



MUSIQUES CONTEMPORAINES

SOUVENIRS DE DARMSTADT

Retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle

Dirigé par Nicolas Donin et Jonathan Goldman

Sommaire

INTRODUCTION

- Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier
5 Nicolas Donin
- Souvenirs de Darmstadt*, mode d'emploi
19 Nicolas Donin et Jonathan Goldman

DOCUMENT

- Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet
Luciano Berio, Pierre Boulez, Henri Pousseur
[Marc Chenard et Jean-Jacques Nattiez, éd.]
23 Introduction de Jean-Jacques Nattiez

SOUVENIRS

- Composer dans l'ombre de Darmstadt (1987)
53 Helmut Lachenmann [trad. Yves Saint-Amant]
- (sans titre)
67 Christopher Fox
- Das Einfachste, schwer zu machen [Bertolt Brecht]
71 Brice Pauset
- Darmstadt as Refectory (Mess Hall)
75 John Rea

(sans titre)
79 Gerhard Stäbler [trad. Yves Saint-Amant]

Darmstadt 1992 – the Understory
83 Paul Steenhuisen

ANALYSE(S)

L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique :
Webern à Darmstadt

87 Gianmario Borio [trad. Anne Giannini]

123 Les illustrations

124 Les auteurs

126 Résumés/Abstracts

Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier

Nicolas Donin

Pendant bien longtemps, il s'est agi de critiquer Darmstadt — de mettre à distance, et de dépasser (en la discréditant éventuellement au passage) l'institution dont ce nom de ville fournissait l'abréviation. Un Flaubert des années 1970 aurait pu y consacrer une notice du *Dictionnaire des idées reçues* : « DARMSTADT (Ferienkurse de) — Y être allé. En être revenu ». Mais si de nombreux musiciens, après avoir fait chaque année le pèlerinage estival vers Darmstadt, en sont finalement « revenus » au point de ne plus jamais y retourner, cela est allé souvent de pair avec une étrange amnésie tendant à annuler rétrospectivement la portée effective des débats et expériences advenus dans cette organisation musicale. C'est vrai pour les pèlerins des années 1950-1960, mais pas seulement : on peut retrouver dans chaque période significative d'activité de l'institution de semblables réactions, vivaces et contrastées, comme si Darmstadt était essentiellement utilisé par les musiciens qui s'y rendent comme un révélateur de leur position par rapport aux différents champs de la musique contemporaine, comme un dispositif d'analyse de leur identité artistique et professionnelle. Mais en quoi consiste, ou a consisté, ce dispositif ?

Le rayonnement des cours d'été¹, fondés en 1946, point de rencontre annuel obligatoire des compositeurs et interprètes d'avant-garde (et de quelques critiques, musicologues, directeurs artistiques de radio ou de festival) au long des années 1950, s'est très tôt transformé en un mythe :

Once upon a time a group of composers gathered in Darmstadt, listened to the late works of Webern and invented a compositional technique called 'total serialism'. With

1. Par cours d'été, on entend à la fois des séminaires de composition, des séminaires d'interprétation instrumentale, des conférences magistrales (voire des colloques) sur tel ou tel thème en débat dans la communauté musicale, des ateliers réunissant interprètes et compositeurs autour d'œuvres nouvelles, et des séries de concerts (dont certains radiodiffusés). Le programme détaillé de chacune des vingt premières années figure dans le volume 3 de Borio et Danuser, 1997.

2. Histoire mythique de Darmstadt résumée par Christopher Fox au début de son texte « Darmstadt and the modernist myth » (Fox, 1998). En italique dans le texte original.

this technique they wrote music without tonality, melody, rhythm or harmony. This music was more modern than any other and so these composers were crowned Princes of Modernism and their palace was called Darmstadt. Other composers came to Darmstadt to become modern and any composer who refused to use the Darmstadt techniques was driven out of the palace².

Scellant cette période et cette version du mythe, la mort du fondateur, Wolfgang Steinecke, à la fin de 1961, puis la désaffection des principaux acteurs des séminaires et des concerts de la première décennie (à l'exception de Stockhausen), précipitèrent la nécessité de renouveler tant les thèmes des débats que la façon de les discuter; ainsi du passage des questions de « technique » compositionnelle à celles de la « pensée esthétique », rééquilibrage des priorités que Boulez appelait de ses vœux en 1963 dans la table ronde inédite que nous publions dans ce numéro. Cela impliquait aussi de renouveler les *challengers* : la génération montante, arrivée à l'âge où ceux de 1925 avaient conquis les *Ferienkurse*, pouvait-elle remplacer ses (jeunes) aînés précurseurs? À défaut de réactiver le mythe, les organisateurs et les participants entreprirent alors de le contrer, de le dépasser ou de le déconstruire, réifiant du même coup l'âge d'or des discussions au sommet entre Nono, Boulez, Pousseur, Stockhausen et Maderna. Le plus significatif à cet égard est sans doute la capacité qu'ont eue ceux qui ont fait vivre les cours d'été depuis la fin des années 1960 à formuler des principes et des objectifs pour un « nouveau Darmstadt » qui aurait tiré des années de controverse moins la célébrité que des leçons. Mais par quoi remplacer des mythes dont la force tenait à leur exclusivisme — ascétisme de Webern, dépassement de l'artisanat au moyen de concepts scientifiques, recherche collective d'un langage nouveau, suprématie de la musique électronique sur la démarche concrète, etc. — sans perdre au passage la solide radicalité des origines?

3. Ainsi, en 2004, on relève parmi les conférenciers, pour la composition : Chaya Czernowin, Brian Ferneyhough, Georg-Friedrich Haas, Toshio Hosokawa; pour l'interprétation : Teodoro Anzellotti, Lucas Fels, Pascal Gallois, Carin Levine, Barbara Maurer ou encore Ueli Wiget (le programme détaillé est disponible à l'adresse <<http://www.darmstadt.de/imd/frameset.htm>>).

Aujourd'hui, continuant à attirer de nombreux participants et à convoquer des enseignants prestigieux³, les cours d'été apparaissent moins que jamais comme une structure porteuse d'utopie, un lieu d'inventivité collective et de provocation — mais bien plutôt comme une académie de musique réunissant conférences et cours de maître ainsi qu'un dense festival, au cours desquels les aspirants compositeurs et interprètes peuvent approcher les grands de leur monde tels Helmut Lachenmann ou Pierre-Laurent Aimard, avec quelque espoir de se faire remarquer. À cette fin, la lutte est âpre — tout autant que dans le monde des conservatoires, des universités et des *Hochschulen* que les participants ont délaissés le temps d'un été. Aussi le microcosme darmstadtien servirait-il à bon escient de résumé socio-historique, voire de caricature, de ce que l'on appelle la musique contemporaine (ou encore, dans le langage autochtone et

nonobstant de nombreux problèmes de traduction, la *Neue Musik*), avec ses lois, ses valeurs, son canon, son répertoire, ses us et coutumes.

En étudiant la composition et l'évolution de ce microcosme, on entrevoit une fascinante mémoire collective : celle des diverses générations de participants qui se croisèrent aux *Ferienkurse*, mais aussi bien sûr celle du milieu de la « musique contemporaine » dans son ensemble, puisque le mot et la chose ont été en bonne part définis à Darmstadt, entre le séminaire Marienhöhe, les salles de concerts et le restaurant du coin⁴ — périmètre bien délimité au sein duquel devaient s'élaborer au moins des accords⁵ sur la nécessité d'une orientation (pour paraphraser Boulez), voire de nouveaux universaux musicaux. Inextricable, la mémoire collective tisse ensemble de grands moments d'anthologie et d'insignifiantes anecdotes, des secrets à ne pas répéter et des lieux communs indéfiniment repris, des échecs cuisants et des succès éphémères, des fragments de musique et des histoires de vies. Lieu de mémoire⁶, « Darmstadt » est le chiffre d'innombrables constructions humaines dont seule une faible part, monolithique et à tendance héroïque, nous est familière.

Collections, récollections

L'un des points par lesquels le Darmstadt des vingt dernières années semble différer du passé est l'absence d'une volonté de théorisation collective comparable à celle dont témoigne, notamment, la fameuse série des *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* publiée par Schott entre 1958 et 1985, qui reprenait les principales conférences prononcées chaque été, d'Adorno à Lachenmann en passant par Meyer-Eppler, Boulez (le vol. V est entièrement consacré aux cours de 1960, simultanément publiés en français sous le titre *Penser la musique aujourd'hui*⁷), Ligeti ou Dahlhaus. Après une parution régulière pendant cette période, la série ne reprit qu'une fois, en 1990 (vol. XX). Ce n'est pas que les cours d'été aient cessé de produire du texte puisque, comme en contrepartie de cette disparition, Darmstadt donne désormais lieu à diverses rétrospections et commémorations⁸, que ces dernières soient le fait de revues musicales historiquement liées à l'avant-garde darmstadtienne comme *Musik-Konzepte*, ou qu'il s'agisse simplement d'une autocélebration comme celle du cinquante-naire, en 1996 (assomption définitive par l'institution de sa qualité de lieu de mémoire de l'avant-garde musicale internationale).

Si ces utiles exercices de remémoration et de colligation ne suffisent pas à écrire une histoire (par manque de capacité critique), ils peuvent néanmoins constituer un terreau pour des questions à proprement parler historiennes. Aussi n'est-il pas étonnant que la première mise en histoire conséquente des cours d'été ait été contemporaine de cette même décennie anniversaire, la dernière

4. Sur l'importance de ce dernier, voir notamment, ici-même p.12, la citation de Boucourechliev.

5. À la reconfiguration darmstadtienne des conventions de notation, des techniques de composition et des usages d'exécution, pourrait d'ailleurs convenir une analyse de la « mémoire collective » selon le paradigme — explicitement musical — de Halbwachs (Halbwachs, 1997, p. 31 et 48), à condition néanmoins d'y thématiser, suivant la critique faite à ce paradigme par Alfred Schutz (Schutz, 1984 [1951]), la dimension créatrice de la culture (dans laquelle la dynamique de l'individuation ne saurait être réduite à l'apprentissage d'un système de signes préexistant).

6. Au sens de ces lieux d'incarnation et de conservation de la mémoire nationale française, scrutés par Pierre Nora et ses collaborateurs dans les sept volumes des *Lieux de mémoire* (1984-1992). Ce sont des lieux « dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel » (Nora, 1984, p. xxxiv).

7. « Pierre Boulez. Musikdenken heute 1 » (trad. all. de Hausler, J. et P. Stoll), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, V, 1963.

8. Voir en particulier les recueils *Musique pure dans un siècle sale. New Music Darmstadt 1950-1960* Hommel, F. et W. Schlüter (dir.), 1987, Darmstadt, Internationales Musikinstitut Darmstadt ; *Von Kranichstein zur Gegenwart. 1946-1996 — 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stephan, R. (dir.), Stuttgart, DACO Verlag, 1996 ; et *Darmstadt-Dokumente I*, Metzger, H.-K. et R. Riehn (dir.), *Musik-Konzepte Sonderband*, Munich, text+kritik, 1999. C'est aussi à cette époque que paraît un coffret anthologique d'enregistrements « historiques » de Darmstadt, aujourd'hui épuisé : *Darmstadt 1946-1996 : 50 Jahre Neue Musik. Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt* (1996), Munich, col legno, 4 CDs.

Borio et Danuser relèvent dès la création du Kranichsteiner Musikinstitut, en 1948, un « processus d'auto-

historicisation» (Borio et Danuser, 1997, vol. I, p. 91) qui prendrait définitivement son essor avec la création des *Darmstädter Beiträge*, dix ans plus tard.

9. Borio et Danuser, 1997. Les autres co-auteurs sont Pascal Decroupet, Inge Kovács, Andreas Meyer et Wilhelm Schlüter.

On mentionnera aussi la chronique plus officielle écrite par Antonio Trudu quelques années auparavant (Trudu, 1992), à partir du même fonds d'archives (celui de l'*Internationale Musikinstitut Darmstadt*).

10. Même si l'on peut regretter que la répartition des chapitres entre les six auteurs coupe de fait la période de fondation — et avec elle la situation géopolitique — de l'âge d'or qui suit, essentiellement traité à travers les séminaires et les partitions. C'est une limite importante de l'ouvrage que de constituer un travail collectif par la juxtaposition des spécialités et des présupposés plus que par la détermination commune d'un problème et d'une méthode.

11. Steinecke (1910-1961) était, depuis les années 1930, correspondant dans plusieurs villes pour les pages culturelles de divers grands journaux durant les années de guerre; il s'était installé à Darmstadt en cherchant un point d'ancrage qui lui permettrait de couvrir les principales villes auxquelles l'attachait en particulier sa fonction de correspondant du *Berliner Zeitung* pour le sud-ouest de l'Allemagne. Fondateur des cours d'été, il les dirigera jusqu'à sa mort, en concertation étroite avec certains compositeurs — d'abord de la génération de Fortner (1907-1987), puis de celle de Boulez.

du xx^e siècle : avec *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Gianmario Borio, Hermann Danuser et leurs collaborateurs ont effectué la transition entre les acteurs témoins et les historiens⁹. Leur ouvrage comprend, outre une importante anthologie de textes (essentiellement issus de la presse) et de nombreuses photographies, deux forts volumes qui s'attachent à reconstituer la « phase héroïque » de Darmstadt en croisant histoire et analyse musicale. Le chapitre consacré à Webern, dont une traduction inédite figure dans le présent numéro, est représentatif de cette démarche et s'inspire plus particulièrement de l'esthétique de la réception (Jauss, 1978) et la met en pratique à différentes échelles. Selon les auteurs et les thèmes abordés, d'autres démarches sont mobilisées, de façon plus ou moins explicite.

À travers cette diversité de facture, l'une des questions centrales du livre me semble être (conformément d'ailleurs à ce que laisse entendre son titre) : comment parler aujourd'hui de la haute modernité produite et représentée par Darmstadt, sans reconduire ni la téléologie fiévreusement pratiquée par les acteurs de cette histoire, ni la grisaille bienveillante d'une musicologie historique prompte à la digestion académique de la « musique contemporaine » (... depuis l'époque où cette dernière a conquis ses galons universitaires en faisant rejaillir le prestige de la radicalité des musiciens sur leurs commentateurs)?

À cette question, qui pourrait être posée au seuil de tout travail sur l'histoire de la musique au xx^e siècle, s'ajoutent dans le cas de Darmstadt quelques complications sur lesquelles il vaudrait de s'attarder, à commencer par l'apparente indifférence géographique de ce rassemblement spontané de toutes les forces vives de l'Europe en une ville ni plus musicale ni plus avant-gardiste qu'une autre. La difficulté tient donc à la nécessité d'expliquer pourquoi et comment un tel rassemblement pouvait avoir lieu là, et pourquoi là plutôt qu'ailleurs. Une once de géopolitique est alors nécessaire, comme l'indique¹⁰ le chapitre consacré à la naissance de l'institution. Tout d'abord bien sûr, l'insignifiance de Darmstadt à l'époque des cours d'été tient en bonne partie aux bombardements qu'elle a largement subis comme beaucoup d'autres villes allemandes; cette perte de tradition forcée en fait un symbole de la reconstruction — la « table rase » des années 1950 répondant aux ruines d'un centre-ville rasé et désormais comme hanté par le fantôme littéraire de Büchner, voire aussi par l'expressionnisme musical (via l'opéra de Berg d'après *Woyzeck*). Mais l'heureux événement en quoi consiste la mise en place du festival en 1946 (ou, tout autant, sa reconduction en 1947 et sa pérennisation dans les années qui suivent) doit être compris non seulement, certes, comme le fruit de l'activisme enthousiaste d'un homme (Wolfgang Steinecke¹¹), mais aussi comme la conjonction entre les visées de Steinecke et la politique de développement économique-culturel

portée conjointement par la ville de Darmstadt (à travers son maire Ludwig Metzger¹²) et par les forces d'occupation américaines (à travers Everett B. Helm, jeune officier américain en charge de l'administration de la musique et du théâtre dans la Hesse).

Les quinze glorieuses comme effet et relance d'un investissement collectif

Plusieurs années avant l'arrivée de Boulez ou Stockhausen, et avant même l'accueil de grands professeurs étrangers tels que Messiaen ou Varèse, les *Ferienkurse* représentaient donc un investissement à long terme de la ville de Darmstadt et de l'administration américaine dans la nouvelle musique, et dans une génération à venir de jeunes musiciens allemands qui pourraient surmonter le déficit national d'ouverture au monde extérieur, c'est-à-dire en un sens rétablir le cours normal de l'histoire. Steinecke écrit ainsi dans le dépliant qui annonce la tenue de « *Kursen für internationale Neue Musik* » :

Les étroites frontières dans lesquelles la vie musicale allemande était ensermée depuis plus d'une décennie sont tombées ; devant nous se tiennent de vastes domaines aussi beaux qu'inconnus pour la jeune génération de musiciens allemands qui, entre-temps, a grandi. Mais si elle ne veut pas continuer à vivre à côté de son temps, elle doit se confronter aux problèmes de réalisation et de restitution de cette musique. Les concertistes et chambristes en devenir, les jeunes maîtres de chapelle et régisseurs d'opéra, les professeurs et critiques musicaux de demain, le compositeur et le musicologue doivent, s'ils veulent conquérir une place dans la nouvelle vie musicale allemande, se familiariser avec ces missions. C'est à cela que les cours d'été darmstadtien veulent les aider¹³.

Et l'un de ces jeunes musiciens allemands, révélé à lui-même comme à ses pairs par Darmstadt, écrira quant à lui quelques années plus tard :

Rarement une génération de compositeurs a eu entre les mains les atouts de la nôtre, est née à un moment aussi favorable : les « villes sont rasées » et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte de ruines ni de terrains restés debout d'une époque sans goût¹⁴.

L'urgence consiste donc en une mise à jour du canon et des esthétiques. Il ne s'agit pas pour autant de mener une chasse aux sorcières dans la musique, comme en témoigne dans les concerts de 1946 la présence de compositeurs officiels du III^e Reich aux côtés des victimes emblématiques du nazisme — la dénazification signifiant aussi bien écarter les anciens responsables nazis et promouvoir une génération moins compromise, que laisser aux collaborateurs du régime hitlérien la possibilité de s'intégrer dans la société d'après-guerre. Cette première édition réunissait des œuvres de Fortner, Hindemith, Heiß, Orff, Schoeck, Malipiero, Stravinsky, Bartók, Martinu, Françaix, Rivier, Ibert

12. Borio et Danuser (1997, vol. I, p. 65-75) inscrivent la création des *Ferienkurse* puis leur institutionnalisation (dès 1947) dans le contexte de la politique de reconstruction artistique et pédagogique menée par Metzger (ouverture d'une école d'ingénieur ; reprise rapide des représentations théâtrales ; reconstruction du musée de la Hesse et fondation d'une école de musique régionale et d'une bibliothèque municipale ; résurrection du prix littéraire Büchner ; etc.).

13. Borio et Danuser, 1997, vol. I, p. 69-70.

14. Stockhausen, 1954, p. 131.

ou encore Milhaud; et la relève était déjà présente à travers une création de Hans Werner Henze intitulée *Kranichsteiner Kammerkonzert*. De cet œcuménisme initial, Steinecke fait déjà ressortir la dimension cosmopolite (qui deviendra bientôt essentielle au point de distancer l'objectif premier de former une nouvelle génération de musiciens allemands) dans le programme des concerts de 1946 :

Nous laissons derrière nous un temps où presque toutes les forces vives de la nouvelle musique étaient exclues de la vie musicale allemande. Pendant douze années, des noms tels que ceux de Hindemith et Stravinsky, Schönberg et Krenek, Milhaud et Honegger, Shostakovich et Prokofiev, Bartók, Weill et bien d'autres ont été pros- crits; pendant douze années, une politique culturelle destructrice a dépouillé la vie musicale allemande de ses meilleurs guides et de son lien avec le monde (...) ¹⁵.

15. Cité par Bernd Leukert (Leukert, 1992, p. 21).

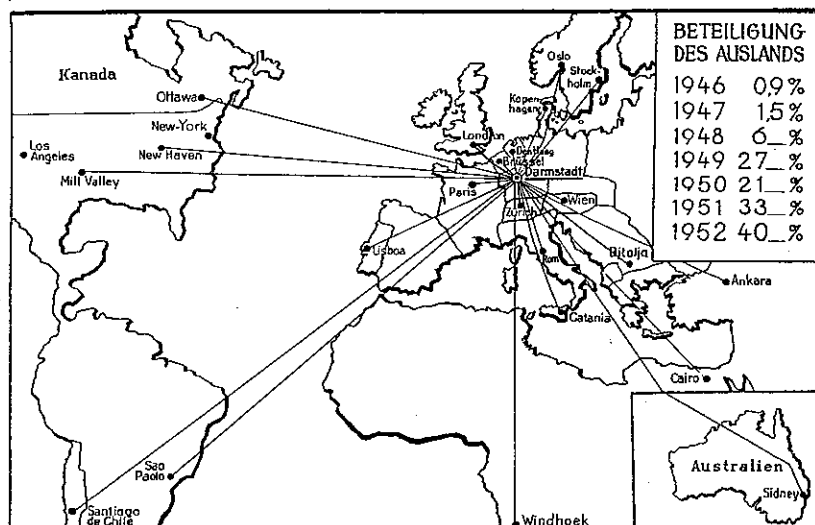
Comme on s'en rend compte à la lecture de ces textes, la dynamique des glorieuses années 1948-1963 — lorsque Darmstadt était réputé le lieu et la formule de l'avant-garde musicale européenne — ne saurait être comprise sans une analyse détaillée des caractéristiques du volontarisme sur lequel les cours s'appuient dès leur première édition. Ce sont bien ces premières années d'activité qui installent ou prescrivent les caractéristiques essentielles du rayonnement futur de Darmstadt, et non ces caractéristiques qui émergeraient d'elles-mêmes, à travers la constitution aléatoire d'un réseau de musiciens, après des débuts hasardeux.

La dimension cosmopolite de Darmstadt, bientôt définitoire non seulement des enseignants mais aussi des participants, est l'une de ces caractéristiques, comme en témoigne l'étonnante carte de 1952 (voir figure 1) reproduite dans l'ouvrage de Borio et Danuser (vol. I, p. 63) et qui appellerait de nombreux commentaires, tant sur l'échelle (ni simplement européenne ni tout à fait mondiale) du planisphère que sur son originalité géographique (aucune ville n'est mentionnée en dehors de celles d'où viennent les participants, lesquels contribuent ainsi à une redéfinition de la surface du monde en fonction des foyers de nouvelle musicalité) ou bien sûr sur son élitisme implicite (les rayons sont de plus en plus nombreux au fur à mesure que l'on approche de Darmstadt).

Quant aux caractéristiques de Darmstadt ayant été préparées dès les premières années, on pourrait en ajouter un certain nombre à la précédente, comme par exemple : l'importance de la référence à la méthode de composition avec douze sons (dès l'« *Einführung in die Zwölftonmusik* » prononcée par Hermann HeiB¹⁶ à l'été 1946, et de façon décisive à partir de 1948, année où Leibowitz est invité à enseigner la composition); l'importance de l'interprétation (piano, violon, chant et musique de chambre sont enseignés dès la première année; un prix récompensant les meilleurs interprètes de chaque cours

16. HeiB avait été l'élève de Josef Matthias Hauer en 1924-25.

FIGURE 1. Carte indiquant la provenance des participants aux cours d'été, brochure-programme 1952 (n. p.)



d'été est décerné à partir de 1952 — ce *Kranichsteiner Musikpreis* ne récompensera des compositeurs qu'à partir de 1972); ou encore la jeunesse des participants (et bientôt des enseignants) : ainsi, la série de concerts « *Musik der jungen Generation* » promeut-elle pour sa première édition en 1949 « des compositeurs dont la date de naissance est comprise entre 1919 et 1929¹⁷ », qui auront adressé leurs partitions à un jury comprenant Wolfgang Fortner et Wolfgang Steinecke.

L'unité de temps et de lieu, accélérateur de l'histoire

Une fois le dispositif validé et pérennisé (une crise financière manque de le faire disparaître en 1948), les effets extraordinaires des cours d'été se font sentir : les grands aînés de l'avant-garde y sont présents (Messiaen dès 1949, Krenek et Varèse en 1950, etc.), les quelques interprètes spécialisés aussi (Hermann Scherchen, Yvonne Loriod, Severino Gazzelloni...), les critiques informent les participants des tendances les plus récentes de leur pays (que l'on pense au mytheme de la découverte de *Mode de valeurs et d'intensité* par Stockhausen, à travers l'enregistrement 78 tours de Messiaen apporté par Antoine Goléa¹⁸) et les jeunes musiciens affluent, de plus en plus nombreux jusqu'à la stabilisation autour de trois centaines.

Mais surtout, cette concentration de spécialistes secrète sa propre histoire plus vite et plus intensément qu'elle ne peut le faire au cours de l'année dans son milieu musical d'origine. En particulier, plusieurs arènes du jugement de

17. Borio et Danuser, 1997, vol. 1, p. 101.

18. Goléa, 1958, p. 77-78. Goléa ne précise pas que Stockhausen eut été préparé à ce choc par la rencontre avec Goevaerts (cf. sa version des faits dans un extrait d'autobiographie publié en traduction anglaise : Goevaerts, 1994), élève de Messiaen dès l'hiver 1947-1948 et auteur en 1950-1951 d'une sonate pour deux pianos qui constitue l'un des jalons du sérialisme darmstadtien, avant la *Structure Ia* de Boulez.

goût s'enchevêtrant constamment, de la salle de concerts au séminaire en passant par les repas partagés et bien d'autres formes moins codifiées du dialogue et du conflit — Boucourechliev racontera en 1992 :

Trois cent compositeurs en folie qui mettaient sur la table les instruments stylistiques ! On discutait langage, débattait sur la série, l'atonalité... Que de verdeur et de fraîcheur, parfois âcre dans les propos... Mais le plus important est ce qui se passait *off* : après les concerts (merveilleux, car l'on pouvait s'entendre et écouter les critiques de ses copains et collègues), les cours tard dans la nuit, on allait chez le Chinois, au *Schlosskeller*. L'atmosphère était survoltée : Stockhausen donnait un petit récital sur des verres à vin, Boulez, impénétrable, sirotait un whisky, tandis que le dogme marxiste, moralisateur et militant barricadait le visage de Nono. Moi, je prêtais une oreille vaguement attentive aux discussions tout en faisant la cour à une grande et belle musicienne texane. À toute heure du jour et de la nuit, Maderna, lui, tenait une espèce de « boutique de doléances » où venaient se plaindre ceux qu'on n'avait pas joués ; en général, il arrondissait les angles ; parfois il ne pouvait faire éviter quelque molestage ou échange de coups. Mais dès la fin des années soixante, Darmstadt se dégrade. Parce que ça se transforme en institution. Avec ses conférences devenues *ex cathedra*. Avec ses vedettes, ses lèche-bottes, sa piétaille. [Entretien avec André Boucourechliev dans Von Der Weid, p. 165]

La densité de cet espace-temps facilite à la fois l'innovation (comme le souhaitait d'ailleurs Fortner dès sa première discussion avec Steinecke sur les *Ferienkurse*, à en croire du moins son témoignage tardif...¹⁹) et la stabilisation de points d'accord collectifs. Le risque est bien sûr de parler, insensiblement, une langue enfin commune mais ayant perdu ses attaches au monde extérieur. Alors même que les catégorisations esthétiques et stylistiques sont largement minorées — voire stigmatisées en tant que marques identifiables d'un académisme honni —, Darmstadt produit, dans la décennie sérielle, de vastes effets de standardisation, des tropismes globaux dont Ligeti a donné un témoignage éloquent en 1970 :

Je reviens sur la situation au milieu des années 50, 1957/58, un moment essentiel ici à Darmstadt. On entendait les pièces sérielles habituelles. La plupart du temps pour flûte. Avec de grands intervalles ; c'était une sorte de jargon. Les partitions devaient présenter un aspect très compliqué, c'était une question de prestige (...). Celui qui voulait s'intégrer devait produire des pièces compliquées, et tout devait pouvoir s'expliquer. Le front plissé, on débattait de questions difficiles, et l'on ressentait pleinement que l'on faisait partie du groupe. Ce sentiment d'appartenance a produit un élan incroyable. Tout le monde savait que se tramait ici quelque chose d'essentiel, à Cologne et à Darmstadt²⁰.

Le jargon, les tics d'écriture constituent un effet de bord significatif de la concentration des énergies sur l'aspect constructif des techniques de composition, sur les champs de possibles, sans considération pour l'épiphénomène du style — Ligeti parle de « style international », ce qui est sans doute plus réaliste

19. « Je proposai au Dr. Steinecke (...) des cours de musique nouvelle, tant de composition que d'interprétation, où serait découvert le style que tous les compositeurs, de Webern à Hindemith, attendaient » (entretien entre Wolfgang Fortner et Detlev Gojowy en 1981, cité par Borio).

20. Citation originale : Borio et Danuser, 1997, vol. II, p. 370. Trad. fr. dans Danuser, 2003, p. 274.

que d'évoquer un « nouveau langage musical commun » (qui n'est effectivement pas advenu), et moins philistin que d'y entendre l'espéranto musical auquel on a pu ramener la musique contemporaine d'alors.

En contrepartie de cette accélération de l'histoire, ce n'est pas seulement le continent de la « musique classique » qui s'éloigne, mais aussi celui de la musique moderne, en particulier celle qui cherchait à tout prix à marquer sa continuité avec la précédente — à savoir la *Neue Musik* de tradition schönbergienne, cet « état d'esprit du "Schönbergkreis" (*alte Fassung!*) » raillé en privé par Boulez²¹. Comme nous le rappelions dans un récent numéro de *Circuit* (vol. 15, n° 1) en introduisant l'un des principaux textes sur Webern de Peter Stadlen, c'est toute la génération (encore bien vivante alors) des élèves de Schönberg, Berg et Webern qui se trouve bientôt coupée d'une *Neueste Musik* [musique la plus nouvelle] qui ne lui reconnaît pas le droit de prescrire les directions à venir de la création musicale — fût-ce l'évolution du style d'interprétation de la *Neue Musik* elle-même. Ce monde sonore et intellectuel, pourtant pas si lointain dans le temps et dans l'espace, est resté bloqué dans le passé avec la mort de Schönberg (qui avait accepté l'invitation de Steinecke à venir aux *Ferienkurse* en 1951, mais n'avait pu faire le voyage) et l'ouverture du vaste chantier de réévaluation et de réinterprétation de Webern. D'où le mytheme du parricide, marqué en 1952 par les articles de Boulez « Schönberg est mort » et « Éventuellement... ».

Cet effet de césure, qui voit l'atmosphère des cours d'été passer du néoclassicisme et de l'élargissement de la tonalité à un retour de flamme dodécaphonique embrasant tout sur son passage, a suscité bien des remarques ironiques, telles ce catalogue récemment décliné par le journaliste américain Alex Ross :

It is instructive to look at the names of works that were played at Darmstadt from 1946 on. In the first few years, you see titles such as *Sonatine*, *Suite for Piano*, *Chamber Symphony*, *Scherzo*, and *Concerto in E Flat*. After 1949, the year of the *Philosophy of New Music*, neoclassical titles dwindle and are replaced by phrases fit for a "Star Trek" episode: *Music in Two Dimensions*, *Schipot*, *Polyphonie X*, *Syntaxis*, *Anepigraphie*. There was a fad for abstractions in the plural: *Perspectives*, *Structures*, *Quantities*, *Configurations*, *Interpolations*. Audiences enjoyed *Spectogram*, *Seismogramme*, *Audiogramme*, and *Sphenogramme*. Emblematic was the career of the minor composer Hermann Heiß, who, back in the Nazi regime, had written a *Fighter Pilot March*. At the first Darmstadt gathering, in 1946, he was represented by a *Sonata for Flute and Piano*. In 1956, sensing which way the wind was blowing, he showed up with *Expression K*²².

Si cette énumération comique se base sur quelques raccourcis douteux²³, le brusque changement survenu à Darmstadt n'en symbolise pas moins une plus large conversion à l'abstraction dont l'effet table rase a pu satisfaire aussi bien les

21. Boulez/Schaeffner, 1998, p. 64.

22. Ross, 2003. La *Marche des pilotes de chasse* (*Jagdflieger Marsch* « *Kein Tor der Welt ist uns zu hoch* ») ne figure ni dans le catalogue d'œuvres ni dans la chronologie de la monographie consacrée à Heiß (1897-1966) en 1976 par les *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (vol. XV).

23. Pour des considérations plus approfondies sur la relation entre genres et titres dans l'avant-garde de l'après-guerre, voir notamment Dahlhaus, 2004.

24. Le cas de Zimmermann, à la fois représentatif de cette conversion et perpétuellement déphasé par rapport aux jeunes héros des cours d'été, aurait appelé un long développement spécifique.

25. Le *Klavierstück XI* de Stockhausen date de 1956, l'article «Aléa» de Boulez, de 1957.

26. Voir son texte «Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute» (Nono, 1993) et les notations de Lachenmann à son sujet, ici-même p. 54-55.

27. Jusqu'en 1956, aucun participant polonais n'est recensé aux *Ferienkurse*. En 1957 : 8 (sur 397). En 1958 : 14 (sur 394). En 1959 : 15 (sur 237). En 1960 : 14 (sur 343). En 1961 : 4. En 1962 : 2. En 1963 : 0 (Source : Borio et Danuser, 1997, vol. I, p. 136). Il y aurait un vaste travail à mener sur la façon dont la périphérie géographique et politique a — ou non — réussi à utiliser son passage obligé par le centre (incarné par Darmstadt) en faisant de celui-ci un catalyseur pour ses propres fins — travail que nous avons esquissé ailleurs (Donin, à paraître) au sujet des Polonais.

musiciens nés «néo» dans les années 1930 et 1940 que leurs jeunes contemporains²⁴. À cet égard, si une discontinuité est revendiquée dès les débuts, ce n'est pas encore à travers des options stylistiques ou d'esthétique, mais bien parce que le pacte d'ouverture à l'inattendu contracté par la communauté en voie de constitution à Darmstadt se fondait sur la dénonciation sans appel de l'isolement nationaliste des années national-socialistes. Ce qui apparaît alors significatif, c'est qu'une direction déterminée ait pu émerger et se stabiliser en quelques années à partir d'un dénominateur si commun dans le contexte d'après-guerre.

De l'éclatement de l'« École de Darmstadt » aux tentatives de réanimation

Dans l'élan des «quinze glorieuses» dont nous venons de proposer sommairement une lecture, c'est toujours à Darmstadt, plus qu'ailleurs et pour au moins encore une décennie, que se poursuit l'histoire accélérée de la musique contemporaine — une histoire dont l'aire s'étend bientôt plus ostensiblement aux États-Unis, à l'Europe de l'Est et à un Orient en partie fantasmé.

Préparé par David Tudor lors de sa première année d'enseignement aux *Ferienkurse* en 1956, le passage de Cage en 1958 jette un trouble, voire un froid : dans un contexte d'intensification des débats quant au rôle, dans l'«ouverture» de l'œuvre, du hasard, du sujet et de la dimension graphique de la notation²⁵, les solutions radicales de Cage (avec ses procédures de hasard, ses blagues bouddhistes et son indifférence à l'artisanat de l'écriture — fût-il furieux), sonne comme une profonde remise en cause des acquis de la décennie bien plus que comme une alternative. À cette période féconde en tentatives de dépassement du sérialisme correspond une série de nouveaux mythes photographiques et narratifs — de l'image de Nam June Paik, Isang Yun, Yosio Nomura et John Cage en 1958 (voir figure 2), à la polémique lancée par Nono sur les dangers de l'ahistoricité cagienne²⁶ — dont certains se prolongeront à travers la réception d'Earle Brown ou Christian Wolff à Darmstadt (voire aussi, trop tôt ou trop tard, celle de Morton Feldman en 1986).

Et quoi qu'il en soit de l'importance des interactions transatlantiques, c'est à Darmstadt que doivent aller les musiciens du bloc de l'Est — les sonoristes polonais par exemple, autour de 1960 — lorsqu'ils souhaitent assimiler, puis intégrer, le répertoire des festivals internationaux²⁷ ; c'est à Darmstadt que les innovations, bientôt au rythme d'une mode annuelle, se jaugent et se succèdent, contribuant à l'unité d'une histoire occidentale (et principalement européenne) de l'avant-gardisme musical.

À ce dynamisme, maintenu pendant plusieurs années après la mort de Steinecke, est souvent opposé le rythme de la période suivante, moins soutenu

FIGURE 2. Nam June Paik, Isang Yun, Yosio Nomura et John Cage, Darmstadt, 1958



(à partir de 1970, les cours se tiennent tous les deux ans). D'après Hermann Danuser, Darmstadt devient, dans la décennie post-1968, un symptôme de l'absence générale de relève de la modernité — absence que les *Ferienkurse* subissent violemment, comme peut l'indiquer la remarquable anecdote par lui relatée :

Pendant l'été 1976, on pouvait percevoir même à Darmstadt les signes d'un passage de la modernité vers la postmodernité, alors que la création de la *Sonate pour violon seul* du compositeur allemand Hans Jürgen von Bose, par Saschko Gawriloff, provoqua un scandale. Le combat autour de la fin de l'avant-garde montre par ailleurs que le scandale n'obéit pas, dans l'histoire de la musique, à une loi de progression linéaire, mais incarne une catégorie pragmatique et fonctionnelle. Dans la chaleur de cette soirée d'été de 1976 (alors que toujours plus d'audaces attiraient toujours moins d'attention), il se produisit soudain ce fait extraordinaire que Gawriloff, dans le tumulte grandissant provoqué par certains « auditeurs », dut interrompre son exécution. Le point d'achoppement était la simplicité de la musique, sa conception tonale, la remise à l'honneur de la consonance, sa « beauté », traits qui mettaient tous au défi le « canon des interdits ». Les défenseurs de l'avant-garde, qui provoquèrent un scandale selon un usage établi, ne s'aperçurent guère, en ce moment tout à fait mémorable, que les rôles avaient changé, faisant des provocateurs de jadis ceux que l'on provoquait maintenant. Avec la fin de la domination d'un certain courant de la musique contemporaine, ce scandale suscita par la sonate de violon de von Bose marque de façon criante et amusante la fin du mythe de l'École de Darmstadt²⁸.

28. Danuser, 2003, p. 278.

Alors que la thèse d'une « École de Darmstadt » (thèse questionnée par Danuser au long du chapitre que l'on vient de citer) s'écroule pour de bon

29. Voir la redoutable analyse par Lachenmann (ici même p. 62-64) de cet usage du mythe.

30. ... s'appuyant notamment sur la théorisation par Hugues Dufourt d'une « musique spectrale » (c'est l'étiquette qui est restée) qui constituerait le dépassement terme à terme de la « musique sérielle » (Dufourt, 1991).

31. Le volume XIX — le premier à paraître sous la direction de Friedrich Hommel — porte un titre générique à l'ambiguïté significative (*Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?* [«Algorithme, sonorité, nature : l'abandon de la pensée du matériau?»]) et comprend, outre le texte de Dahlhaus qui donne la deuxième moitié de son titre au volume, des textes fameux des compositeurs de l'itinéraire (en français) : «La musique : le devenir des sons» (Grisey), «Spectres et lutins» (Murail) et «Qu'est-ce que l'instrumental?» (Levinas), ainsi qu'une intervention (en allemand) de Harry Halbreich.

dans cette inversion caricaturale des schémas en vigueur vingt plus tôt, le mythe de Darmstadt dans toute sa généralité, en revanche, ne cesse plus quant à lui de jouer à plein (ici comme repoussoir²⁹, plus tard comme enjeu symbolique et économique pour la survie de l'institution).

Les diverses tentatives d'ouverture entreprises à la même époque par Ernst Thomas témoignent de ce malaise que la découverte des compositeurs de l'ensemble Itinéraire — groupuscule qui redoublait une efficace reconfiguration³⁰ des relations entre techniques de composition et modèles scientifiques, par la progressive domination instrumentale des difficultés d'interprétation traditionnelles des musiques utilisant les microintervalles — ne suffira pas à apaiser. Leur passage à Darmstadt domine en tout cas les derniers volumes des *Darmstädter Beiträge*³¹ : ce fut là peut-être le dernier moment du « grand récit » de Darmstadt.

Et ensuite ? Il faudrait déjà avoir assimilé l'histoire mythique de Darmstadt — précisément en tant que mythe — pour comprendre les vingt années les plus récentes d'activité des *Ferienkurse*, époque moins notoire qui aura — elle aussi — tenté d'assimiler le mythe pour pouvoir en créer d'autres. Avant qu'il ne soit possible de hasarder un jugement sur la façon dont l'institution s'est survécue à elle-même, il faudra donc fabriquer les bons concepts — assurément émancipés de ceux d'école, d'avant-gardisme ou d'utopie d'un langage collectif — qui permettront d'en décrire correctement la spécificité. Fox et Lachenmann, parmi les contributeurs au présent volume, s'y sont essayés, en s'appuyant chacun sur leur expérience de ces années en tant que participants et intervenants.

À défaut de grands paradigmes esthétiques et de mouvements de théorisation collectifs, nous ne saurons pour l'instant renvoyer qu'à des bribes de témoignages — des souvenirs, tels ceux qui sont réunis dans la section centrale de ce numéro.

BIBLIOGRAPHIE

- BORIO, G. et H. DANUSER (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, Fribourg-en-Brigau, Rombach.
- BOULEZ, P./SCHAEFFNER, A. (1998), *Correspondance 1954-1970*, R. Pereira de Tugny (éd.), Paris, Fayard.
- DAHLHAUS, C. (2004) [1969], «La Nouvelle Musique et le problème des genres musicaux», *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps, p. 103-114.
- DANUSER, H. (2003), «L'École de Darmstadt et son mythe», *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, J.-J. Nattiez (dir.), vol. 1, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, p. 264-282 [version française remaniée d'un chapitre de Borio et Danuser, vol. 2, p. 333-380].
- DONIN, N. (2005), «Frontières politiques et contemporanéité sonore. La réception française de la musique polonaise des années 1960, un cas d'école», *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, L. Feneyrou (dir.), Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, p. 79-91.

- DUFOURT, H. (1991) [1979], « Musique spectrale », *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, p. 289-294.
- FOX, Ch. (1998), « Darmstadt and the modernist myth », communication au colloque « Neue Musik in Darmstadt », Mayence, Université Johannes Gutenberg, 27/03/1998.
- GOEYVAERTS, K. (1994) [1988], « Paris-Darmstadt 1947-1956. Excerpt from the Autobiographical Portrait », *Revue Belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 48, p. 35-54.
- GOLÉA, A. (1958), *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, Julliard.
- HALBWACHS, M. (1997), *La mémoire collective*, G. Namer (éd.), Paris, Albin Michel.
- HELM, E. (1982), « Wiederaufbau des deutschen Musiklebens nach 1945 und Paul Hindemith », *Hindemith-Jahrbuch*, 1980/IX, p. 130-136.
- JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception* (trad. Cl. Maillard), Paris, Gallimard.
- LEUKERT, B. (1992), « Musik aus Trümmern. Darmstadt um 1949 », *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 45, juillet 1992, p. 20-28.
- LIGETI, G. (2003), *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Vienne, Zsolnay.
- NONO, L. (1993 [1960]), « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, L. Feneyrou (éd.), Paris, Christian Bourgois.
- NORA, P. (dir.) (1984), *Les lieux de mémoire*, vol. I « La République », Paris, Gallimard.
- ROSS, A. (2003), « Ghost Sonata : Adorno and German Music », *The New Yorker*, 24 mars 2003, consultable à <http://www.therestisnoise.com/2004/05/theodor_adorno.html>
- SCHUTZ, A. (1984 [1951]), « Faire la musique ensemble », *Sociétés*, 1, p. 22-27.
- STOCKHAUSEN, K. (1954), « Situation actuelle du métier de compositeur », *Domaine Musical*, 1^{er} semestre 1954.
- TRUDU, A. (1992), *La 'Scuola' di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milan, Ricordi.
- VON DER WEID, J.-N. (1997), *La musique du XX^e siècle*, éd. revue et augm. « Pluriel », Paris, Hachette.
- Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996. Dokumente und Briefe*, Kürten, Stockhausen Foundation for Music, 2004.