



VIKTOR ULLMANN

THE COMPLETE PIANO MUSIC

CHRISTOPHE SIRODEAU



VIKTOR ULLMANN

ULLMANN, VIKTOR (1898–1944)

The Complete Works for Piano Solo

Disc 1 [60'53]

PIANO SONATA No. 1, Op. 10 (1936) 15'19

(Für Prof. Franz Langer)

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Molto agitato</i> | 5'23 |
| 2 | II. In memoriam Gustav Mahler. <i>Andante (quasi marcia funebre)</i> | 5'47 |
| 3 | III. <i>Adagio – Presto</i> | 3'59 |

PIANO SONATA No. 2, Op. 19 (1938–39) 11'30

(Meinem verehrten Freunde Dr. Hans Büchenbacher)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | I. <i>Allegro energico e agitato</i> | 3'40 |
| 5 | II. Thema. <i>Moderato</i> (Mährisches Volkslied) – Variationen 1–9 | 3'32 |
| 6 | III. <i>Prestissimo</i> | 4'12 |

PIANO SONATA No. 3, Op. 26 (1940) 15'49

(Ä Juliette Arányi)

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | I. <i>Allegro grazioso, ma agitato</i> | 4'19 |
| 8 | II. Scherzo. <i>Allegro violente (Prestissimo)</i> | 3'11 |
| 9 | III. Variationen [1–7] über ein Thema von Mozart (KV3) –
Fuge. <i>Allegro giocoso</i> | 8'00 |

PIANO SONATA NO. 4, Op. 38 (1941)

17'02

(Für Alice Herz-Sommer)

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro vivace – Mäßige Achtel</i> | 7'17 |
| 11 | II. <i>Adagio</i> | 6'02 |
| 12 | III. Finale. <i>Vivace molto – Presto</i> | 3'32 |

DISC 2 [64'08]

PIANO SONATA NO. 5 'VON MEINER JUGEND', Op. 45 (1943)

16'49

(Meiner lieben Frau Elisabeth in memoriam Theresienstadt)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 4'59 |
| 2 | II. <i>Andante – Più adagio</i> | 5'01 |
| 3 | III. Toccata. <i>Vivace</i> | 0'48 |
| 4 | IV. Serenade. <i>Comodo – Più allegro</i> | 2'57 |
| 5 | V. Finale fugato. <i>Allegro molto</i> | 2'57 |

PIANO SONATA NO. 6, Op. 49 (1943)

11'02

(Gewidmet Herrn Ing. Julius Grünberger)

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | I. <i>Allegro molto – Andante poco adagio</i> | 3'32 |
| 7 | II. <i>Allegretto grazioso</i> | 2'46 |
| 8 | III. <i>Presto, ma non troppo</i> | 2'31 |
| 9 | IV. <i>Tempo I (Allegro molto)</i> | 2'11 |

PIANO SONATA No. 7 (1944)

(À mes enfants Max, Jean, Felice)

23'53

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | I. <i>Allegro. Gemächliche Halbe – Meno. Allegro grazioso</i> | 3'36 |
| 11 | II. <i>Alla marcia, ben misurato</i> | 2'48 |
| 12 | III. <i>Adagio, ma con moto – Più andante (a passionata)</i> | 4'58 |
| 13 | IV. <i>Scherzo. Allegretto grazioso – Trio. Etwas schneller – Scherzo</i> | 4'34 |
| 14 | V. <i>Thema, Variationen [1–8] und Fuge über ein hebräisches Volkslied</i> | 7'47 |

VARIATIONS AND DOUBLE FUGUE, Op. 3a (1933–34)

on a theme by Arnold Schoenberg (Op. 19/4)

11'09

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | Thema. <i>Rasch, aber leicht</i> – Variationen 1–9 | 8'02 |
| 16 | Doppelfuge. <i>Äußerst rhythmisch, schnell und kräftig</i> –
Thema II (<i>markig, brutal</i>) – <i>Äußerst schnell (Presto stretto)</i> | 3'07 |

TT: 125'01

CHRISTOPHE SIRODEAU *piano*

All works published by Schott Music

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D (No. 499495)

'It always seemed to me that Goethe's maxim "Live in the moment, live in eternity" completely revealed the enigmatic nature of art.' (Viktor Ullmann)

It was in the late 1980s that people started to rediscover – with belated remorse – the composers who, like Viktor Ullmann, fell victim to the Nazi massacre. One aspect of this is that a commendable interest has arisen in the musical life authorized by the Nazis – with shameful cynicism – in the Theresienstadt concentration camp. Nonetheless, Ullmann should be studied and played not as a victim of the Nazis but on his own merits, which in my opinion earn him an illustrious place in twentieth-century music.

Ullmann was born in the Austro-Hungarian empire, in Czech territory, in Těšín (Teschen, now Český Těšín) on 1st January 1898. His father was a military officer who converted to Catholicism and was later ennobled as 'Baron von Tannfels'; they moved to Vienna around 1909, where Viktor studied law at the university. He joined the army in 1916, and was deployed to the Italian Front. We know little about his early musical studies, but before the end of the First World War he enrolled in Arnold Schoenberg's classes in Mödling. There he met Alexander Zemlinsky, whom he encountered again a few months later in Prague, becoming his répétiteur and then assistant conductor at the New German Theatre.

Ullmann's first public attempt at composition – in the Lied genre – dates from 1923 (even if there is evidence that he wrote music as early as 1918). In 1927 he left Prague and in the 1927–28 season was musical director of the North Bohemian Theatre of Opera and Ballet in Ústí nad Labem (Aussig). After that, from 1929 until 1931, he took charge of music at the Zürich Theatre in Switzerland. Also in 1929, he made his first international breakthrough with his five *Variations and Double Fugue on a Small Piece by Schoenberg* (1926–29) at the International Society for Contemporary Music's Geneva Festival.

This was followed by a turning-point in his artistic career (coinciding with his

divorce and remarriage): he established contact with the anthroposophists based in Dornach near Basel. In 1931 Ullmann, who might be described as an ‘philosophical composer’, took the surprising decision to cease his musical activities and to take charge of the ‘Novalis’ anthroposophical bookshop in Stuttgart – a venture which was already in a dire financial situation. His sudden departure in 1933 seems not to have been a result only of Hitler’s rise to power but also by the bankruptcy of this shop, of which he had by then become the owner.

He returned to Prague, and also to music, enrolling in the classes on quarter-tones given by his friend Alois Hába. In 1933–34 Ullmann made a new version of his *Schoenberg Variations*, then immediately made a very effective orchestral arrangement which was awarded the Emil Hertzka Prize in Vienna, named in memory of the founder of Universal Edition. It was at this time that he completed an opera that must have been haunting him for many years: *The Fall of the Antichrist*. It soon became apparent, however, that the obvious similarities between its theme and political events in Germany would rule out any stage performance. In 1936 Ullmann did, however, receive another Hertzka Prize for this work.

Well aware of the rising danger levels, in the years that followed Ullmann tried to escape from the trap into which Prague was developing. Unfortunately all his endeavours ended in failure. Only his desperate attempt to send at least his children to safety was a partial success, as the youngest two were taken into the care of the so-called ‘Czech Kindertransport’, a private initiative arranged almost single-handedly by the British businessman Nicholas Winton. Thus they were taken to London in the summer of 1939 (even though this saved their lives, their fate was nevertheless a sad one because they were separated from each other and suffered various traumas).

With money inherited from his father, who had died in March 1938, Ullmann published a number of his recent scores. (He gave copies of this series of works to a friend at the time of his deportation in 1942, as a result of which these – unlike many of his other manuscripts – were saved.) He composed an opera based on

Heinrich von Kleist's *Der zerbrochene Krug* (*The Broken Jug*), and numerous songs including a cycle in French to verses by the sixteenth-century poetess Louise Labé. Before that, the year after the birth of his fourth child in 1940, he had divorced again, then remarried again, perhaps aware that as a single person he would have been one of the first to join the deportation convoys. From then on he was no longer permitted to participate in any public activity. The catastrophe began on 8th September 1942, when he was arrested and deported to Theresienstadt with his wife, two remaining children and their mother.

There, he was fortunate enough to avoid forced labour. In his article 'Goethe and Ghetto', Ullmann himself remarked (not without irony): 'It should merely be emphasized that I was encouraged rather than inhibited in my musical work by Theresienstadt; by no means did we sit weeping on the banks of the waters of Babylon. Our endeavour with respect to arts was commensurate with our will to live.' He was also made responsible for organizing cultural activities, taking an interest in the interpretation of 'early' music and giving seminars on a variety of themes such as the relationship between musical notes and colours. In the camp he was reunited with many musicians from Prague, notably Karel Ančerl (one of the few who would survive).

In the camp Ullmann wrote three sonatas (two of which became sketches for symphonies), a quartet, a melodrama based on Rilke's *Der Cornet* and the chamber opera *Der Kaiser von Atlantis* (*The Emperor of Atlantis*). In early 1943 his youngest child, Paul, became ill and died – sanitary conditions at the camp being the opposite of what German propaganda claimed. In 1944 rehearsals started for *Der Kaiser von Atlantis* but, after the dress rehearsal, the performance was cancelled; we do not know whether it was forbidden by the authorities or self-censored by the artists, fearing reprisals from the Nazis, as a reaction to the allegorical content of the work (the character of the Kaiser is depicted as a satire on Adolf Hitler). On 16th October Viktor Ullmann was deported to Auschwitz – in one of the last big

convoys, with his wife, his son Max and Max's mother – where (probably on 18th October) he faced the gas chamber. At the last moment, Ullmann passed all of the manuscripts he had composed at Theresienstadt to a friend.

The seven piano sonatas, with their grand Mahlerian gestures, all date from the composer's maturity, and sum up his very individual style, on the fringes both of the traditional tonal system and of Schoenberg's methods, thus slightly resembling Zemlinsky and Ullmann's friend Berg. The pianist Konrad Richter, who edited the sonatas for publication, has justifiably pointed out that the path Ullmann charted between tonal and atonal music passes through the upper series of natural harmonics (reminiscent also of Scriabin), producing a new type of scale (C, D, E, F sharp, G, A, B flat); this encapsulates both the predominant use of intervals of a fourth and also the whole-tone scale.

Composed in Prague before Ullmann's deportation, the first four sonatas pay tribute respectively to Mahler, Janáček, Mozart and – less overtly – Bartók (an anguished fugal homage to the *Music for Strings, Percussion and Celesta*). **Sonata No. 1** is marked out by its magnificent second movement, divided into three sections, the last an exact retrograde of the first (a palindrome), even though the listener does not immediately notice the intricate combinations of this highly emotive music with its superb harmonies. The finale provides an effective contrast with its sarcastic style in the manner of Hindemith or Schulhoff. The middle movement of **Sonata No. 2** is based on a Moravian melody already harmonized by Janáček (*Co je to za nebe* [What sort of sky is this?]). The finale of this sonata, after a sort of distraught race around a *moto perpetuo*, dissolves mysteriously into silence. Everywhere we find motifs that recur relentlessly from one work to the next, an impassioned and wild energy, dramatic effectiveness alternating with great poetry and melancholy. The large-scale finale of **Sonata No. 3**, a series of seven variations on a theme by Mozart, is a metaphor for a condensed history of musical styles (as the editor of the published edition suggests), or for the evolution of a human being

from childhood to maturity. The principle of variation form often prevails in Ullmann's music, and he confers upon it a mystical symbolism ('the metamorphosis of individuality into various earthly lives'). **Sonata No. 4** is further away from a clear, settled tonality – apart from the end of the first movement, which finishes in an E flat major that anticipates the melancholy of Richard Strauss's *Four Last Songs*. The finale runs riot in a sort of triple fugue in which intervals of a fourth (akin to Mahler's Seventh Symphony) emerge triumphant; the third subject is nothing other than the Bartókian theme from the central movement. Eventually the three subjects are combined in a virtuosic display.

There is a considerable degree of continuity between the two groups of sonatas (for instance an obsession with motifs repeated furiously on a single note or on a chord). We can also observe unity between the last three, composed at Theresienstadt – and incidentally Ullmann quotes a bar from **Sonata No. 5** before the final fugue of No. 7. The Fifth Sonata, completed on 27th June 1943, begins in a clear C major, with waltzes and arabesques (in the coda there is a sarcastic allusion to the song *O du lieber Augustin*). The second movement, named 'Nocturne' in the sketches for the work, is prefaced by lines by Karl Kraus (*Vor dem Schlaf* [*Before Sleep*]: 'It is so late, so late... / I do not know what will happen. / It won't be long now, / I grow so anxious'). The Toccata has great rhythmic subtlety, whilst in the Serenade two contrasting tempos constantly alternate until we arrive at a Yugoslav folk melody. Here Ullmann also uses the 'ghostly' acoustic effect of harmonics (as in the first of Schoenberg's *Drei Klavierstücke*, Op. 11), achieved by silently blocking some of the piano keys while playing others. He went on to use this technique in the following sonatas as well. The work ends with a fugato – an aggressive, fanatical march, sinister in colour.

Completed in 1st August 1943, **Sonata No. 6** was premièred by Edith Kraus, who had the opportunity to play it frequently in the Theresienstadt camp. The work is constructed in the form of an arch, in which the majority of the frenetic opening

movement recurs in the finale. The first movement ends strangely, with an *Andante* in rhythmic augmentation, modal in style and with the character of a chorus. The second movement is a set of six variations, whilst the scherzo is a delirious *Presto* that ends with an allusion to the Berceuse from Berg's *Wozzeck*.

In the last work of the series, **Sonata No. 7** (completed on 22nd August 1943), the D major first movement (dated 14th March), calling to mind the luminosity of Richard Strauss, is followed by a harrowing, Mahlerian march and then by an almost atonal, shadowy *Adagio* (in which the first 16 bars present the bipartite theme, a palindrome with bars 9 to 16 being the retrograde of the first eight bars; these sixteen bars return with added harmonies at the end). This leads into a scherzo, complete with a central trio; the end of the trio quotes a theme from an operetta that Ullmann had conducted in Prague. The theme of the finale is a song composed by Yehuda Sharret in the early 1930s, named *Song of Rachel* and referring to the biblical Rachel, 'the quintessential mother'; after eight variations in D minor, on the same theme, a grandiose Regerian fugue bursts forth in D major, in which we find conspicuous contrapuntal use of the BACH motif (in English, the notes B flat – A – C – B natural), accompanied by a Hussite chorale – a Czech symbol that had been used previously by Smetana for example (in *Tábor*) – and by the famous Lutheran chorale *Nun danket alle Gott*. These three elements are initially superimposed, then presented in a more clearly delineated manner. These elements probably demonstrate the composer's adherence to a religious path arising from the Jewish people, as well as his solidarity with the Czechoslovak peoples. Without doubt, however, they also testify to a desire to reaffirm – faced with the Nazi refusal to accept Jews who had been integrated into German culture for centuries – that he, Viktor Ullmann, Baron von Tannfels in the former Austro-Hungarian empire, was completely devoted to the long-lasting German cultural heritage – something which also represents a gesture of resistance against oppression. The Hussite chorale used in the fugue, 'Ye Who Are Warriors of God' (*Ktož jsú boží bojovníci*), serves as an ironic

reversal of the words ‘Gott mit uns’ found on the belt buckles of German uniforms.

The **Schoenberg Variations** (which also exist in versions for large orchestra and for string quartet) immediately introduce procedures such as the inversion and transposition of the theme, at first preserving its original shape and later freeing itself from its initial character. The fourth variation is a ‘Quasi Gavotte’, whilst the fifth has a more mysterious atmosphere. In Variation VI we find ourselves far away from the original theme, although very clearly in a Viennese milieu. The next variation presents a chromatic ostinato figure in the bass which seems to approach and then recede, followed by a *Tempo di Menuetto*. The slow Variation IX develops above the ostinato motif heard in the seventh variation, but this time assuming the proportions of a terrifying moan. After a return to silence, we suddenly arrive at the powerful and violent finale – a double fugue which, after running an atonal course, ends in an unexpected F major.

Viktor Ullmann also wrote a significant number of texts and a series of poems and aphorisms (*Der fremde Passagier* [*The Foreign Passenger*]), dating from the years before his incarceration. It was with incredible intellectual dignity that he withstood hell, retaining his capacity to create things of beauty in the certain knowledge that they would survive. The triumphant aspect of this music – which is topical in the sense that it has only recently begun to be performed – is the balance it strikes between all the trends and factors of musical writing. Ullmann knew how to create an idiom which would be understandable to everyone without renouncing the sensuality inherent in refined construction; where the form is in keeping with the complicated musical language. If the path he followed was a synthesis of numerous aesthetic directions, Ullmann was always homogeneous, and sometimes he almost seems to manage to ‘square the circle’ between Apollo and Dionysus, producing timeless works to which one can constantly return.

© *Christophe Sirodeau* 2014

Christophe Sirodeau studied the piano primarily under Yevgeny Malinin from 1982 until 1992, and also at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow (with a state scholarship, 1989–92). He is known for his eclectic taste for rarely heard works and world première performances, and collaborates with numerous other musicians in chamber music as well as appearing as a soloist with orchestras conducted by Leif Segerstam, with the Helsinki Philharmonic Orchestra, Norwegian Radio Orchestra and Jyväskylä Sinfonia.

In the late 1990s he played a major part in the rediscovery of the Russian composer Samuil Feinberg, and his complete recording of Feinberg's Twelve Sonatas (together with Nikolaos Samaltanos) for BIS was warmly received by the international press. He has continued his Feinberg recordings with further world premières (Concerto No. 1 and Lieder), and also appears on a disc of his own music.

Sirodeau has been a composer since the age of eleven, in which capacity he is mostly self-taught. Two of his works have been awarded prizes at competitions in Austria, including the Mozart Competition in Salzburg in 2002. He has written some sixty pieces spanning the majority of genres (orchestral, instrumental and vocal), a large number of which have been taken up by various interpreters in recent years.

For further information please visit www.skfe.com

Notes:

The present recording includes all of Viktor Ullmann's completed works for piano solo. Apart from these, there are only sketches for Sonatas Nos 5 and 7 – the latter of which (an unfinished minuet) was used in the opera *The Emperor of Atlantis*. The *Schoenberg Variations* are recorded here in their final version (1933–34). Two further works by Ullmann have the piano as their main instrument: the Piano Concerto (with orchestra) and the *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (with actor).

Christophe Sirodeau has written an extensive article in French about Ullmann, published by Brill Publishers (Leiden) in 2013, in the compendium *Art, Intellect and Politics*. Also available online at www.skfe.com. There are two books about Ullmann in German – by Verena Naegele: *Viktor Ullmann – Komponieren in verlorener Zeit* (Dittrich Verlag 2002) and by Ingo Schultz: *Ullmann – Leben und Werk* (Verlag J.B. Metzler 2008). In addition, Ullmann's own texts have been published: *Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien* (Internationale Bachakademie Stuttgart 1998). An English translation of Ullmann's poems is available on the website of the Viktor Ullmann Foundation UK: www.viktorullmannfoundation.org.uk

„So schien mir Goethes Maxime: ‚Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit‘ immer den rätselhaften Sinn der Kunst ganz zu enthüllen.“ (Viktor Ullmann)

Ende der 1980er Jahre begann man mit später Reue, die Künstler, die – wie Viktor Ullmann – den nationalsozialistischen Gräueltaten zum Opfer gefallen waren, wiederzuentdecken; unter anderem entwickelte sich ein dankenswertes Interesse an dem von den Nationalsozialisten mit schändlichem Zynismus erlaubten Musikleben im Konzentrationslager Theresienstadt. Gleichwohl sollte Ullmann nicht als Opfer des Nationalsozialismus erforscht und gespielt werden, sondern aufgrund seiner ur-eigenen Qualitäten, die ihm meiner Meinung nach einen herausragenden Platz in der Musik des 20. Jahrhunderts sichern.

Ullmann wurde am 1. Januar 1898 im tschechischen Teschen in der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren – der Vater ein zum Katholizismus konvertierter Offizier, der später als „Baron von Tannfels“ in den Adelsstand erhoben wurde, 1909 Übersiedlung nach Wien, Jurastudium an der Wiener Universität, 1916 Militärdienst, Einsatz an der italienischen Front. Über seine frühe Musikausbildung ist nicht viel bekannt, aber vor dem Ende des Ersten Weltkriegs besuchte er in Mödling Arnold Schönbergs Seminare. Er machte die Bekanntschaft von Alexander Zemlinsky, dem er ein paar Monate später in Prag wieder begegnete, um dessen Repetitor und Chefassistent am „Neuen deutschen Theater“ zu werden.

1923 erfolgte sein erster öffentlicher Versuch auf kompositorischem Gebiet (auch wenn er nachweislich ab 1918 komponierte), und er betraf die Gattung Lied. 1927 verließ Ullmann Prag und wurde für die Saison 1927/28 Musikalischer Leiter der Oper in Aussig (Ústí nad Labem); 1929 bis 1931 war er Kapellmeister und Komponist am Schauspielhaus Zürich. 1929 erlebte er beim Genfer Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik mit *Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück von Arnold Schönberg* (1926–1929) den internationalen Durchbruch als Komponist.

Dann folgt ein Wendepunkt in seinem künstlerischen Leben (zeitgleich mit einer Scheidung und einer neuerlichen Heirat): Er nimmt Kontakt auf zu der in Dornach bei Basel beheimateten anthroposophischen Bewegung. 1931 beschließt Ullmann – der im Übrigen das war, was man einen „Komponistenphilosophen“ nennen könnte – überraschend, seine musikalischen Aktivitäten einzustellen, und in Stuttgart die anthroposophische Buchhandlung „Novalis“ zu übernehmen, die freilich in einem betrüblichen wirtschaftlichen Zustand ist. Seine plötzliche Abreise im Jahr 1933 jedenfalls scheint nicht allein auf Hitlers Machtergreifung zurückzugehen, sondern auch auf den Konkurs der Buchhandlung, deren Eigentümer er geworden war.

Der Weg führt ihn wieder nach Prag, wo er zur Musik zurückfindet und in Kursen seines Freundes Alois Hába die Vierteltonkomposition kennenlernt. In den Jahren 1933/34 richtet er eine neue Fassung seiner *Schönberg-Variationen* ein, orchestriert sie auf brillante Weise und erhält dafür den Wiener Emil Hertzka-Preis, der in Erinnerung an den Gründer der Universal Edition gestiftet worden war. Damals stellt er eine Oper fertig, die ihn sicher seit mehreren Jahren umtreibt: *Der Sturz des Antichrist*; bald aber wird klar, dass die offenkundige Nähe des Sujets zu den politischen Ereignissen in Deutschland eine Bühnenproduktion unmöglich macht. Nichtsdestotrotz erhält Ullmann für dieses bedeutende Werk im Jahr 1936 erneut den Hertzka-Preis.

Während der folgenden Jahre sucht Ullmann, der Prager Falle, in die er eingeschlossen ist, zu entkommen, weiß er doch genau um die wachsende Gefahr. Doch alle seine Bemühungen schlagen fehl. Nur der verzweifelte Versuch, zumindest seine Kinder hinauszuschmuggeln, ist zum Teil erfolgreich, denn die beiden jüngsten werden in den tschechischen „Kinder-Transport“ aufgenommen (den der Brite Nicholas Winton fast allein organisiert hat) und Mitte 1939 nach London gebracht (wenngleich dies ihr Leben rettet, erleiden sie ein schmerzliches Schicksal: Sie werden voneinander getrennt, tragen Traumata davon).

Die Erbschaft, die ihm sein im März 1938 verstorbener Vater hinterlassen hat,

gibt Ullmann die Mittel, im Selbstverlag eine Reihe seiner jüngeren Werke drucken zu lassen. (Eine Ausgabe dieser Drucke wird er bei seiner Deportation im Jahr 1942 einem Freund anvertrauen, wodurch sie, anders als zahlreiche Manuskripte, gerettet werden.) Er komponiert eine Oper nach Kleists *Der zerbrochne Krug* sowie zahlreiche Lieder, darunter einen französischsprachigen Zyklus auf Worte von Louise Labé, einer Dichterin des 16. Jahrhunderts. Im November 1940 wird sein viertes Kind geboren, im Jahr darauf wird er wieder geschieden und heiratet erneut – vielleicht um nicht, als Unverheirateter, ein vorrangiges Deportationsopfer zu sein. Jedwede öffentliche Tätigkeit ist ihm jetzt untersagt. Die Katastrophe beginnt am 8. September 1942, als er mit seiner Frau, den beiden verbleibenden Kindern und deren Mutter verhaftet und nach Theresienstadt deportiert wird.

Dort hat er die Chance, sich von Zwangsarbeit freustellen zu lassen. Ullmann selber schreibt in seinem Aufsatz „Goethe und Ghetto“ nicht ohne Ironie: „Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs nur klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.“ Er ist außerdem zuständig für die Organisation der kulturellen Aktivitäten, interessiert sich für die Interpretation „Alter Musik“ und veranstaltet Vorträge zu verschiedenen Themen, wie beispielsweise zur Beziehung zwischen Tönen und Farben. Im Lager begegnet er zahlreichen Prager Musikern, darunter Karel Ančerl (der einer der wenigen Überlebenden sein wird).

Ullmann komponiert in Theresienstadt drei Sonaten (zwei davon sind Entwürfe zu Symphonien), ein Quartett, das Melodram nach Rilkes *Cornet* und die Kammeroper *Der Kaiser von Atlantis*. Anfang 1943 stirbt sein Letztgeborener, Paul, denn die sanitären Bedingungen des Lagers sind anders als es die Propaganda der Wärter weismachen will. 1944 wird seine letzte Oper einstudiert, doch nach der Generalprobe letztlich nicht aufgeführt, ohne dass bekannt wäre, ob dies auf ein Verbot durch die Verwaltung zurückging oder auf die Selbstzensur der Künstler aus Angst

vor Repressalien angesichts der gleichnishaften Bedeutung dieses Werks. Am 16. Oktober schließlich wird Viktor Ullmann in einem der letzten großen Transporte mit seiner Frau, seinem Sohn Max und dessen Mutter nach Auschwitz deportiert (und wahrscheinlich am 18. vergast). In letzter Minute vertraut er alle seine in Theresienstadt entstandenen Manuskripte einem Freund an.

Die sieben Sonaten, die die großen Mahler-Gesten aufgreifen, zeigen den Komponisten auf der Höhe seines Schaffens. Sie resümieren seinen ganz persönlichen Stil, der sich ebenso am Rande der traditionellen Tonalität wie dem der Schönberg-Schule bewegt, was ihn in die Nähe von Zemlinsky und seinem Freund Berg rückt. Der Pianist Konrad Richter, Herausgeber der Sonaten, hat zurecht darauf hingewiesen, dass dieser von Ullmann eingeschlagene Weg als Brücke zwischen tonaler und atonaler Welt die natürliche Obertonreihe durchläuft (was an Skrjabin erinnert) und eine neue Skala darstellt (C, D, E, Fis, G, A, B); die vorherrschende Verwendung des Quartintervalls ist ebenso selbstverständlich wie die Ganztonskala.

Die ersten vier Sonaten, die Ullmann vor seiner Deportation in Prag komponierte, zollen nacheinander Mahler, Janáček, Mozart und – etwas unterschwelliger – Bartók (eine unheimliche, fugierte Hommage an die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*) Tribut. Das besondere Merkmal der **Sonate Nr. 1** ist der außerordentliche zweite Satz in drei Teilen, deren letzter die genau rückläufige Version des ersten ist (Palindrom), wenngleich die sehr emotionale Musik mit ihren exquisiten Harmonien derlei komplexe Kombinationskünste nicht vermuten lässt. Einen scharfen Kontrast hierzu bietet das Finale mit seinem sarkastischen Stil à la Hindemith oder Schulhoff. Der Mittelsatz der **Sonate Nr. 2** basiert auf einer schon von Janáček harmonisierten mährischen Melodie (*Co je to za nebe* [Kann das ein Himmel sein?]); das Finale dieser Sonate löst sich nach einem hektischen Perpetuum mobile geheimnisvoll in Stille auf. Überall begegnen Motive, die von einem zum anderen Werk wiederkehren, eine leidenschaftliche, wilde Energie sowie dramatische Wirkungen, die mit großer Poesie und Melancholie abwechseln. Das

ausgedehnte Finale der **Sonate Nr. 3** erweist sich im Laufe von sieben Variationen über ein Thema von Mozart als komprimierte Stilgeschichte (worauf der Herausgeber hinweist) oder als menschlicher Entwicklungsprozess von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter. Das Prinzip der Variationenform ist charakteristisch für Ullmann, der ihr eine mystische Symbolik übertrug („Metamorphose der Individualität in verschiedenen Erdenleben“). Die **Sonate Nr. 4** ist von einer eindeutig tonalen Basis weiter entfernt – abgesehen vom Ende des Eingangssatzes, der in einer Es-Dur-Melancholie verklingt, die auf Strauss' *Vier letzte Lieder* vorausweist. Das Finale wird von einer Art Tripelfuge in Gang gesetzt, in der die Quartetten aus Mahlers Symphonie Nr. 7 triumphieren und deren drittes Thema nichts anderes ist als das Bartók-Thema des Mittelsatzes. Natürlich werden die drei Themen am Schluss virtuos miteinander kombiniert.

Es gibt eine starke Kontinuität zwischen den beiden Sonatengruppen (z.B. die obsessiven Motive, die wütend auf einem einzigen Ton oder Akkord wiederholt werden); allerdings lassen sich auch die drei letzten Theresienstädter Sonaten als Einheit verstehen, wenn Ullmann etwa vor der Schlussfuge der Sonate Nr. 7 einen Takt aus der Sonate Nr. 5 zitiert. Die am 27. Juni 1943 fertig gestellte **Sonate Nr. 5** beginnt mit Walzern und Arabesken in ungetrübtem C-Dur (in der Coda tritt sarkastisch das Lied *O du lieber Augustin* hinzu). Dem zweiten Satz, der im Entwurf den Titel „Notturmo“ trug, sind Verse von Karl Kraus vorangestellt: (*Vor dem Schlaf*: „So spät ist es, so späte ... / Was werden wird, ich weiss es nicht. / Es dauert nicht mehr lange, / mir wird so bange – / und seh in der Tapete / das klagende Gesicht“). Die Toccata ist von großer rhythmischer Subtilität, und in der Serenade wechseln ständig zwei widersprüchliche Tempi einander ab, bis eine jugoslawische Volksmelodie interveniert. Ullmann verwendet hier auch den akustischen „Geister“-Effekt des „Flageolets“ (wie Schönberg in seinem Klavierstück op. 11 Nr. 1), das durch Schwingungsresonanz entsteht, wenn einige Klaviertasten stumm niedergedrückt werden, während auf anderen gespielt wird. Ullmann setzt diesen Effekt

auch in den folgenden Sonaten ein. Das Werk schließt mit einem heftigen, fanatischen Marsch-Fugato von angsterregender Tönung.

Die **Sonate Nr. 6** wurde am 1. August 1943 fertig gestellt und von Edith Kraus uraufgeführt, die sie noch oft in Theresienstadt spielen sollte. Die Sonate beschreibt eine Bogenform, wobei das Finale einen Großteil des zunächst frenetischen Eingangssatzes wieder aufgreift, bis es auf eigentümliche Weise mit einem *Andante* schließt, das aus einem rhythmisch augmentierten Kontrapunkt und modalen Linien gemacht und wie ein Chor angelegt ist. Der zweite Satz ist eine sechsteilige Variationenfolge, während sich das Scherzo als halluzinatorisches *Presto* erweist, das mit einer Anspielung auf das „Wiegenlied“ aus Bergs *Wozzeck* endet.

In der **Sonate Nr. 7** (22. August 1944), lässt der erste Satz in D-Dur (datiert: 14. März) an die lichte Helligkeit eines Richard Strauss denken. Ihm folgen ein beängstigender Marsch Mahlerschen Zuschnitts und ein dämmriges, fast atonales *Adagio* (dessen ersten 16 Takte das zweiteilige Thema vorstellen: Takte 9–16 sind der rückläufige „Krebs“ der ersten acht [Palindrom]; am Ende des Satzes kehren diese Takte harmonisiert wieder). Ein Scherzo schließt sich an, dessen Trio zum Schluss ein Thema aus einer Operette zitiert, die Ullmann in Prag dirigiert hatte. Das Thema des Finales ist ein Lied von Yehuda Sharret aus den frühen Dreißiger Jahren mit dem Titel *Chanson de Rachel*, ein Verweis auf die biblische „Mutter der Mütter“. Nach acht d-moll-Variationen über dieses Thema setzt eine grandiose D-Dur-Fuge à la Reger ein, in deren Kontrapunkt deutlich das B-A-C-H-Thema zu erkennen ist, begleitet von einem Hussitenchoral, der bereits bei Smetana (*Tábor*) als tschechisches Tonsignet begegnet sowie dem protestantischen Choral *Nun danket alle Gott*; diese drei Elemente werden zunächst übereinandergeschichtet, dann deutlich vernehmbarer präsentiert. Sie demonstrieren Ullmanns Bekenntnis zu einer Religion aus dem jüdischen Volk und seine Solidarität mit dem tschechoslowakischen Volk. Angesichts der nationalsozialistischen Weigerung, die seit Jahrhunderten in die deutsche Kultur integrierten Juden anzuerkennen, sollen sie zudem

zweifelloos auch bekräftigen, dass er, Viktor Ullmann, Baron von Tannfels der einstigen österreichisch-ungarischen Monarchie, sich dem jahrhundertealten deutschen Kulturerbe verpflichtet fühlte – was auch einen Akt des Widerstands gegen Unterdrückung darstellt. Der in der Fuge verwendete Hussitenchoral, in dem es heißt: „Ihr, die ihr Krieger Gottes seid“ (*Ktož jsú boží bojovníci*), fungiert mithin als eine ironische Brechung jenes „Gott mit uns“, das den Koppelschlössern deutscher Uniformen aufgeprägt war.

Die **Schönberg-Variationen** (die auch in Versionen für großes Orchester und für Streichquartett vorliegen) unterziehen ihr Thema alsbald verschiedenen Umkehrungs- und Transpositionsverfahren, wobei sie zunächst das Profil des Originals beibehalten, um sich dann vom ursprünglichen Charakter frei zu machen. Die vierte Variation ist eine Gavotte, während die fünfte eine geheimnisvollere Atmosphäre entwirft. Die sechste Variation entfernt sich weit vom ursprünglichen Thema, wenngleich das in einem sehr ausgeprägten Wiener Klima geschieht. Die darauf folgende Variation präsentiert eine chromatische Ostinato-Figur im Bass, die von weit her zu kommen scheint, dann entschwindet und einem Tempo di Menuetto weicht. Die langsame neunte Variation entfaltet sich über dem Ostinato-Motiv der siebten, wächst sich aber nun zu einer erschreckenden Klage aus. Nach der Rückkehr zur Stille setzt unvermittelt die kraftvolle, gewaltige und abschließende Doppelfuge ein, die nach atonalem Verlauf unerwartet in F-Dur endet.

Der Komponist hat eine große Zahl von Texten sowie eine Reihe von Gedichten und Aphorismen hinterlassen (*Der fremde Passagier*), die aus der Zeit vor seiner Deportation stammen. Mit unglaublicher intellektueller Würde bietet Viktor Ullmann dem höllischen Treiben die Stirn, erschafft Schönheit in der Gewissheit, sie werde eine Zukunft haben. Der Triumph dieser Musik (der erst heute zu konstatieren ist, weil sie erst seit kurzem gespielt wird) verdankt sich ihrer ausgleichenden Balance aller stilistischen Tendenzen und Einflüsse. Ullmann hat eine Sprache gefunden, die alles sensibel registrierte, ohne auf einen raffinierten Aufbau zu ver-

zichten, in dem die Form der komplexen Sprache entspricht. Wenngleich sich sein Weg aus vielen ästhetischen Strömungen speist, ist Ullmann doch immer konsistent, und mitunter scheint ihm in seinen zeitlosen Werken, zu denen man immer wieder zurückkehrt, beinahe die „Quadratur des Kreises“ zwischen Apollo und Dionysos zu gelingen.

© *Christophe Sirodeau* 2014

Christophe Sirodeau studierte Klavier vor allem bei Jewgeni Malinin (1982–92), zunächst in Frankreich, dann am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium (Staatliches Stipendium 1989–92). Er hat sich mit seinem eklektischen Faible für rare Werke (und deren Uraufführung) einen Namen gemacht, spielt Kammermusik mit zahlreichen Partnern und trat als Solist unter der Leitung von Leif Segerstam hervor (Helsinki Philharmonic Orchestra, Norwegisches Radio-Orchester, Jyväskylä Sinfonia).

Ende der 1990er Jahre war er maßgeblich an der der Wiederentdeckung des russischen Komponisten Samuil Feinberg beteiligt. Die Gesamteinspielung seiner zwölf Sonaten bei BIS Records (alternierend mit Nikolaos Samaltanos) wurde von der internationalen Presse mit großem Beifall bedacht. Er setzte seine Feinberg-Serie mit weiteren Weltersteinspielungen fort (Konzert Nr. 1 und Lieder) und legte eine Portrait-CD mit eigenen Werken vor.

Sirodeau komponiert seit dem Alter von 11 Jahren, ist aber in erster Linie Autodidakt. Zwei seiner Werke wurden bei internationalen Wettbewerben in Österreich ausgezeichnet, u.a. beim Salzburger Mozartwettbewerb 2002. Derzeit hat er rund sechzig Werke fast aller Gattungen komponiert (Orchester-, Instrumental- und Vokalmusik); etwa die Hälfte davon wird seit 2001 von zahlreichen Musikern aufgeführt. *Weitere Informationen über Christophe Sirodeau finden Sie auf www.skfe.com*

Anmerkungen:

Die vorliegende Einspielung enthält das gesamte abgeschlossene Klaviersolowerk Viktor Ullmanns. (Darüber hinaus sind nur zwei Entwürfe für die Sonaten 5 und 7 erhalten, deren letzterer, ein unvollendetes Menuett, in *Der Kaiser von Atlantis* verwendet wurde). Für die *Schönberg-Variationen* wurde die endgültige Fassung benutzt (1933/34). Zwei weitere Werke Ullmanns setzen das Klavier als Hauptinstrument ein: das Konzert (mit Orchester) und *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (mit Sprecher).

Christophe Sirodeau hat einen umfangreichen (französischsprachigen) Aufsatz über Ullmann verfasst, der 2013 in dem Sammelband *Art, Intellect and Politics* bei Editions Brill (Leiden) veröffentlicht wurde. Außerdem steht der Aufsatz unter folgender Internetadresse zur Verfügung: www.skfe.com. Zwei Bücher über Ullmann sind in deutscher Sprache erhältlich: Verena Naegele: *Viktor Ullmann – Komponieren in verlorener Zeit* (Dittrich Verlag, 2002) und Ingo Schultz: *Ullmann – Leben und Werk* (Verlag J.B. Metzler, 2008). Ullmanns eigene Texte sind ebenfalls veröffentlicht: Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien (Internationale Bachakademie Stuttgart, 1998).

« J'avais toujours l'impression que la maxime de Goethe *« Vis dans le moment, vis dans l'éternité »* parvenait à dévoiler le mystère de l'art. » (Viktor Ullmann)

À la fin des années 80, on commença à exhumer avec une repentance tardive les auteurs qui, comme Viktor Ullmann, furent les victimes du massacre National-socialiste, et entre autres, un intérêt louable se développa autour de la vie musicale autorisée avec un ignoble cynisme par les nazis dans le camp de concentration de Theresienstadt. Néanmoins, Ullmann doit être étudié et joué non comme victime du nazisme, mais bien pour ses qualités propres, qui lui assurent à mon sens une place éclatante dans la musique du 20^{ème} siècle.

Ullmann est né dans l'Empire Austro-hongrois, en territoire tchèque, à Teschen le 1^{er} janvier 1898. Un père officier, converti au catholicisme, plus tard anobli en « Baron de Tannfels », une installation à Vienne vers 1909, des études de droit à l'Université, un engagement militaire en 1916, l'envoi sur le front italien. Musicalement on ne sait pas grand-chose de ses premières études, mais avant l'issue de la 1^{ère} Guerre Mondiale, il s'inscrivit à Mödling aux cours d'Arnold Schoenberg. Il y fit la connaissance d'Alexander Zemlinsky, qu'il rejoignit quelques mois plus tard à Prague, devenant son répétiteur puis chef assistant au Nouveau Théâtre Allemand.

Sa première tentative publique dans le domaine de la composition date de 1923 (même s'il est attesté qu'il compose dès 1918), et concerne le domaine du lied. En 1927, il quitte Prague, et devient pour la saison 27/28 le directeur musical de l'Opéra d'Aussig (Ústí nad Labem). Il prend ensuite la charge de 1929 à 1931, de responsable de la musique au Théâtre de Zürich en Suisse. La même année, il fait sa première « percée » internationale comme compositeur avec ses *5 Variations et double fugue sur une pièce de Schoenberg* (1926–29), lors du Festival de Genève de la Société International de Musique Contemporaine.

Un tournant survient alors dans sa vie artistique (parallèlement à un divorce et un remariage) : il noue des contacts avec le milieu des anthroposophes, basés à

Dornach près de Bâle. Ullmann, qui fut d'ailleurs ce qu'on pourrait nommer un « compositeur philosophe », prend en 1931 la décision surprenante d'arrêter ses activités musicales, et de prendre en charge la librairie anthroposophique « Novalis » de Stuttgart, qui était pourtant déjà dans un état économique déplorable. Son départ précipité en 1933 ne semble pas avoir été seulement causé par l'arrivée d'Hitler au pouvoir, mais aussi par cette faillite de la librairie dont il était devenu le propriétaire.

Il reprend le chemin de Prague, et retrouve aussi celui de la musique, s'inscrivant aux cours sur les quarts de tons de son ami Alois Hába. Il réalise en 1933–34 une nouvelle version de ses *Variations Schoenberg*, puis les orchestre avec brio, et cette version obtient le Prix Emil Hertzka à Vienne, institué en souvenir du fondateur d'Universal Edition. C'est à ce moment qu'il réalise un opéra qui le hante sûrement depuis plusieurs années : *La chute de l'Antéchrist* ; mais il apparaît bien vite que l'évidente proximité du thème avec les événements politiques d'Allemagne va rendre la représentation sur scène impossible. Néanmoins, Ullmann reçoit à nouveau en 1936 le Prix Hertzka pour cette remarquable partition.

Durant les années suivantes, Ullmann cherche à s'échapper du piège pragois dans lequel il s'est enfermé, comprenant très bien la montée des périls. Malheureusement toutes ses tentatives se soldent par un échec. Seul son effort désespéré pour au moins exfiltrer ses enfants est partiellement couronné de succès, puisque les deux plus jeunes seront pris en charge par le « Kinder-Transport » tchèque (qu'avait organisé presque seul le britannique Nicholas Winton), qui les emmène au milieu de 1939 vers Londres (même s'ils eurent grâce à cela la vie sauve, leur destin sera fort douloureux puisqu'ils furent séparés l'un de l'autre, et sujets à divers traumatismes).

Ayant fait l'héritage de son père, décédé en mars 1938, il utilisera les fonds pour publier lui-même un certain nombre de partitions récentes. (Il passera un exemplaire de cette série à un ami au moment de sa déportation en 1942, ce qui per-

mettra de les sauver contrairement à d'autres nombreux manuscrits.) Il compose un opéra d'après *La cruche cassée* de Kleist, et de nombreux lieder dont un cycle sur les vers de Louise Labé, poétesse du 16^{ème} siècle, directement en français. Auparavant, après la naissance d'un quatrième enfant en novembre 1940, il divorce encore, en 1941, puis se remarie à nouveau, peut-être pour ne pas se retrouver comme célibataire la cible prioritaire des convois de déportation. Aucune activité publique ne lui est plus désormais permise. Le début de la catastrophe arrive le 8 septembre 1942, lorsqu'il est arrêté et déporté avec son épouse, les deux enfants restants et leur mère vers Theresienstadt.

Là-bas, il a la chance d'être libéré de travail forcé. Ullmann dit lui-même dans son article «Goethe et le ghetto», non sans une pointe d'ironie au passage, «que Theresienstadt a favorisé, et non entravé mon travail musical, que nous n'avons pas fait que lancer nos plaintes aux fleuves de Babylone, et que notre volonté culturelle était à l'image de notre volonté de vivre». Il sera aussi responsable de l'organisation d'activités culturelles, s'intéressant à l'interprétation de la musique «ancienne», et donnant des conférences sur des thèmes divers comme les rapports entre les notes et les couleurs. Il retrouve au camp une bonne partie des musiciens pragoïs, notamment Karel Ančerl (qui sera l'un des rares survivants).

Ullmann compose dans le camp trois sonates (deux devenant des esquisses de symphonies), un quatuor, le mélodrame d'après le *Cornette* de Rilke, et l'opéra de chambre *L'empereur d'Atlantide*. Début 1943, son dernier né, Paul, meurt de maladie, les conditions de salubrité du camp étant aux antipodes de la propagande des gardiens. En 1944, son dernier opéra est mis en répétition, mais, après la générale, ne sera finalement pas représenté, sans que l'on sache s'il s'agissait d'une interdiction des autorités, ou bien d'une autocensure des artistes, craignant les représsailles des nazis, au vu du sens de la parabole utilisée dans l'œuvre. Finalement Viktor Ullmann est déporté vers Auschwitz le 16 octobre (et sans doute gazé le 18) dans l'un des derniers grands convois, avec son épouse, son fils Max et la mère de ce

dernier. A la dernière minute, Ullmann laisse tous ses manuscrits composés à Theresienstadt à un ami.

Les sept Sonates, qui prolongent les grands gestes mahlériens, datent toutes de la maturité du compositeur, résumant son style très personnel, en marge aussi bien du système tonal traditionnel que de l'écriture de Schoenberg, ce qui le rapproche un peu de Zemlinsky et de son ami Berg. Le pianiste Konrad Richter, éditeur de ces sonates, a montré à juste titre que cette voie recherchée par Ullmann comme un pont entre le monde tonal et atonal va passer par la série des harmoniques naturelles supérieures (ce qui rappelle assez Scriabine), donnant une sorte de gamme nouvelle (do, ré, mi, fa dièse, sol, la, si bémol) ; l'utilisation prédominante de l'intervalle de quarte y est sous-entendu de même que la gamme par ton entiers.

Composées à Prague avant sa déportation, les quatre premières sonates rendent hommage successivement à Mahler, Janáček, Mozart et – plus secrètement – Bartók (un angoissant hommage fugué à la *Musique pour cordes, percussions et célesta*). La **1^{ère} Sonate** se distingue par l'exploit du second mouvement, divisé en trois panneaux, le dernier étant l'exact rétrograde du premier (en palindrome), alors même que cette musique très émotive, aux harmonies superbes ne laisse deviner à l'écoute aucune combinatoire complexe. Le final apporte un contraste net avec un style sarcastique à la Hindemith, ou Schulhoff. Le mouvement médian de la **2^{ème} Sonate** se base sur une mélodie morave déjà harmonisée par Janáček (*Co je to za nebe* [Quel est ce ciel ?]). Le final de cette 2^{ème} Sonate, après une sorte de course éperdue autour d'un « moto perpetuo », va se dissoudre mystérieusement dans le silence. Partout se retrouvent des motifs qui reviennent avec acharnement d'une œuvre à l'autre, une énergie passionnée et farouche, une efficacité dramatique alternant avec une grande poésie et mélancolie. Le large final de la **3^{ème} Sonate** est au fil de ses sept variations sur un thème de Mozart la métaphore d'une histoire condensée des styles (comme le suggère l'éditeur), ou l'évolution d'un être humain de l'enfance à l'âge adulte. Le principe de la forme à variations est prédominant

chez Ullmann, qui lui conférait un symbolisme mystique (« métamorphoses de l'individualité au cours de diverses vies terrestres »). La **4^{ème} Sonate** est plus éloignée d'une assise tonale claire, mis à part la fin du mouvement initial, qui termine en un mi bémol majeur d'une mélancolie prophétique des *Quatre derniers lieder* de Strauss. Le final se déchaîne en une sorte de triple fugue où triomphent les quarts de la 7^{ème} Symphonie de Mahler, et dont le troisième sujet n'est autre que le thème bartokien du mouvement central. Les trois sujets vont bien sûr pour conclure se retrouver combinés avec virtuosité.

Il y a une forte continuité entre les deux groupes de sonates (par exemple cette obsession des motifs répétés furieusement sur une note ou un accord) ; toutefois, on peut aussi constater une unité entre les trois dernières de Theresienstadt, Ullmann citant d'ailleurs une mesure de la **5^{ème} Sonate** avant l'ultime fugue de la 7^{ème}. La 5^{ème}, achevée le 27 juin 1943, s'ouvre en un clair ut majeur, avec valse et arabesques (dans la coda s'ajoute l'utilisation sarcastique de la chanson *O du lieber Augustin*). Le second mouvement (« Notturmo » selon l'esquisse) est introduit par des vers de Karl Kraus (*Avant le sommeil* : « il est si tard, si tard... / Je ne sais ce qui va advenir. / Il n'y en a plus pour très longtemps, / j'ai grand-peur »). La Toccata est d'une grande subtilité rythmique, et dans la Sérénade alternent constamment deux tempi contradictoires, jusqu'à l'intervention d'une mélodie populaire yougoslave. Ullmann y emploie aussi l'effet acoustique « fantôme » du « flageolet » (effet venant de la Pièce pour piano op. 11 n. 1 de Schoenberg), obtenu par résonance en bloquant silencieusement certaines touches du clavier tout en jouant d'autres. Il le réutilisera encore dans les sonates suivantes. L'œuvre s'achève sur un fugato en marche violente et fanatique, d'une coloration effrayante.

Terminée le 1^{er} août 1943, la **6^{ème} Sonate**, fut créée par Edith Kraus qui eut l'occasion de la jouer souvent dans le camp de Theresienstadt. Elle est bâtie sur une forme en arche, le final reprenant la majeure partie du mouvement initial frénétique, alors que celui-ci se terminait étrangement avec un *Andante* fait d'un contre-

point en augmentation rythmique, de lignes de style modal, et dans le caractère d'un chœur. Le second mouvement est à six variations, et le scherzo un *Presto* hallucinatoire se terminant par une allusion à la « Berceuse » du *Wozzeck* de Berg.

Dans l'ultime **7^{ème} Sonate** (22 août 1944), le mouvement initial en ré majeur (daté 14 mars), évoquant la luminosité de Richard Strauss, est suivi d'une angoissante marche mahlérienne, puis d'un crépusculaire *Adagio* presque atonal (dont les 16 premières mesures présentent le thème divisé en deux, les mesures 9 à 16 à « l'écrevisse » des huit premières (palindrome), toutes ces mesures reprises aussi avec une adjonction harmonique à la fin du mouvement). Il s'enchaîne à un Scherzo doté d'un Trio médian citant en conclusion le thème d'une opérette qu'Ullmann avait dirigé à Prague. Le thème du Final est une chanson composée par Yehuda Sharret au début des années trente, nommée *Chanson de Rachel*, référence à la Rachel biblique, « Mère des mères » ; après le ré mineur des huit variations, sur le même thème, éclate en ré majeur une fugue grandiose à la Reger, où l'on trouvera en contrechant l'utilisation clairement indiquée du B.A.C.H (les notes si bémol-la-do-si en français), accompagnée d'un choral hussite, symbole tchèque que l'on entendait déjà chez Smetana (dans *Tábor*), et du célèbre choral luthérien *Nun danket alle Gott*, ces trois éléments d'abord « empilés » les uns sur les autres, puis nettement présentés. Sans doute ces éléments manifestent, tout autant que la cohérence d'un chemin religieux partant du peuple juif, aux côtés d'une solidarité avec les peuples tchécoslovaques, une volonté de réaffirmer, face au déni nazi vis-à-vis des juifs intégrés depuis parfois des siècles au sein de la culture allemande, que oui, lui Viktor Ullmann, Baron Tannfels du défunt Empire d'Autriche-Hongrie, servirait jusqu'au bout l'héritage culturel germanique pluriséculaire, ce qui représente aussi un geste de résistance contre l'oppression. Le choral hussite utilisé dans la fugue qui dit « vous qui êtes les guerriers de Dieu » (*Ktož jsú boží bojovníci*) opérerait donc un retournement ironique du « Gott mit uns » apposé sur les ceinturons des uniformes allemands.

Les **Variations Schoenberg** (existant aussi pour grand orchestre et pour quatuor

à cordes) introduisent d'emblée des procédés de renversement et transposition du thème, d'abord en gardant la carrure d'origine, puis s'affranchissent du caractère initial. La quatrième est une « quasi Gavotte », et la cinquième apporte une atmosphère plus mystérieuse. Avec la Variation VI on se situe loin du thème original quoique dans un climat viennois très marqué. La suivante présente à la basse une figure chromatique ostinato qui semble venir de loin puis s'éloigner, précédant un *Tempo di Menuetto*. La lente Variation IX se développe sur le motif ostinato entendu dans la septième, mais prenant cette fois la proportion d'un gémissement terrifiant. Après un retour au silence survient brusquement la puissante et violente double fugue finale, qui, après un parcours atonal, s'achève en un fa majeur inattendu.

Le compositeur a laissé un nombre important de textes et une série de poèmes et d'aphorismes (*Le passager étranger*), datant d'avant son emprisonnement. C'est avec une incroyable dignité intellectuelle que Viktor Ullmann résiste à l'enfer, capable de créer de la Beauté, certain qu'elle atteindra l'avenir. Le triomphe de cette musique, actuelle parce qu'on ne la joue que depuis peu, c'est son équilibre entre toutes les tendances et les facteurs de l'écriture musicale. Ullmann a su se forger un idiome qui soit sensible à tous, sans abdiquer la volupté d'une construction raffinée, où la forme est en adéquation avec un langage complexe. S'il synthétise sa voie parmi de nombreux courants esthétiques, Ullmann a toujours été homogène, et il semble parfois presque réussir la « quadrature du cercle » entre Apollon et Dionysos, produisant des partitions ultimes intemporelles vers lesquelles revenir sans cesse.

© *Christophe Sirodeau* 2014

Christophe Sirodeau étudie le piano principalement auprès d'Evgeny Malinin (1982–92), d'abord en France, puis au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou (Bourse d'Etat 1989–92). Il s'est fait remarquer par ses goûts éclectiques pour les partitions rares (ou les créations), jouant avec de nombreux partenaires de musique de chambre, et en soliste sous la direction de Leif Segerstam (orchestres philharmonique d'Helsinki, de la Radio Norvégienne, de Jyväskylä).

Il a été très actif à la fin des années 90 dans la redécouverte du compositeur russe Samuil Feinberg. L'intégrale des 12 Sonates pour BIS Records (en collaboration alternée avec Nikolaos Samaltanos) a été très chaleureusement reçue par la presse internationale. Il a poursuivi sa série d'enregistrements Feinberg, avec d'autres premières mondiales (pour le Concerto n° 1 et les Lieder), complétée par un disque « portrait » de ses propres œuvres.

Composant depuis l'âge de 11 ans, Sirodeau est principalement autodidacte. Deux de ses partitions ont été primées lors de concours internationaux autrichiens, dont le Concours Mozart de Salzbourg en 2002. Il est désormais l'auteur d'une soixantaine de partitions, abordant la plupart des genres (orchestral, instrumental et vocal), dont une bonne moitié jouée depuis 2001 par de nombreux interprètes.

Pour plus d'informations, consultez le site web www.skfe.com

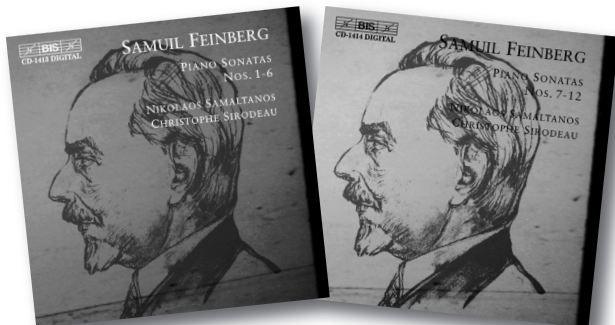
Notes :

Le présent enregistrement représente l'œuvre complet achevé pour piano solo de Viktor Ullmann. (Il n'existe en supplément que deux esquisses pour les sonates 5 et 7, cette dernière, un Menuet inachevé, sera utilisée dans *L'empereur d'Atlantide*). Les *Variations Schoenberg* sont enregistrées ici dans la dernière version (1933–34). Deux autres œuvres d'Ullmann font figurer le piano comme instrument principal, le Concerto (avec orchestre) et le *Dit d'amour et de mort du Cornette Rilke* (avec acteur).

Christophe Sirodeau a écrit un large article en français sur Ullmann publié aux Editions Brill (Leiden) en 2013, dans l'ouvrage collectif *Art, Intellect and Politics*. Il est accessible aussi à l'adresse internet suivante : www.skfe.com. Deux livres existent en allemand consacrés à Ullmann, par Verena Naegele : *Viktor Ullmann – Komponieren in verlorener Zeit* (Dittrich Verlag 2002), et par Ingo Schultz : *Ullmann – Leben und Werk* (Verlag J.B. Metzler 2008). Enfin les textes d'Ullmann lui-même ont été publiés : *Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien* (Internationale Bachakademie Stuttgart 1998). Une traduction anglaise de ses poèmes se trouve sur le site web de la Fondation Viktor Ullmann de Londres : www.viktorrullmannfoundation.org.uk

ALSO AVAILABLE:

SAMUIL FEINBERG (1890–1962): THE COMPLETE PIANO SONATAS
performed by CHRISTOPHE SIRODEAU and NIKOLAOS SAMALTANOS



VOL. 1: PIANO SONATAS NOS 1–6 [BIS-1413]

Recording of the Month *MusicWeb-International* · Double 5-star review *BBC Music Magazine*

‘Revelatory. The music of Feinberg is hypnotic in the extreme, close to Scriabin in mystical mode... [Sonata No. 6:] The performance (Sirodeau) is miraculous.

It is here that virtuosity reaches its peak.’ *MusicWeb-International*

‘I recommend this excellent release with considerable enthusiasm.’ *International Record Review*

‘Both pianists play with fire and devotion, and BIS’s recording is vivid and strong.’ *American Record Guide*

VOL. 2: PIANO SONATAS NOS 7 – 12 [BIS-1414]

10/10 *Classics Today.com* · The Want List *Fanfare* · Double 5-star review *BBC Music Magazine*

„Eine der willkommensten Publikationen für echte Klavierliebhaber“ *Klassik-Heute.com*

« On ne peut que saluer le travail plus que méritoire des deux interprètes. » *Classica-Répertoire*

‘Riveting and original material... These performances are rich, powerful and moving...’ *Fanfare*

‘Of stunning impact... An invaluable insight into Silver Age pianism, on which all concerned are to be congratulated.’ *International Record Review*

I should like to dedicate this recording to the memory of my mother's family (Fuchsmann), arrested in Paris and killed at Auschwitz and Sobibor:

- Mindel Abramovski née Fuchsmann, Convoy No. 9, 22nd July 1942
- Anatole Abramovski, Convoy No. 9, 22nd July 1942
- Berthe and Joseph Pikovski, Convoy No. 10, 24th July 1942
- Berthe Ceausu née Fuchsmann, Convoy No. 46, 9th February 1943
- Suzanne Verchere née Fuchsmann, Convoy No. 53, 23rd March 1943
- Albert Pikovski with his wife and their four children, Convoy No. 67, 3rd February 1944
- Four other cousins in 1942 and 1943
- and Maurice Ceausu ('Franc-tireur Partisan'), who died at Buchenwald in August 1944

Christophe Sirodeau

The notes in this booklet are partly taken from 'Actualité de Viktor Ullmann' by Christophe Sirodeau, in *Art, Intellect and Politics*, pp. 483–513; © 2013 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.

DDD

RECORDING DATA

Recording: February/March 2010 (Sonatas Nos 1–4), September/October 2012 (Sonatas Nos 5–7; Variations)
at the Eglise Evangélique Saint Marcel, Paris, France
Producer: Christophe Sirodeau
Sound engineer and editing: Evi Iliades
Musical adviser: Nikolaos Samaltanos
Piano technicians: Michaël Barges (Sonatas Nos 1–4), Kasuto Osato (Sonatas Nos 5–7; Variations)
Equipment: Brüel & Kjær microphones (Sonatas Nos 1–4); Neumann CMV 563 customised microphones
with M70 omni (Sonatas Nos 5–7; Variations); DCS 900 A/D converter; Grado and Leconte monitoring
Original format: 24-bit / 44.1 kHz

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Christophe Sirodeau 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover image: photograph of Viktor Ullmann (Arnold Schönberg Center, Vienna)
Back cover photo of Christophe Sirodeau: © Pia Segerstam
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2116 CD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



CHRISTOPHE SIRODEAU