaux compositeurs de cette période ?), le fait que la terreur musicale instauré par le III^e Reich servit à cautionner le judaïcide paraît fondé. Mais de même se fonde en retour le fait que, malgré la solution finale, la musique persista toujours à témoigner de sa force vitale et ce malgré les conditions extrêmes auxquelles ses compositeurs furent contraints. Restituer à tous ces grands artistes la place qu'ils méritent, c'est nous réapproprier une partie essentielle de notre patrimoine culturel. Recréer, un demi siècle après, ces œuvres magistrales, c'est aussi refaire avec elles le chemin de l'exil, de l'interdit, du génocide. Si la stratégie nazie fut de justifier le crime contre l'humanité en utilisant la culture comme leurre, à l'inverse la culture comme vérité peut en se reconstituant autour de ces œuvres « dégénérées » dénoncer à jamais le crime. Il s'agit alors de signifier à travers une esthétique, un impératif moral : « plus jamais cela car cela a pu avoir lieu ».

Revenons pour finir au texte déjà cité de Ziegler : « ...La musique dégénérée est ainsi au fond une musique non allemande, pour laquelle la partie saine du peuple ne trouvera également **aucun organe de réception, aucune émotion et aucune réceptivité** ».

On sait qu'Hitler n'appréciait pas beaucoup la musique hors mise sa fascination pour Wagner et les opérettes. Dans le bunker final, ce fut le silence absolu qui prévalut : plus un son, si ce n'est le bruit de la radio pour écouter l'avancée des ennemis. Ne plus entendre, ne plus ressentir : cet autisme culturel réclamé au peuple allemand dans le manifeste *Entartete Musik* ne pouvait s'achever après avoir accompli l'acte criminel - envers la Musique et envers l'Humain - que dans le néant.

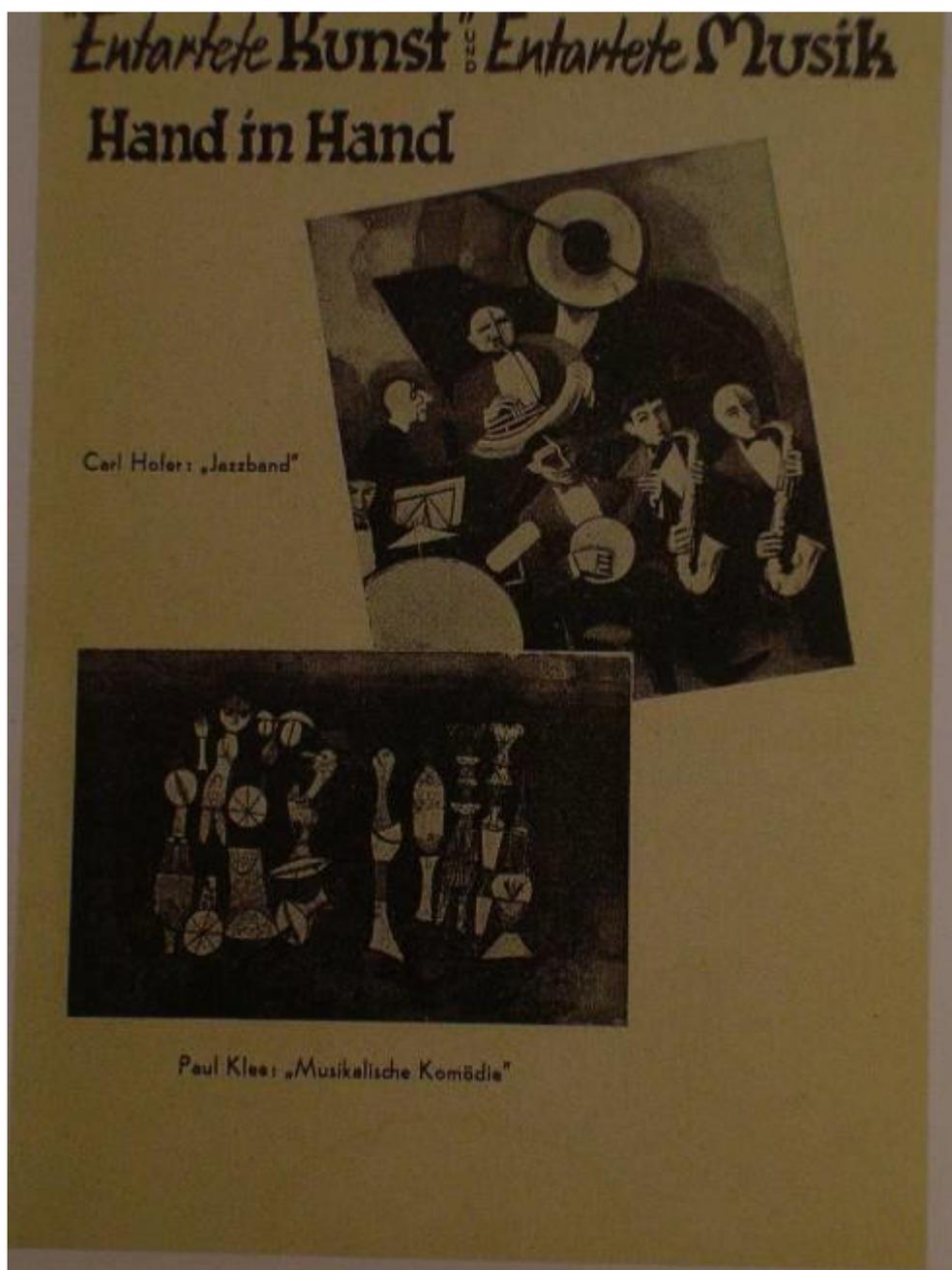
Néant que niera toujours la musique.

Cet aperçu des Musiques Interdites par le III^e Reich ne se prétend pas travail d'historien ni de spécialiste. Ce n'est que mon point de vue personnel en tant que programmateur d'un festival consacré à cette période noire de l'histoire de la musique. Je tiens enfin à saluer le livre d'Amaury du Closel « *Voix Etouffées du III^e Reich Entartete Musik* » (Ed. Actes Sud) - véritable somme sur le sujet – qui fut la principale source de cet exposé.

Michel Pastore

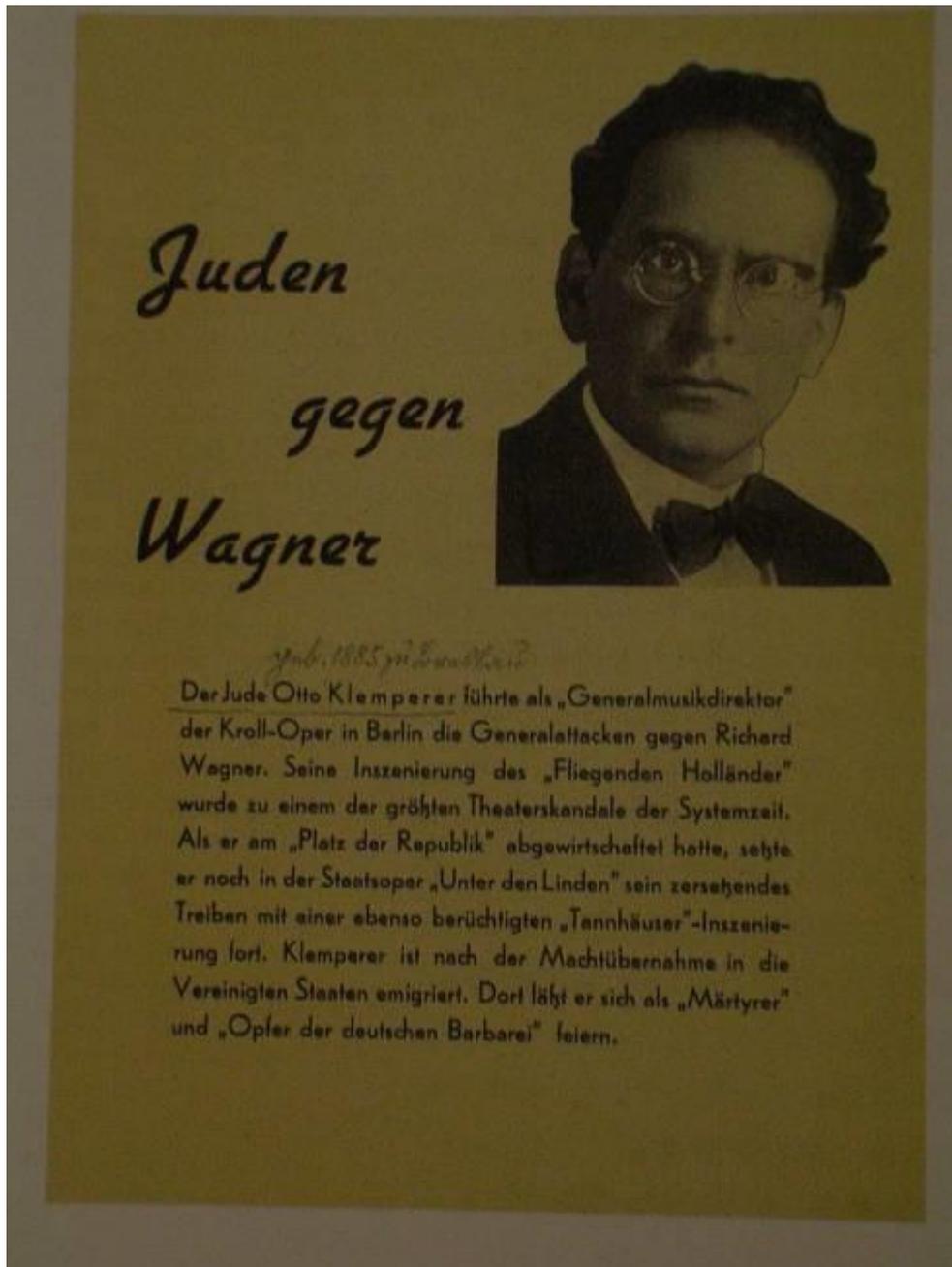
Consulat Général Autriche 27 cours Pierre Puget 13006 Marseille

* Dans ce chef-d'œuvre ultime – créée en français au Festival **Musiques Interdites 2005** avec Dominique Sanda, Ullmann relève et réussit le défi qui a hanté toute l'histoire du lyrisme : accomplir une symbiose parfaite et fascinante entre la parole et la musique, le drame et la contemplation. Fidèle à la lumière rilkéenne, la mort est lieu de sérénité dans ce testament de Victor Ullmann.



Art Dégénéré – Musique Dégénérée
Main dans la main

Carl Hofer « Jazzband » Paul Klee « Comédie Musicale » 2 genres à éradiquer
(extrait Brochure Musique Dégénérée)



Les Juifs à l'attaque de Wagner

Article sur la direction scénique et musicale des opéras de Wagner du « juif » Otto Klemperer, alors directeur du Kroll Opera de Berlin (extrait Brochure Musique Dégénérée)