

## Migration et musique chorale : deux facteurs d'émancipation et de succès pour les Juifs allemands dans le Berlin d'avant-guerre

*Adam Sacks*

Afin d'illustrer fidèlement le succès considérable de son mentor Siegfried Ochs (1858-1929), Kurt Singer (1885-1944) fit une analogie entre l'amour de celui-ci pour l'alpinisme et son impressionnante réussite dans le culte de Bach. En effet, on ne peut qu'être impressionné par les accomplissements du Chœur Philharmonique de Berlin, qu'il fonda en 1882 : résurrection complète des Cantates de Bach, première performance de la Messe en si mineur dans sa totalité et première publication de l'édition complète de la Passion selon Saint-Matthieu. De même que la musique de Bach est considérée comme un zénith musical, les sommets où parvient Ochs doivent être considérés comme l'apogée d'une tradition spécifiquement berlinoise de dévotion à Bach. Cette tradition débuta avec Mendelssohn une génération auparavant et fut perpétuée par Kurt Singer. À bien des égards, elle est spécifiquement judéo-allemande, plus précisément judéo-berlinoise.

Le sommet historique qui fut alors atteint était un point culminant dans le paysage musical du Berlin d'avant-guerre, qui attirait beaucoup de Juifs, parfois venus de très loin. Attirés à Berlin, Ochs, issu d'une ancienne famille juive allemande de Francfort, et Singer, Allemand de la première génération, né en Prusse occidentale, ayant grandi à Coblenche, trouvèrent dans la nouvelle capitale un espace où se réinventer et s'engager, et où découvrir et développer leur talent. Les deux institutions singulières qu'ils créèrent, le Chœur Philharmonique de Berlin et le Chœur des Médecins de Berlin (1913-1938) étaient profondément ancrées dans la vie musicale de la ville, et on peut dire que leur naissance n'a été possible que grâce à une conjoncture extrêmement favorable.

L'importance du Chœur Philharmonique de Berlin et du Chœur des Médecins de Berlin se mesure tout autant aux espaces de sociabilité (parfois cachés) qu'ils créèrent pour leurs membres, qu'au degré de professionnalisme de la musique qu'ils proposèrent au grand public. Indépendants de toute institution étatique ou universitaire, les chœurs

sont historiquement remarquables en raison de la forte proportion de femmes et de Juifs qu'ils comptaient dans leurs rangs. Bien que l'Allemagne n'ait jamais manqué de chœurs, les chœurs mixtes n'étaient apparus que récemment, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. De plus, l'idée même d'un chœur professionnel, financé par des représentations publiques et obéissant à des critères exigeants, fut uniquement le fruit de l'esprit d'entreprise sans précédent dont firent preuve Siegfried Ochs et son associé, l'agent de concert berlinois Hermann Wolff, pionnier en son domaine.

Si le Chœur Philharmonique de Berlin surpassait le travail des chorales berlinoises, le Chœur des Médecins dirigé par Singer était plutôt un hommage à celles-ci. Cela ne revient en aucun cas à minimiser l'innovation presque radicale de ce chœur qui succéda à celui d'Ochs. Seul chœur de ce genre en Europe avant la guerre, il peut être considéré à juste titre comme l'un des projets les plus créatifs en terme de formation continue pour les professionnels. Dédié à une fusion programmatique de la musique et de la médecine, le chœur cherchait à sensibiliser les professionnels de la médecine aux effets psychologiques et physiologiques de l'activité musicale, tout en rendant la musique accessible dans des lieux paramédicaux comme les hôpitaux, les prisons et les conférences de médecine. De nos jours, on sera surpris d'apprendre l'existence d'une entité comme le Chœur des Médecins, mais même en son temps, il inspirait l'étonnement dans le paysage musical berlinois<sup>2</sup>. En effet, nulle part ailleurs en Europe, ces univers à la pointe du progrès mais tellement disparates que sont la musique et la médecine n'avaient ainsi coexisté puis convergé.

À une époque d'extrêmes fluctuations financières, pour ne pas dire d'insécurité, la longévité des deux chœurs en question est tout à fait remarquable. Le Chœur Philharmonique de Berlin, créé sous le nom d'« Association de chant » Siegfried Ochs, avait à peine une vingtaine de membres à ses débuts, mais comptait environ quatre cents inscrits à la mort d'Ochs, en 1929. La date du décès de Ochs (dont on pourrait presque dire qu'il est arrivé au bon moment) sauva le Chœur du traumatisme de l'« aryanisation » nazie de son directeur, et son histoire s'écrit encore aujourd'hui, dans la mesure où le chœur continue à avoir du succès de nos jours. Lorsque les répétitions commencèrent à l'automne 1913, la liste des membres du Chœur des Médecins comptait trente-sept femmes et vingt-quatre hommes. Au cours des deux décennies suivantes, ce nombre s'accrut jusqu'à près de deux-cent-trente membres ; le chœur intégra d'autres chœurs en difficultés financières, mais il fut parfois aussi capable de faire don des bénéfices des concerts à la caisse d'entraide de la

Chambre des Médecins, ce qui nous indique que les bénéfiques entraient dans le fonds de retraite de l'association professionnelle des médecins. Cette croissance globale impressionnante révèle non seulement le degré de confiance qui se développa entre les membres et le chef de chœur, mais aussi la place et la présence de plus en plus importante de l'institution dans la vie musicale berlinoise. Et à l'occasion de son 25<sup>e</sup> anniversaire, en 1938 (aussi difficile à imaginer que cela puisse paraître pour le lecteur d'aujourd'hui), Singer se plaisait à imaginer encore vingt-cinq années aussi créatives<sup>3</sup>. Cela montre également que malgré la prise de pouvoir par les nazis et les Lois de Nuremberg, la « Nuit de Cristal » et l'Holocauste étaient difficiles à imaginer.

*Les innovations apportées par les adeptes juifs de Wagner*

Ochs et Singer n'étaient pas seulement des migrants géographiques qui avaient laissé derrière eux leur famille et leur foyer pour vivre dans la capitale. Ce départ signalait aussi une prise de distance, pour ne pas dire un rejet d'attentes familiales et sociales, et une migration vers une carrière basée sur la culture et la découverte. Dans ses mémoires, Ochs raconte son désarroi face à l'auto-satisfaction et la suffisance de la classe d'hommes d'affaires qui l'entourait. Bien qu'il eût effectivement entamé des études de chimie qui devaient le préparer à reprendre le flambeau du commerce de soie florissant de son père, ses aspirations musicales le poussèrent à changer de voie et à se tourner vers Berlin pour y trouver l'émancipation à travers la musique. Abandonner les sciences dures et un parcours conventionnel pour l'incertitude de la voie artistique dans une autre ville était un acte de rébellion. On est encore plus frappé par le fait que l'enthousiasme d'Ochs pour la musique moderne soit intimement lié à son rejet critique de la culture mercantile dont il est issu, et de l'enthousiasme de cette culture pour ce qu'on appellerait aujourd'hui la « culture du milieu<sup>4</sup> ». Enfant, il connaissait le Lederkranz, seul chœur masculin d'une certaine importance à Francfort, et se souvient de ses prestations en ouverture de soirées de fête qui duraient jusqu'au matin<sup>5</sup>. Plus tard, à son arrivée à Berlin, ses connexions familiales lui assurèrent l'entrée dans différentes maisons, où l'on ne manquait jamais de le prier de jouer des airs populaires, demandes que, malheureusement ou heureusement peut-être, il ne pouvait pas satisfaire<sup>6</sup>. Nullement initié dans son jeune âge aux classiques de la musique, mais certainement assailli par une culture populaire pour laquelle il ne ressentait aucun attachement, Ochs ressentit clairement le besoin de connaître une expérience musicale plus profonde, peut-

être une expérience que lui-même pourrait créer.

Le phénomène musical qui galvanisa la jeunesse de sa génération et inspira Ochs n'était autre que Richard Wagner. Pour Ochs et ses amis étudiants, Wagner symbolisait une sorte de révolte de la nouveauté. Ayant eu la chance d'assister à une performance de *Lohengrin* alors qu'il vivait encore à Francfort, il écrivit : « Je me souviens précisément que j'éprouvai le sentiment de faire l'expérience de quelque chose de nouveau, qui n'avait pas existé jusqu'alors ». De son expérience d'étudiant à Heidelberg, la seule anecdote qui ne soit pas du domaine de son travail est une visite de Wagner lui-même, salué par une marche aux fanions organisée par les étudiants<sup>7</sup>.

Dès son examen d'entrée au Conservatoire de Berlin (qui venait d'être fondé, en 1869, par le violoniste virtuose d'origine juive hongroise Joseph Joachim), lorsqu'on lui demanda ce qu'il préférerait dans la musique moderne et qu'il parla de Wagner, la réponse fut cassante et immédiate : on lui reprocha d'être « sur la mauvaise voie<sup>8</sup> ». Peu de temps après, Ochs fut renvoyé du conservatoire. Plus tard, il a commenté son renvoi dans une étonnante profession de foi d'inspiration wagnérienne. Cette déclaration, tirée de la lettre officielle envoyée à son père pour annoncer son renvoi, mérite d'être reproduite intégralement : « Sa vision de la musique est à ce point déformée, qu'elle ne mènera à rien de bon. Il suffit de citer ses propos : il échangerait toutes les œuvres pour piano de Mendelssohn contre l'ouverture des Maîtres-Chanteurs de Wagner. Tout est dit<sup>9</sup>. »

Contrairement à Ochs, le départ de Singer pour Berlin ne conduisit pas à une prise de distance par rapport à ses études et à sa carrière de neurologue. Ce qui est frappant, cependant, c'est la tentative de Singer de repousser les frontières de la médecine par une fusion avec la musique, au-delà de ce que presque personne n'aurait cru possible. On sait aussi que, peu après avoir fini ses études de médecine à la Charité de Berlin, Singer cessa de publier des travaux purement médicaux et de travailler sur des thèmes sans lien avec la musique. Bien qu'Ochs ait sans doute été son modèle et son conseiller, son premier mentor, peut-être tacite, ne fut autre que Richard Wagner.

La première incursion complète de Singer dans le monde de l'édition fut un livre sur Wagner qui attira pour la première fois l'attention sur le travail de celui-ci, *Blätter zur Erkenntnis seiner Werke*<sup>10</sup>. La réception de Wagner par Singer dans des domaines variés était sans complexe, enthousiaste, résolument progressiste et opposée à l'atmosphère virulente, voire possessive et hostile qui émergea à Bayreuth dans les années suivant la mort de Wagner. L'enthousiasme de Singer pour Wagner correspondait à

un enthousiasme pour un phénomène musical plus profond que l'opéra commercial, phénomène qui remettait l'expérience et la contemplation de la tragédie à une place centrale dans la culture humaine. Pour lui, au cœur du monde wagnérien régnaient l'intériorité, l'âme et même l'éthique<sup>11</sup>. La rupture engendrée par le nouvel art de Wagner résidait dans une libération de l'individu des conventions de la civilisation et dans une mise en avant des valeurs transcendantes qui semblaient s'être atténuées à la suite des Lumières<sup>12</sup>. Le wagnérisme revendiquait le pouvoir de fournir une forme de piété moins vulnérable à l'âge du positivisme<sup>13</sup>. Isolé socialement (son père, né en Hongrie, était mort jeune, laissant sa famille démunie), Singer pouvait s'identifier avec un mouvement qui allait au-delà des structures traditionnelles de la société.

En outre, un tel wagnérisme, en particulier le wagnérisme des Juifs progressistes, est souvent interprété comme le déplacement, dans le domaine de l'imagination, de la révolution politique avortée de 1848. Il constitue une sorte de retraite rédemptrice, un baume pour guérir les maux causés par une civilisation européenne répressive et fracturée. L'ethos post-libéral du wagnérisme fournissait un berceau approprié pour le développement de ces deux activistes de la culture, qui trouvèrent leur foyer politique dans le mouvement de la social-démocratie. Revenue de sa fascination pour la promesse d'un individualisme politique ou d'un règne pur des forces de marché libérées des valeurs sociales, la social-démocratie allemande, qui développa une véritable culture alternative à Berlin, fournit de nouvelles réponses pour l'époque, après que les aspirations originales du libéralisme furent restées inassouvies en Allemagne. L'enthousiasme d'Ochs et de Singer pour le wagnérisme reflète le fait qu'ils se sentaient au seuil d'une ère foncièrement nouvelle. Un trait spécifique du wagnérisme juif est peut-être cette attention particulière portée au renouveau de la communauté comme part essentielle de la bonne santé de la société<sup>14</sup>.

#### *Le caractère novateur de ces institutions*

La création de ces chœurs, institutions nouvelles qui étaient, par essence, de nouvelles sociabilités dédiées à une musique profondément spirituelle, reflète un enthousiasme juvénile pour Wagner au-delà de la musique elle-même. Non seulement Wagner se plaça lui-même à l'avant-garde de la musique en militant contre l'opéra traditionnel et contre la musique appréciée de la plupart des conservatoires à l'époque, mais il fut aussi un pionnier en matière d'institutions. *Outsider* et entrepreneur, Wag-

ner conçu de nouvelles formes de subventions qui engageaient la participation de la société au-delà des cercles traditionnels de la cour ou du conservatoire. Ce processus dynamique suscita la création de nouvelles sociétés, de journaux et finalement de son propre théâtre, Bayreuth, qui lui permit un contrôle artistique et financier total, tout en créant l'atmosphère d'un cadre unique pour l'art, proche du culte. De la même manière, on pourrait presque dire que les succès d'Ochs et de Singer étaient tout aussi institutionnels et entrepreneuriaux qu'artistiques. Évoluant hors des institutions de l'establishment musical, Singer et Ochs firent appel à la vaste bourgeoisie intellectuelle de Berlin pour soutenir leur nouveau projet. Dans un partenariat sans précédent, Siegfried Ochs s'assura l'assistance de l'agent de concert juif allemand Hermann Wolff, dont la compagnie, Wolff & Sachs, était la plus grande de sa catégorie à Berlin. Selon les termes de leur accord, le chœur devint le Chœur Philharmonique et bénéficia de l'usage de l'orchestre et de la salle de concert de la Philharmonie pour trois représentations par an au moins. Cet accord fournit aussi une assurance financière, car l'agence de concert de Wolff agissait ainsi comme garant en cas de pertes occasionnées par ces concerts, qu'Ochs (et certains membres du chœur) auraient dû dans le cas contraire payer personnellement. En échange, Wolff & Sachs exigeaient un seuil minimal de ventes de billets et d'affluence ; en effet, le public du chœur, pour assister aux représentations, devait acheter à l'avance un forfait annuel. Non seulement ce système déboucha sur l'institutionnalisation du modèle aujourd'hui familier de l'abonnement, mais il libéra la représentation culturelle de la dépendance complète par rapport à l'État, ou du mécénat aristocratique. Au lieu de cela, le soutien, le socle ultime de la musique et de la représentation était le public, qui, du fait d'un investissement à long terme en temps et en argent, pouvait développer une identification en tant que fondement essentiel de la nouvelle institution culturelle.

La nature novatrice de l'entreprise est cohérente avec les schémas établis d'exclusion des Juifs de la société établie. On peut aussi se demander si les risques économiques significatifs étaient ou non contrebalancés par un filet de sûreté implicitement communautaire auquel producteurs et compositeurs avaient accès, c'est-à-dire si la communauté était non seulement créée mais, de fait, rendue possible par de telles initiatives.

Bien qu'il n'ait jamais profité des garanties apportées à Ochs par cet arrangement, le Chœur des Médecins de Singer bénéficia d'une relation symbolique avec la Chambre des Médecins de Berlin. Le Chœur se forma initialement grâce aux pages du bulletin de cette organisation, qui resta le support principal de sa publicité. Comme nous l'avons évoqué précédem-

ment, le succès de leurs concerts leur permit même de partager les profits de façon institutionnelle.

L'existence d'une telle innovation fut motivée par un antisémitisme systématique mais officieux, qui excluait les Juifs de toutes les fonctions administratives dans l'Empire allemand. Ochs et Singer, Juifs non baptisés, ne pouvaient envisager une carrière de professeur ou de haut-fonctionnaire. La véritable explosion des nouvelles institutions culturelles de la communauté juive allemande, sans équivalent en France par exemple, ne peut s'expliquer sans référence à cette exclusion massive.

Alors que Wagner a été cité, à juste titre, comme le point de départ d'une forme nouvelle, moderne et culturelle d'antisémitisme, il existe très peu de recherches sur les années entre l'époque de Wagner lui-même et la période nazie. Il est historiquement évident que les rapports entre Wagner et les Juifs allemands étaient déséquilibrés, du moins dans les instances considérées ici. Cependant, la catégorie de la haine de soi ne suffit pas à décrire la complexité de l'enthousiasme pour Wagner des Juifs allemands de la fin du siècle.

### *La culture protestante des Juifs berlinois*

Le départ d'Ochs, puis de Singer, pour Berlin était aussi une décision culturelle, la démonstration d'une affinité avec une tradition culturelle germanophone spécifique. Cette affinité a été décrite ailleurs comme « la culture protestante des Juifs du nord de l'Allemagne<sup>15</sup> ». Dans la biographie de son mentor Ochs, Singer interprète sa dévotion à Bach tout au long de sa vie comme étant liée à l'alpinisme, comme une recherche de « la distance par rapport à l'humain [...], de la révérence au divin et l'ascétisme de ce monde <sup>16</sup> ». L'ascétisme mondain n'est autre bien sûr que la catégorie centrale de L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme de Max Weber, le narrateur par excellence de la sécularisation protestante de l'Europe moderne. Cet idéal associe un engagement intense, productif, avec le monde, et une vie contemplative voire recluse, qui tend vers le renoncement. Au-delà des règlements stricts de l'église, l'institution qui restait valide était la communauté des croyants liés par leur foi.

La voie royale vers la vie intérieure n'était pas le théâtre, mais la musique, représentée dans sa plénitude par Bach. Négligé pendant presque trois quarts de siècle après sa mort en 1750, une affinité élective émergea peu à peu entre la famille Bach et la bourgeoisie juive montante, captivée par l'automne des Lumières, en particulier la famille Mendelssohn<sup>17</sup>. Cette affinité culmina dans une performance de la Passion selon

Saint-Matthieu de Bach par Felix Mendelssohn à la *Sing-Akademie* de Berlin en 1829, qui fut considérée comme l'inauguration du renouveau de Bach. L'histoire laisse évidemment de côté le travail de Siegfried Ochs que nous avons détaillé précédemment. Ce culte de Bach est une modalité musicale particulière au protestantisme du Nord de l'Allemagne, pour ne pas parler d'un genre, tout en étant à la fois une tradition berlinoise, voire juive berlinoise. Kurt Singer se rangea complètement derrière Ochs dans sa dévotion à ce style spécifique de direction du répertoire de Bach, à travers lequel il se qualifia lui-même de « seul étudiant » de Ochs<sup>18</sup>.

Plutôt qu'une orientation musicale traditionaliste, voire rétrograde, cette dévotion à Bach était en fait assez nouvelle et le travail d'un groupe de nouveaux venus, juifs pour la plupart, sans imprimatur institutionnelle ou de l'establishment. En plus de l'attention portée à la professionnalisation et à la parité, Ochs et Singer évitaient généralement les œuvres classiques majeures telles que les *Requiem* de Mozart et Verdi, ou les *Oratorios* d'Haendel et Mendelssohn. Les deux chefs d'orchestre s'aventurèrent sur de nouveaux terrains en jouant des œuvres vocales sacrées de Bruckner et Berlioz en particulier, en défendant de surcroît les cantates de Bach, alors rarement jouées. Bien qu'ils ne fussent pas eux-mêmes compositeurs, cet activisme musical les place dans la lignée de ce que l'on appelle la « Nouvelle École allemande » dévouée à Wagner, Liszt et Berlioz et prônant une plus grande expressivité dans la musique<sup>19</sup>.

La description la plus juste des interventions de Ochs et de Singer est peut-être celle d'un mouvement revitalisant de réforme contre les procédures établies, considérées comme dépassées, voire vaguement corrompues, et elles peuvent être vues comme une opposition directe non seulement à la culture musicale de la salle de concert, mais aussi à celle de l'église. Ochs et Singer étaient généralement conscients de l'état régressif sinon du déclin des cultures académiques et religieuses autour d'eux. Ochs désapprouvait un trait commun à ces deux cultures : « le style archaïsant de l'anti-sentimental, du direct, du factuel ». De la même manière, Ochs et Singer s'élevèrent contre les conventions du goût académique (« la clique des erreurs d'appréciation et des errements du goût académique<sup>20</sup> »).

Dévoués explicitement à une musique plus religieuse même que la musique d'église, ces chœurs travaillaient à préserver leur héritage culturel spécifique, sur la base de l'idée, acceptée implicitement, selon laquelle la pérennité de cet héritage était loin d'être garantie. Je propose l'hypothèse que dans cette situation unique du Berlin de la fin du siècle, ces deux Juifs sont entrés dans une brèche de plus en plus large pour s'affirmer comme défenseurs de la culture. À un degré beaucoup plus fort que

les non-Juifs, les Juifs ont semblé être concernés et directement motivés à agir par l'héritage et les valeurs d'un passé musical allemand clairement chrétien<sup>21</sup>. Une telle dévotion à cette musique fut reprise dans la défense de normes culturelles et on peut considérer ce phénomène comme une action de défense plus tardive en faveur de la tradition chrétienne allemande de la *Bildung*, incluant la musique et la communauté.

### *L'émancipation par la migration*

En faisant entrer cette musique dans la salle de concert, sans la priver de son pouvoir spirituel, mais plutôt pour renouveler et raviver la charge spirituelle qui manquait cruellement aux lieux de dévotion, Ochs et Singer accomplissaient leur propre émancipation. La libération de leur musique bien-aimée du carcan de la tradition et de l'establishment fournit un parallèle dans leur travail à la voie difficile qu'ils choisirent dans leur vie en optant pour Berlin. Alors qu'ils quittaient foyer, famille, tradition et carrière, Berlin fournissait peut-être dans le paysage allemand la seule plaine ouverte où une telle réinvention et une telle innovation institutionnelle étaient possibles. La nature rétive, ambivalente voire hostile du processus d'émancipation en Europe centrale signifiait qu'une intégration civique complète n'était jamais vraiment envisageable. Ainsi, il fallait chercher des méthodes alternatives d'émancipation et la migration, habituellement à des fins culturelles et d'éducation, était une solution évidente à cet égard. Le père de Kurt Singer venait de la Slovaquie hongroise, alors que sa mère venait de la Prusse Occidentale, un territoire pauvre, anciennement polonais, où vivait une large proportion de Juifs et de catholiques polonais. De fait, contrairement aux Juifs de l'Allemagne de l'Ouest et du Sud, la plupart des Juifs de Berlin avaient des racines dans ces provinces orientales autrefois polonaises, qui incluaient également le Grand-duché de Posnanie, la Silésie et la Poméranie. On peut raisonnablement penser qu'une grande proportion de Juifs parmi les participants et les membres du public des chœurs mentionnés précédemment (et de la communauté juive de Berlin en général) était originaire des provinces prussiennes qui avaient des trajectoires politiques similaires. Tout comme Singer, ils migraient probablement vers la ville. Ce type de migration était un trait caractéristique de la vie juive en Europe. Bien que les recherches se concentrent d'habitude sur l'immigration massive des Juifs vers les États-Unis pendant cette période, on passe parfois sur le fait qu'un plus grand nombre encore, peut-être le double, migra à l'intérieur de l'Europe, en majorité vers les grandes villes.

*Le Conservatoire de Berlin, point de ralliement des migrants en quête d'émancipation pendant la période de Weimar*

Lorsque l'instabilité politique et économique commença à troubler des arrangements jusqu'alors sûrs pendant les années de la République de Weimar, Ochs et Singer se tournèrent tous deux vers le Conservatoire de Musique, alors reconstitué et transformé de manière improbable en oasis de la social-démocratie juive et en but pour les migrants en quête d'émancipation. N'étant plus viable financièrement, le Chœur Philharmonique de Berlin, qui était autrefois privé, fut absorbé par le Conservatoire de Musique et devint ainsi une institution d'État. Le Chœur des Médecins gagna en prestige lorsque leur directeur devint enseignant au Conservatoire et établit l'*Ärztliche Beratungsstelle* (le cabinet de conseil médical) qui servit à la fois de cadre à ses théories sur la formation musicale des médecins et sur les maladies liées à la carrière musicale, et de centre de recrutement potentiel pour le chœur.

Fait remarquable, les étudiants d'Europe de l'Est constituaient à l'époque presque le tiers des inscrits, et presque tous étaient juifs. Le bureau de Singer, l'*Ärztliche Beratungsstelle*, faisait souvent office de cabinet médical pour les étudiants qui n'avaient pas les moyens de se payer une consultation, et il fut probablement en contact étroit avec ces étudiants juifs d'Europe de l'Est. Arrivés récemment en ville, ces étudiants, bien qu'aspirant sans doute à une existence de classe moyenne, devaient compter sur la philanthropie pour les premières nécessités du quotidien. Il n'est peut-être pas nécessaire de mentionner que pour des étudiants juifs d'Europe de l'Est, qui constituaient 20 à 30 % des effectifs et dont un nombre démesurément élevé vivait à la limite de la pauvreté, le fait d'avoir Kurt Singer pour médecin était très certainement un grand soulagement<sup>22</sup>. L'arrivée remarquable de tant d'étudiants d'Europe de l'Est faisait partie d'un afflux plus large après la Première Guerre mondiale d'environ un million de réfugiés russes, associés pour la plupart avec l'aristocratie et la classe dirigeante de l'Empire<sup>23</sup>. L'étudiant juif d'Europe de l'Est le plus célèbre fut sans doute Wladyslaw Wladew Spzilman, dont la vie fut plus tard le sujet du film *Le Pianiste* et qui étudia avec Leonid Kreutzer, lui-même né à Saint-Pétersbourg de parents juifs allemands<sup>24</sup>.

La même chose est vraie pour la faculté, hautement distinguée à cette époque, pour prendre un exemple parmi d'autres : même si Kestenberg, Rosenstock, Szell et Kreuzter étaient tous juifs, ils étaient respectivement austro-slovaque, polonais, hongrois et russe. On peut dire que Leo Kestenberg en particulier est une figure clé : théoricien majeur qui fit avancer la

social-démocratie, il entra au ministère de la culture et fut finalement responsable de toutes les nominations importantes dans le paysage culturel du Berlin de Weimar, ce qui inclut naturellement Ochs et Singer<sup>25</sup>. Ayant aussi des origines dans la Slovaquie de langue hongroise, Kestenberg était né dans une ville de taille similaire à celle du père de Singer, quelque cent kilomètres plus loin (respectivement Ruzomberok, autrefois Rosenberg, et Lucenec, autrefois Lizenz). Leur enfance eut pour point commun une écrasante pauvreté qui les isola de leurs collègues juifs allemands et les incita à adopter les convictions anti-bourgeoises et la social-démocratie. La langue maternelle du père de Kestenberg, né et élevé à Lodz, était le yiddish et, de fait, il ne sut ni lire ni écrire jusqu'à l'âge de trente-cinq ans. Avec une dose d'auto-dérision, Kestenberg se disait victime d'un quadruple désavantage : en tant que Juif, étranger, socialiste et non universitaire<sup>26</sup>.

Ce bref moment du Berlin musical, point névralgique pour de nombreux Juifs cherchant à s'émanciper, fut possible, inconsciemment, grâce à l'exode précédent qui fit grandement progresser le repli sur soi de l'Allemagne. Après la Première Guerre mondiale, le Conservatoire de Musique perdit la quasi totalité de ses élèves d'Europe de l'Ouest. Des membres de la Faculté comme le Français Henri Marteau et Wanda Landowska, née juive polonaise et naturalisée française, quittèrent le territoire allemand pour ne plus revenir<sup>27</sup>.

Le souhait de Kestenberg d'une « université de la musique » qui intégrerait la pratique musicale parallèlement aux autres disciplines intellectuelles, était lié à la nécessité ouvertement exprimée de créer une équipe multinationale afin de se mettre au même niveau que le reste du monde. Réforme et renouveau signifiaient ici un statut international qui impliquait d'aller chercher au-delà des frontières une expansion des disciplines et du personnel, mais aussi de rehausser les standards de reconnaissance, d'accomplissement et d'innovation<sup>28</sup>. Il reste incontestable que, malgré les notes d'internationalisme qui résonnent dans les mémoires d'anciens membres de la faculté durant la période de Weimar, cet internationalisme était principalement issu d'Europe de l'Est<sup>29</sup>. Il convient cependant de souligner que la proportion d'étrangers au conservatoire était sans équivalent parmi les autres institutions allemandes d'enseignement supérieur.

Les Juifs qui ont émigré à Berlin avant la guerre ont opéré une émancipation personnalisée qui leur a permis de se libérer des carcans familiaux et de se réinventer. En tant qu'étrangers, ils ne pouvaient espérer s'intégrer que dans des réseaux qu'ils auraient eux-mêmes créés. Le caractère innovant de ces nouvelles institutions en dehors de l'establishment indique une nouvelle forme d'activité entrepreneuriale créative. L'affinité

particulière des activistes musicaux juifs allemands comme Siegfried Ochs et Kurt Singer avec les chorales reflète le statut unique de celles-ci parmi les organisations artistiques caractérisées par un sens communautaire et de nouvelles formes de hiérarchie. Non seulement ces chœurs fournissaient un champ de médiation pour une société qui pouvait être considérée comme exclusive voire hostile, mais ils pouvaient en outre protéger les valeurs nécessaires à la bonne santé de la société et à son renouveau.

## NOTES

1. Cf. Hans Tessmer, *Berliner Ärzte-Chor. Festschrift zum 20jährigen Bestehen*, Berlin, 1933. Tessmer, autrefois dramaturge au Staatsoper de Dresde, était un critique de musique éminent et largement publié, dont les écrits paraissaient régulièrement dans la presse musicale spécialisée de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres.
2. Cf. « Ärtzchor », *Vossische Zeitung*, 16.02.1922, n° 79.
3. Cf. « Gruß an meinen Chor zu seinem 25jährigen Bestehen », Kurt Singer Archiv, Akademie der Künste, 1.55.22.
4. Cela signifie ici un certain type d'art d'accès facile qui prétend respecter les critères artistiques tout en les vulgarisant. Pour une formulation classique du concept, voir Dwight MacDonald, « Masscult and Midcult », in : Id. (éd.), *Against the American Grain*, New York, Random House, 1962.
5. Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig/Zurich, Grethlein & Co, 1922, p. 33.
6. S. Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, op. cit., p. 73.
7. *Ibid.*, p. 59-60.
8. *Ibid.*, p. 70.
9. *Ibid.*, p. 96. Kurt Singer parle aussi de cet épisode dans sa monographie sur Ochs : « Alors que faire l'éloge de Wagner était considéré comme un crime, le jeune élève Siegfried Ochs osa dire qu'il échangerait tout Mendelssohn pour l'ouverture des Maîtres-Chanteurs. » Kurt Singer, *Siegfried Ochs, der Begründer des Philharmonischen Chors*, Berlin, Werk, 1933, p. 25.
10. K. Singer, *Richard Wagner: Blätter zur Erkenntnis seiner Werke*, Berlin, Morawe & Schefelt, 1913.
11. Cf. K. Singer, *Richard Wagner, op. cit.*, chapitre « R. Wagner und das 'Rein-Menschliche' ».
12. *Ibid.*, p. 110.
13. David Clay Large et al. (éds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 18.
14. Cf. Leon Botstein, « German Jews and Wagner », in : Thomas Grey (éd.), *Richard Wagner and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 186.
15. Berlin comme centre du pouvoir de la culture allemande protestante a pour contrepoint Vienne comme centre de la culture allemande catholique qui préfère la théâtralité et la représentation à l'intériorité. Pour un développement sur cette modalité culturelle, cf. Michael P. Steinberg, *Judaism: Musical and Unmusical*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

16. K. Singer, *Siegfried Ochs, op.cit.*, p. 23.
17. Pour un développement plus complet sur ce phénomène, cf. Steinberg, *Listening to Reason*, Ithaca, Princeton University Press, 2006.
18. Tessmer, *Berliner Ärzte-Chor, op. cit.*, p. 4.
19. Cette expression désigne traditionnellement un groupe de musiciens, incluant Liszt et von Bülow, qui cherchait à suivre les compositeurs « progressistes » comme Wagner et Berlioz dans leur recherche d'une plus grande capacité d'expression musicale, au-delà de et contre la « musique absolue ». Cf. Jim Samson (éd.), *Cambridge History of Nineteenth Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 678.
20. K. Singer, *Siegfried Ochs, op. cit.*, p. 9.
21. Conversation personnelle de l'auteur avec Albrecht Dümmling, avril 2010.
22. Il est important de noter, d'autre part, qu'il existait des bourses destinées spécifiquement aux étudiants juifs (dont beaucoup perdurèrent après les années d'inflation) auxquelles les étudiants étrangers, exclus d'ordinaire de telles subventions, pouvaient avoir droit.
23. On trouve trace de la perception de ces étrangers dans un passage étonnant mais en aucun cas raciste des mémoires de Wilhelm Kempff, l'un des rares étudiants du conservatoire à avoir continué une affiliation après la guerre. Ce passage évoque le souvenir des examens : « Je vis des êtres aux cheveux bruns faire gracieusement violence à la langue allemande, alors que leurs doigts glissaient sur les touches à la vitesse de l'éclair, si bien que les fils petits-bourgeois de Germanie sentaient leur cœur s'obscurcir jusqu'au Do grave ». Cf. Wilhelm Kempff, *Unter dem Zimbelstern. Das Werden eines Musikers*, Stuttgart, Englehorverlag, 1951, p. 206.
24. Sur une note différente, loin d'un Rubinstein par exemple, Kretzmar ne fut pas rebuté par la réputation musicale conservatrice de la capitale allemande, où il trouva au contraire attirant le martyr par procuration de sa nomination. Cf. Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin : Preßsens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und neuer Musik, 1869-1932/33*, Stuttgart, Steiner, 2004, p. 67.
25. Ceci permet de repenser une thèse qui revient sans cesse quant à la culture de Weimar. Peter Gay affirme que le trait distinctif de la culture de Weimar était la capacité de l'*outsider* à s'insérer. La réfutation évidente, elle-même plutôt un contrepoint en raccourci qu'une alternative, est que l'*outsider* n'atteint jamais vraiment l'intégration véritable, la preuve en étant l'exclusion précipitée de tels individus avant même que les nazis n'aient scrupuleusement « coordonné » toute la société allemande. Dans le cas de Kestenberg et de la *Hochschule*, on peut suggérer l'idée que la passerelle impliquée dans l'argument de Gay, créée par d'anciens individus intégrés tendant la main aux *outsiders* ou du moins fournissant une entrée, sinon l'acceptation dans des institutions courantes, ne se reflète pas dans les documents historiques. Cf. Peter Gay, *Weimar Culture : The Outsider as Insider*, New York, Harper & Row, 1968.
26. Susanne Fontaine (éd.), *Leo Kestenberg: Musikpädagogie un Musikpolitiker*, Fribourg, Rombach, 2008, p. 15.
27. Tout bien considéré, un facteur supplémentaire aux pré-conditions de la réforme de Weimar était aussi la disproportion d'individus d'un certain âge dans le personnel enseignant allemand : environ la moitié du personnel du conservatoire fut renouvelée au début de la décennie 1920. Cf. Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin, op. cit.*, p. 82.

28. Pourtant, du fait de l'absence presque complète d'échange et de coopération avec la France et la Grande-Bretagne, ce niveau international si convoité était envisagé sous la forme d'une variante bien singulière.
29. Ici, le terme « Européen de l'Est » est utilisé pour parler des sujets de la dynastie Romanov et « Européen central » pour les sujets des Habsbourg, mais dans le cas de Kestenberg, ces deux caractéristiques pouvaient être présentes dans une famille à une seule génération de distance.