



HAL
open science

Musica viva. Musique contemporaine et Bayerischer Rundfunk dans les années 1960

Ophelia Amar

► **To cite this version:**

Ophelia Amar. Musica viva. Musique contemporaine et Bayerischer Rundfunk dans les années 1960. Histoire. 2018. dumas-01916554

HAL Id: dumas-01916554

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01916554v1>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Histoire
Centre d'Histoire Sociale du XX^e siècle
Année universitaire 2017-2018

Ophelia Amar



Musica viva
Musique contemporaine et *Bayerischer Rundfunk*
dans les années 1960

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de
Monsieur Fabien Théofilakis

Septembre 2018

Image : Affiche publicitaire pour le concert musica viva du 14 mars 1958

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
U.F.R. d'Histoire
Centre d'Histoire Sociale du XX^e siècle
Année universitaire 2017-2018

Ophelia Amar

Musica viva
Musique contemporaine et *Bayerischer Rundfunk* dans
les années 1960

Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de
Monsieur Fabien Théofilakis

Septembre 2018

*A la mémoire d'Anne Ollivier, Professeur d'études
américaines à l'Université Lumière-Lyon 2
Pour toujours amie chère*

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu M. Fabien Théofilakis pour sa disponibilité et ses nombreux conseils, pour son investissement tout au long de ces deux années d'études stimulantes et riches, au cours desquelles j'ai pu, grâce à lui, avoir un formidable aperçu du monde de la recherche et de ses enjeux.

Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à Mme Christine Lebeau, à Prof. Dr. Mark Sven Hengerer, ainsi qu'à Dr. Daniel Mollenhauer pour m'avoir permis de prendre part au cursus franco-allemand et pour leur accompagnement tant à l'Université Paris 1 qu'à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich. Je remercie l'Université franco-allemande de m'avoir accordé une bourse pour effectuer deux semestres du master à Munich.

Un grand merci à Mme Muriel Favre de l'*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD) à Francfort, ainsi qu'à M. Michael Höfel des archives historiques du *Bayerischer Rundfunk* à Munich, pour leur gentillesse et leur accueil.

Je souhaiterais également adresser ma reconnaissance à M. Gaetan Bonnot du PIREH de l'Université Paris 1 pour ses enseignements, sa disponibilité et son aide.

Merci à Éric Lebrun pour son intérêt, ses conseils et ses encouragements.

Merci à Chloë Amar pour son aide précieuse et sa présence.

Merci enfin à mes parents Stéphanie et Raphaël Amar pour leur soutien indéfectible, et aux amis qui m'ont accompagnée dans ce travail, en particulier ceux du cursus franco-allemand, ainsi que Manon, Louis, Louyse et Laetitia.

SOMMAIRE

Introduction

Essai de définition du sujet

- a) *La RFA dans les années 1960 : une jeune démocratie aux prises de son passé*
- b) *L'objet musical dans l'Allemagne de l'Ouest après 1945*
- c) *Le festival : enjeux sémantiques d'une manifestation aux multiples visages*
- d) *Le cas musica viva à Munich*

Historiographie du sujet

Sources utilisées et traitement

Le corpus : archives du festival, de la radio et de la presse
Traitement des sources

Enjeux de la recherche et hypothèses générales

Partie 1 - Diffuser la musique contemporaine.

Espaces et acteurs entre le festival *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk* dans les années 1960

Chapitre 1 : Voir et écouter : les espaces de diffusion des concerts *musica viva*

I. Quelle salle pour un festival de musique contemporaine ? Une topologie géographique des concerts *musica viva*

A) Un lieu de prestige culturel et historique, héritage de la monarchie en Bavière

- 1) La *Herkulesaal* ou l'identité *physique* du festival
- 2) Vers un concert contemporain pluriel

B) Un Festspiel où l'on est assis ?

- 1) Le *Festspiel*, une notion plurielle
- 2) Une « série de concerts » thématiques plutôt qu'un festival

C) L'expérience du concert classique contemporain à Munich

- 1) Assister à un concert de *musica viva*, une expérience spatio-temporelle
- 2) Dimension visuelle des concerts et public actif à *musica viva*

II. Les radiodiffusions de *musica viva* : un espace virtuel pour la musique contemporaine

A) *La musique au quotidien grâce au Bayerischer Rundfunk*

- 1) Une juste place pour la musique contemporaine dans la programmation
- 2) De *Bayern 1* à *Bayern 2* : la musique contemporaine au rang de *haute culture*
- 3) Le direct : l'espace du concert élargi

B) *La nuit, temps de découvertes avec les Nachtkonzerte du Bayerischer Rundfunk*

- 1) Une émission spécifique à *musica viva*
- 2) La nuit comme terrain d'expérimentation

Chapitre 2 : Circuler et interagir : *musica viva*, une plateforme d'échanges artistiques

I. À l'origine de *musica viva* : un réseau « cardinal » de musiciens issu de l'entre-deux guerres

A) *Le cercle de connaissances de Karl Amadeus Hartmann*

- 1) Des débuts musicaux fructueux pour Hartmann (1924 – 1928)
- 2) Le réseau de Hartmann à l'épreuve du nazisme

B) *Hermann Scherchen, précurseur de musica viva*

- 1) Une pierre de touche de l'avant-garde musicale
- 2) Des tentatives de mettre sur pied un *musica viva* avant celui de Munich

II. *Musica viva*, une réussite munichoise grâce à la multiplication de ses réseaux

A) *Entre ouverture et reconfigurations : la solidification du réseau de musica viva après 1945*

- 1) En temps et en heure : l'aide du réseau américain après la guerre
- 2) Une ouverture européenne

B) *La fondation du Bayerischer Rundfunk : un réseau de renfort déterminant*

- 1) L'orchestre symphonique de la radio
- 2) Permettre la diffusion de la musique contemporaine

III. Une coopération fructueuse entre le réseau musical et le réseau radiophonique dans les années 1960

A) *La progressive construction d'un réseau artistique bavarois*

- 1) De Darmstadt à Munich : l'arrivée de Wolfgang Fortner et d'Ernst Thomas à *musica viva*
- 2) L'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich : un réseau local d'artistes plasticiens

B) *Rédacteurs et musicologues au service des brochures de musica viva*

Partie 2 - Développer et produire la musique contemporaine à Munich.

Du cercle d'artistes à la gestion radiophonique

Chapitre 3 : Expérimenter et partager : enraciner la modernité musicale à Munich

I. Une modernité libre, ouverte et *informelle* à *musica viva* sous Karl Amadeus Hartmann

A) Placer la programmation sur une ligne temporelle

- 1) Les pionniers face aux novices
- 2) Une modernité en réseau

B) Des esthétiques variées : le pari d'une modernité à plusieurs visages

- 1) *Musica viva* et l'éclatement des langages
- 2) Une réflexion sur le temps et les sonorités nouvelles : de Stravinsky à Schönberg

C) La pluridisciplinarité au service de la modernité : une dimension picturale

- 1) Une conception synesthésique du rapport entre musique et peinture
- 2) Quelle correspondance entre musique et peinture à *musica viva* ?

II. Vers une modernité « darmstadtienne » : *musica viva* au service du *Ferienkurs* ?

A) L'idéal darmstadtien à *musica viva*

- 1) Anton Webern, le nouveau *Vater der Moderne*
- 2) Vers un contrôle total de l'écriture : l'apogée du sérialisme intégral

B) La révolution de la « génération 1925 »

- 1) Un nouveau souffle musical à *musica viva* après 1964
- 2) Une révolution esthétique et... politique : l'exemple de Luigi Nono

C) *Musica viva*, un diffuseur passif du *Ferienkurs* ?

- 1) L'affirmation d'une musique *légitime* sur la scène munichoise
- 2) Le lien entre les deux festivals : un conservatisme entretenu à *musica viva*

Chapitre 4 : La gestion administrative et financière de *musica viva* par le *Bayerischer Rundfunk*

I. La standardisation de *musica viva* à travers la normalisation de ses brochures

A) Un graphiste officiel au service de *musica viva* et du *Bayerischer Rundfunk*

- 1) L'abstraction minimaliste de Walter Tafelmaier, nouvelle *marque* de *musica viva*
- 2) Une correspondance entre art et musique sans objet esthétique

B) Le visuel non pictural au sein des programmes de *musica viva*

- 1) Donner un visage à la musique contemporaine
- 2) La standardisation des textes et du discours dans les brochures

II. Le festival *musica viva* dans une société de consommation

A) Vendre la musique contemporaine : la publicité et les abonnements à *musica viva*

- 1) Faire la publicité de la musique contemporaine
- 2) Fidéliser grâce aux abonnements

B) La musique contemporaine et son financement par l'industrie culturelle

- 1) Difficultés et déficit du *Bayerischer Rundfunk* au milieu des années 1960
- 2) *Musica viva* face aux difficultés financières du *Bayerischer Rundfunk*

III. Inscrire la musique contemporaine dans son temps

A) La radio, premier mécène pour la musique contemporaine

- 1) La radio comme terrain d'expérimentation
- 2) Une collaboration fructueuse

B) *Musica viva* dans une dynamique radiophonique d'ouverture

- 1) Une ouverture européenne
- 2) De nouveaux projets pour les *Nachtkonzerte*

Partie 3 - Assurer la réception de la musique contemporaine.

Un essai de légitimation

Chapitre 5 : La formation d'un public spécialisé : un aperçu de la réception de *musica viva* dans les années 1960

I. Un public connaisseur à *musica viva* dans les années 1960

A) Partager un patrimoine commun avec les auditeurs

- 1) Se focaliser sur les chefs d'orchestre : *personnaliser* le répertoire
- 2) Créer des « attachements » à travers les œuvres musicales

B) Le goût de l'avant-garde musicale à Munich

- 1) Un essai de spécialisation du public au milieu des années 1960
- 2) « Snobisme » et distinction d'un public avisé

II. De l'intérêt à la révolte : écoutes et contestations dans le répertoire contemporain à Munich dans les années 1960

A) Écouter de la musique contemporaine à *musica viva*

- 1) Un intérêt croissant pour le répertoire contemporain à Munich
- 2) Deux générations, deux écoutes différentes

B) L'appropriation du répertoire contemporain par ses auditeurs munichois

- 1) Entre approbation et rejet
- 2) La politisation contestataire du répertoire contemporain à la fin des années 1960

Chapitre 6 : Le primat de la musique contemporaine comme symbole de prestige culturel

I. Réinventer son passé musical : la musique contemporaine comme culture légitime

S'appuyer sur un héritage musical post-1945 dans les années 1960

- 1) Hartmann : un bienfaiteur munichois
- 2) La reconstruction d'une identité à travers le répertoire

II. Affirmer son identité à travers *musica viva* : le pari politique du *Bayerischer Rundfunk*

- A) L'intérêt culturel de donner une place spécifique au festival
- B) Le prestige de la musique savante

III. S'inscrire dans une dynamique culturelle occidentale

- A) La Bavière, creuset d'une culture progressiste
- B) Faire face à d'autres courants culturels à l'est

Conclusion

Introduction

Le 7 octobre 1945 à dix heures trente du matin à Munich, une vingtaine de personnes transies de froid prennent place au sein du *Prinzregententheater* à moitié en ruines, pour écouter la *Quatrième Symphonie* de Mahler, le *Lustspiel-Ouverture* de Busoni et *Ibéria* de Debussy¹. Il s'agit du premier concert d'un ambitieux projet du compositeur bavarois Karl Amadeus Hartmann : proposer au public munichois, marqué par la censure musicale nazie, un festival exclusivement consacré au répertoire moderne. À la mort de celui-ci, vingt ans plus tard, le *Allgemeine Zeitung* cite ses « concerts de musique contemporaine rendus célèbres dans le monde entier par leur haute qualité »². La renommée du festival, qui a pris le nom de *musica viva*, n'est plus à faire.

La création musicale contemporaine d'après 1945 connaît une crise sans précédent qui, comme dans d'autres genres artistiques, se caractérise par un éclatement des genres. Les compositeurs de musique *savante* peinent à se rattacher à une mouvance ou à une *école* : les styles se multiplient. En Allemagne, qui plus est, la musique contemporaine – celle du tournant du siècle et des premières expérimentations atonales – fut, comme toute autre forme artistique avant-gardiste, bannie par les nazis qui la catégorisèrent comme « dégénérée ». Dans les années 1960, pourtant, la musique contemporaine n'est pas en reste en Allemagne de l'Ouest. Le festival de Donaueschingen dans le Bade-Wurtemberg, le premier en Europe à s'être consacré à un tel répertoire à partir de 1921, put reprendre ses activités dès 1950. Le festival de Darmstadt en Hesse, créé en 1946, proposa dès ses débuts des concerts, cours et conférences dédiés à la musique contemporaine. L'Allemagne de l'Ouest redevint progressivement, aux yeux de ses voisins européens, une terre de prestige musical.

L'heure fut également aux expérimentations sur le son et à la formation de partenariats durables avec la radio, une institution dont l'influence n'avait fait que croître depuis la fin des années 1920. Les œuvres de musique contemporaine sont, pour ainsi dire, indissociables des institutions radiophoniques : dans leur conception même, leur diffusion, leurs conditions

¹ PRINGSHEIM Heinz, « Die ersten Töne im eiskalten Prinzregententheater », in : WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980, p. 100.

² MINGOTTI, « Musica viva in neuer Hand », in : *Allgemeine Zeitung*, 7 Juillet 1964 ; consulté dans : Bayerischer Rundfunk, Munich, Personenmappen von K. A. Hartmann und W. Fortner, 1949-1978.

d'existence, etc. Partout en Europe dans l'après-guerre des coopérations entre compositeurs et radios se nouent : les plus connues ont lieu, entre autres, au *Nordwestdeutscher Rundfunk* de Cologne et à la *Rai* de Milan pour les expériences électroacoustiques, ainsi qu'au Club d'Essai à Paris qui accueille les premiers pas de la musique concrète. À Munich, c'est la radio bavaroise, le *Bayerischer Rundfunk*, qui héberge de telles avancées musicales, en prenant appui sur une manifestation spécifique et *a priori* autonome, qui lui a précédée : le festival *musica viva*, dont l'objectif premier fut de réactualiser le répertoire interdit pendant le III^e Reich. Le festival connaît un franc succès au cours des années 1960, alors que ce passé douloureux semble de moins en moins d'actualité ; il existe encore aujourd'hui sur un modèle similaire. Peu étudié par l'historiographie, sa pérennité interroge : comment a-t-il pu se perpétuer dans un contexte d'industrialisation, de consumérisme, de concurrence ? Quelle a été sa portée ?

Étudier le festival *musica viva* conduit à se pencher sur la production artistique contemporaine d'une ville très marquée par son passé : Munich. La capitale bavaroise fut en effet le lieu de la création et du siège du parti national-socialiste ; la *Hauptstadt der Bewegung*, la capitale du mouvement nazi. Dès les années 1920, de nombreux sympathisants y soutinrent la nouvelle formation, souvent en réaction à la montée des mouvements ouvriers de gauche. Non loin de Munich, à Dachau, fut fondé le premier camp de concentration pour les opposants politiques au régime en mars 1933. C'est également à Munich qu'eurent lieu les accords entre Hitler, Daladier et Chamberlain et Mussolini en septembre 1938 censés mettre fin à la crise des Sudètes, alors qu'ils entérinèrent le démantèlement de la Tchécoslovaquie et précipitèrent la marche à la guerre. Le choix de la ville n'est donc pas innocent.

En 1945, l'occupation américaine remet au goût du jour une culture oubliée, dans une démarche inverse à celle des nazis, afin de « rééduquer » le peuple allemand et l'inciter à la démocratie. Puis, dans les années 1950-1960, la société ouest-allemande trace son propre chemin, la culture allemande retrouve une part de son prestige d'antan mais doit aussi faire face à de nouveaux enjeux. Forme culturelle emblématique de par ses spécificités esthétiques qui, par définition, sont à placer sous le signe des innovations et des avant-gardes, la musique contemporaine parvient à retrouver sa notoriété quinze ans après la censure dans un contexte pourtant radicalement changé. La musique *savante* a en effet perdu la place qu'elle occupait auparavant dans la société : elle est confrontée au succès international des musiques populaires de plus en plus en vogue, ainsi qu'à la spécialisation et la restriction de son public. La dynamique créative des compositeurs contemporains ne tarit pourtant pas. Qui plus est, le

rapport durable de cette musique à la radio lui confère un statut particulier : celui d'une musique *institutionnalisée* et *légitime*.

Essai de définition du sujet

Comprendre la dynamique du festival *musica viva* dans les années 1960 suppose de comprendre les rouages de cette époque, dans laquelle le rapport à la politique, l'économie et la culture est bouleversé par la reconstruction de l'après-guerre et par une forte *capitalisation* de la société : la culture devient progressivement un bien marchand comme un autre.

a) La RFA dans les années 1960 : une jeune démocratie aux prises avec son passé

Produit dans le contexte de l'occupation américaine d'après 1945, le festival *musica viva* est parvenu à perdurer sous la République fédérale allemande (RFA), fondée le 8 mai 1949 suite à l'adoption de la *Grundgesetz* (Loi fondamentale). La démocratie encore fragile recouvre officiellement sa souveraineté le 26 mai 1952 avec la Convention de Bonn. La RFA est surtout connue pour le redressement économique dont elle a fait preuve dans les années 1950-1960 – un « miracle économique » aux tonalités mythiques, qui a redonné à l'industrie ouest-allemande ses lettres de noblesse. En parallèle de cette reconstruction d'envergure, néanmoins, s'est ouvert un autre front à l'importance autrement capitale : l'instauration d'une nouvelle *nation* après douze années de régime national-socialiste suivies de l'épuration par les administrations alliées.

Pour Adenauer, chancelier depuis 1949, il est essentiel de multiplier les coopérations internationales : de nombreux traités sont signés, à l'instar du Traité de l'Élysée pour l'amitié franco-allemande en 1963. Mais il souhaite également remettre l'accent sur la culture et sur la recherche scientifique. Il faut redonner une image positive de l'Allemagne à l'international, en accord avec les idéaux démocratiques et en phase avec son temps. Et ce d'autant plus que les critiques des chercheurs allemands envers la jeune démocratie sont sans appel : une trop grande concentration sur des affaires économiques occulte le véritable problème de la RFA, celui d'une confrontation effective et nécessaire des Allemands au passé national-socialiste. Pour Alexander et Margarete Mitscherlich, un couple de psychanalystes allemands, l'effort industriel et économique aurait ainsi été une manière détournée d'éviter ce retour sur le passé dont la RFA

ne parvient pas à faire le deuil³.

Au cours des années 1960, la confrontation progressive au passé national-socialiste se cristallise pourtant à l'occasion de certains événements historiques⁴ : la retransmission en direct à la télévision du procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961, premier procès portant intégralement sur les crimes de la Shoah, ainsi que celle des procès de Francfort (20 décembre 1963 – 19 août 1965) instruits par le procureur Fritz Bauer, centrés sur des crimes commis pendant la guerre dans le complexe d'Auschwitz-Birkenau. À Munich, un rapport sur Auschwitz est publié suite aux procès de Francfort par des historiens : *Anatomie des SS-Staates*. Une fondation pour encourager la recherche contemporaine est par ailleurs lancée dans les *Länder* ouest-allemands (*Stiftung zu wissenschaftlichen Erforschung der Zeitgeschichte*), dont bénéficie par exemple l'*Institut für Zeitgeschichte* de Berlin et Munich créé en 1947. Cet effort se trouve en effet dans la continuité d'une dynamique qui avait commencé pendant l'occupation, et qui perdure encore de nos jours, à l'instar de la fondation – très tardive – du *NS-Dokumentationszentrum* à Munich, qui revient sur le passé trouble de la ville plus de 70 ans après les faits.

La culture et les manifestations comme *musica viva* sont considérées par les responsables politiques allemands comme le terreau de la construction d'une nouvelle patrie⁵ pour faire face à ce passé conflictuel – idée à laquelle les autorités d'occupation alliée étaient également attachées. Conformément au système fédéral, les *Länder* sont chargés des politiques culturelles décentralisées, qui, dans les années 1950-1960, encouragent le développement des institutions de médiation et de promotion d'une certaine culture allemande – comme la radio. Comme le démontre Jean-Paul Cahn, la culture devient un enjeu de taille dans la politique diplomatique ouest-allemande, aussi bien dans la confrontation avec le socialisme soviétique à l'Est, également amorcée par les Américains pendant leur occupation post-1945, que dans l'affirmation de la RFA en tant que puissance de premier plan⁶. La culture est un véritable *soft-power* au service de l'affrontement idéologique entre Est et Ouest, mais également de stratégies concurrentielles culturelles entre les pays occidentaux eux-mêmes.

Dans cette perspective, la radio apparaît comme un média privilégié pour les diffusions culturelles, à une époque où les circuits artistiques s'internationalisent. En Bavière, le

³ MITSCHERLICH Alexander & MITSCHERLICH Margarete, *Le deuil impossible : les fondements du comportement collectif*, Payot, 2005 (édition originale : 1967).

⁴ ZYMEK Bernd, « Le processus dialectique de la mémoire collective : l'exemple de l'Allemagne après-guerre », in : *Revue française de pédagogie*, n°165, octobre-décembre 2008, p. 18.

⁵ DEFANCE Corine & PFEIL Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », in : *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 224, avril 2006, p. 61.

⁶ CAHN Jean-Paul, « Les constitutions des deux Allemagnes », in : CAHN Jean-Paul, *Allemagne 1961-1974, De la construction du mur à l'Ostpolitik*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 127-152.

Bayerischer Rundfunk est créé en 1949, suite à l'adoption de la *Bayerisches Rundfunkgesetz* (« loi radiophonique bavaroise ») le 1^{er} octobre 1948, remplaçant la *Radio Munich* instaurée par les Américains en 1945. La toute première émission radiophonique bavaroise fut la *Deutsche Stunde in Bayern* en 1922, créée par Hermann Klöpfer, Joseph Böhm, Ernst Ludwig Voss et Robert Riemerschmid, régulièrement diffusée dans la région à partir du 30 mars 1924. Pendant les années 1920, la technique radiophonique se développe et les programmes gagnent en audience en se diversifiant : informations sur l'actualité, concerts, sports, reportages...⁷ La radio bavaroise devient l'une des plus dynamiques d'Allemagne ; c'est elle qui pose les fondements d'une future régionalisation de la radio allemande. À partir de 1931, elle prend le nom de *Bayerischer Rundfunk GmbH*.

Sous le III^e Reich, la radio bavaroise fut diffusée à partir d'un appareil particulier fabriqué sous l'impulsion de Joseph Goebbels, le *Volksempfänger*, qui devient rapidement un appareil du quotidien pour les Allemands. La radio fut de ce fait un instrument de propagande privilégié du national-socialisme⁸, ce qui explique que les Américains s'en soient également beaucoup servi en 1945, en tant qu'outil de propagande à leur compte. Ils décident de diffuser des émissions de musiques interdites sous le nazisme – comme la musique contemporaine. Enfin, en 1949 est créé l'orchestre utilisé pour les concerts de *musica viva*, le *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* (orchestre symphonique du *Bayerischer Rundfunk*), avec pour chef Eugen Jochum, lequel cède sa place à Raphael Kubelik à partir de 1961. Cet orchestre est l'organe officiel de la musique *savante* proposée par l'institution radiophonique bavaroise, et de fait l'orchestre utilisé pour tous les concerts de *musica viva*.

b) L'objet musical dans l'Allemagne de l'Ouest après 1945

Pourquoi valoriser le répertoire contemporain dans les années 1960 ? Si en 1945, l'objectif fut clair – celui de remettre au goût du jour une musique éteinte et d'encourager la création dans un but de *réorientation* politique –, il l'est moins dans une société où la musique *savante* perd de la vitesse, et d'autant moins dans un *Land* aussi conservateur que la Bavière.

⁷ SAUR Karl-Otto von, « Ein bisserl was geht immer », *Die Geschichte des Bayerischen Rundfunks*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009.

⁸ ROTHE Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90, n° 2, été 2007, p. 255.

Pour autant, dans la perspective des dirigeants de la RFA qui entendent revaloriser la culture allemande, la musique sous toutes ses formes continue à tenir une place importante.

Déjà sous le III^e Reich, la musique fut l'objet d'une attention particulière de la part des nazis, qui la considéraient comme l'art dépositaire du génie du peuple et constitutif de son identité. Hitler, Goebbels et Rosenberg s'étaient vivement intéressés pour le sujet en adoptant une posture manichéenne et antimoderniste, avec une obsession caractéristique pour l'authenticité (*Eigentlichkeit*), censée représenter la pureté raciale (*Reinrassigkeit*), proche d'une perfection antique idéalisée inspirée de l'art grec⁹. Ils entrèrent donc en opposition frontale avec la musique contemporaine développée à partir des années 1920, du jazz à la musique sérielle, placée au premier rang de la « dégénérescence » musicale. À l'inverse, les artistes valorisés sous le III^e Reich furent principalement Beethoven, Bruckner et Wagner. Ce dernier suscitait une réelle fascination, emblématique d'un art supérieur – un « art total » auquel il se référait lui-même pour qualifier son œuvre, qui réussit à s'imposer de façon écrasante en Europe –, considéré par les nazis comme le précurseur d'un futur succès national-socialiste.

Après 1945, les Alliés s'appuyèrent donc sur l'art contemporain afin de former un public de nouveau sensible à la pluralité artistique. En zone américaine à laquelle appartenait la Bavière, ce furent notamment Everett Helm et John Evarts, deux officiers de l'*Office of Military Government, United States* (OMGUS, soit le Gouvernement militaire états-unien), qui œuvrèrent à la mise en place d'un réseau de compositeurs. L'après-guerre immédiat se caractérisait même par une urgence culturelle qu'Amy Beal appelle le « hunger for culture »¹⁰, dont témoignent plusieurs sources de l'époque. Cette musique prit ainsi rapidement de l'importance, les représentations ayant lieu très vite après la capitulation de mai 1945 dans les salles non détruites. Les jeunes compositeurs furent ensuite valorisés par le gouvernement ouest-allemand, dans la perspective de *rattraper le temps perdu* pendant le III^e Reich. La fin des années 1940 est donc une époque propice à la floraison des festivals de musique contemporaine, comme *musica viva*. D'autant que la musique occupe une place incontestable dans le climat de coopération qui s'instaure en Europe de l'Ouest à partir des années 1950. Une conférence internationale de l'UNESCO, tenue à Bruxelles entre le 28 juin et le 9 juillet 1953, s'intéresse à la place de la musique au sein des populations et en arrive à la conclusion que « la

⁹ GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, « “Culture” nazie, culture de mort », in : HUYNH Pascal (dir), *Le IIIe Reich et la musique*, Paris, Cité de la Musique et Fayard, 2014, p. 25.

¹⁰ BEAL Amy C., « Negotiating Cultural Allies : American Music in Darmstadt, 1946-1956 », in : *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n°1, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 108.

musique contribue à l'harmonie des relations en commun, et [qu']elle crée la compréhension mutuelle entre les collectivités de différentes formes de culture »¹¹.

Il importe ici de signaler que le terme de *musique contemporaine* couvre plusieurs mouvances différentes, dont les prémisses se situent en général dans les années 1920 avec la seconde École dite « de Vienne »¹², menée par Schönberg et ses nouvelles techniques de compositions dodécaphoniques qui explorent l'atonalité et le sérialisme. Cette musique contemporaine ne fait donc pas uniquement référence à la musique composée en même temps que les événements étudiés. Elle possède plusieurs formes et recouvre plusieurs courants. Si l'on parle aujourd'hui de façon générique de *musique d'après 1945*, à l'époque des débuts de *musica viva*, la musique contemporaine recouvre en fait une réalité plus large, allant de la musique du tournant du XX^e siècle à celle effectivement composée en temps actuel.

Sous la République de Weimar, la musique fut influencée par les nombreux courants artistiques en vogue, rappelés par Elise Petit et Bruno Giner¹³ : le Groupe de Novembre, se réclamant du mouvement spartakiste et révolutionnaire, dont Kurt Weill et Hanns Eisler furent membres ; le mouvement Dada, représenté en musique principalement par le compositeur Erwin Schulhoff, proche du peintre George Grosz ; on retrouve également la « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) avec la musique pratique, utilisée pour le cinéma par exemple avec des compositeurs comme Paul Hindemith, et des *Zeitoper* (« opéras d'aujourd'hui ») vraisemblablement hérités des opéras italiens véristes du début du siècle. L'influence du jazz, qui se fait sentir dans les cabarets, se heurte à un académisme nostalgique du XIX^e siècle, symbolisé notamment par Max Reger.

Après 1945, cependant, la *Neue Musik* en Allemagne désigne en plus de ces courants toute musique étrangère interdite sous le III^e Reich, ainsi que celle créée après la guerre ayant vocation ou non à faire table rase avec le passé¹⁴. Dans les années 1960, le terme de *musique contemporaine* fait plutôt référence à la musique composée après 1945, suivant le plus souvent certains courants de modernité musicale amorcés auparavant, telles les innovations de ladite seconde École de Vienne et celles qui donnent une nouvelle place au rythme et aux timbres,

¹¹ MARTINO Laurent, « La Fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du xxe siècle », in : *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 40, février 2014, p. 16.

¹² Celle-ci étant supposée suivre la *première* École de Vienne, qui est celle de l'âge d'or du classicisme, avec le rayonnement de la musique de Mozart, Haydn, et Glück.

¹³ PETIT Elise & GINER Bruno, *Entartete Musik, musiques interdites sous le IIIe Reich*, Paris, bleu nuit éditeur, 2015, p. 15-34.

¹⁴ PETIT Élise, « Enjeux politiques et idéologiques de la " nouvelle musique " dans la Zone d'occupation américaine en Allemagne après 1945 », in : *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 213, mars 2015, p. 38-53.

que l'on retrouve dans certaines œuvres de Stravinsky et de Messiaen, par exemple, enfin la musique électroacoustique qui s'appuie le plus souvent sur les institutions radiophoniques. Tous ces courants sont représentés, de façon plus ou moins importante et fructueuse, à *musica viva* à Munich.

c) Le festival : enjeux sémantiques d'une manifestation aux multiples visages

Les festivals musicaux fleurissent partout en Europe dans l'après-guerre, poursuivant le foisonnement des années 1920, avec la création, par exemple, des festivals de Salzburg fondé en 1920 et de Donaueschingen fondé en 1921. S'il est très difficile de définir une forme stable du festival, comme le remarque Caroline Moine, on peut affirmer qu'il s'agit, avant toute chose, d'un réseau d'acteurs et d'un espace de création¹⁵. Ces festivals, qui contribuent à un renouvellement culturel partout en Europe, représentent également un enjeu diplomatique. Le festival peut en effet constituer un moyen pour un État de contrôler la vie culturelle et d'asseoir son pouvoir, par exemple le festival « Printemps de Prague », qui s'impose contre la musique slovaque en République Tchèque¹⁶. De même, il peut être le moyen d'affirmer une identité particulière, comme l'a montré Laurence Guillon à propos des festivals juifs de Berlin¹⁷. Mais il est également le lieu symbolique d'une coopération transnationale normée : en 1951 est créée l'Association Européenne des Festivals de Musique, favorisant une circulation des artistes tout en limitant et en évaluant les œuvres présentées. Après la guerre, des compositeurs eux-mêmes se lancent dans la création de festivals, à l'instar de Benjamin Britten avec le festival d'Aldeburgh ou de Hans Werner Henze à Montepulciano en Toscane¹⁸. Ces festivals ouvrent la voie à des manifestations très importantes à partir de la fin des années 1960. La musique pop, notamment, se développe et voit dans les festivals une scène privilégiée, avec des groupes et artistes comme The Beatles, Pink Floyd, Frank Zappa..., dans des festivals comme celui de Glastonbury en 1970 ou de Knebworth en 1974.

¹⁵ MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (Années 1940-1960) », in : *Histoire des festivals, XXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 41-53.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ GUILLON Laurence, « Deux festivals de culture juive rivaux à Berlin à la fin des années 1980. », in : FLECHET Anaïs et al. (dir), *Une histoire des festivals (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 175-186.

¹⁸ AMEILLE Aude, « Le rôle des festivals dans la renaissance de l'opéra en Europe dans la deuxième moitié du XXe siècle », in : *op. cit.*, p. 33-40.

Le festival musical en Allemagne a déjà connu un grand succès au siècle précédent sous plusieurs formes : en 1876, Wagner crée à Bayreuth une scène entièrement consacrée à ses propres opéras. Le *Festspiel* de Bayreuth devient rapidement un événement reconnu et prestigieux. Concernant la musique contemporaine du XX^e siècle, le festival de Donaueschingen lui permet de s'imposer dans le paysage musical allemand. C'est avec ce festival d'envergure que s'est formée la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) en 1922. Après l'interruption imposée par la dictature nazie, le festival reprend en 1950 avec la particularité d'être rattaché à la radio de Baden-Baden – lieu où il s'était implanté depuis 1927. Cet exemple n'est pas anodin : on retrouve la même dynamique chez un grand nombre de manifestations musicales en Europe occidentale : *musica viva* à Munich s'est ainsi construit en parallèle de la radio bavaroise. Le *Ferienkurs* de Darmstadt est, quant à lui, l'un des festivals allemands de musique contemporaine les plus connus et probablement celui qui a suscité le plus de travaux scientifiques¹⁹ ; il fut également pensé selon un format original, proposant des cours et des conférences en plus des concerts. Ce festival, aujourd'hui beaucoup plus connu que *musica viva* à Munich, avait des objectifs analogues à ses débuts. Les deux manifestations se sont pourtant distinguées l'une de l'autre, tout en gardant des liens forts du fait d'une circulation privilégiée des compositeurs entre Darmstadt et Munich. L'une des questions subsidiaires de cette étude est de comprendre pourquoi.

Ces exemples de festivals allemands montrent la prise en main par les compositeurs eux-mêmes de la situation musicale après 1945, ainsi qu'un intérêt véritable pour la création contemporaine dès la fin de la guerre. Les festivals construisent leur propre identité à la fois à travers le répertoire qu'ils proposent et par le format qu'ils adoptent, tout en participant à la composition d'un paysage culturel structuré en réseau. En quoi le festival *musica viva* est-il spécifique – tout en s'inscrivant dans une dynamique assez caractéristique de l'époque ?

d) Le cas musica viva à Munich

Le *festival* devient progressivement une série de concerts réguliers tout au long de l'année, au rythme de cinq ou six par an environ, hébergés par l'institution radiophonique bavaroise. Selon le désir de son fondateur Karl Amadeus Hartmann, cependant, les concerts ne se limitent pas à une simple dimension musicale : chaque page de garde des brochures de

¹⁹ Voir p. 26.

programme est réalisée par un artiste contemporain. Fils et frère d'artistes peintres, le compositeur était sensible aux autres formes artistiques que la musique et se refusait à les considérer de façon distincte l'une de l'autre.

Avec *musica viva*, Karl Amadeus Hartmann cherchait à faire écho au passé immédiat de l'Allemagne, tout en se gardant de montrer une quelconque implication politique ou bien le choix d'une rupture esthétique. L'historien Reinhold Kriele affirme à son propos : « il comprit clairement pourquoi les régimes totalitaires ont à craindre la musique : parce qu'elle trouve sa signification dans la liberté, parce qu'elle prouve l'indépendance idéologique »²⁰. Aux premiers concerts, il s'écarte prudemment de la musique du III^e Reich : des compositeurs contemporains de renom comme Stravinsky y occupent une très large place, ainsi que ceux interdits par le régime nazi, Mahler, Schönberg, Berg, Webern... L'objectif est de renouer intelligemment avec Weimar, tout en favorisant des jeunes artistes encore peu connus et en ouvrant les concerts à un public non spécialisé – à l'inverse des festivals de Darmstadt ou de Donaueschingen. La vocation sociale du festival est manifeste et suit les idéaux de son fondateur.

À ses débuts, le festival reçoit un financement continu de l'*Information Division Control* (ICD), soit une branche de l'OMGUS chargée de l'information et de la culture en zone d'occupation américaine), puis de *Radio Munich* à partir de 1947, ce qui lui permet une stabilité relative : la radio fournit les partitions et les musiciens, tandis que l'Opéra s'occupe de la publicité²¹. Un programme radiophonique voit le jour et rediffuse les concerts du festival, qui ont désormais toujours lieu à la *Herkulesaal* du *Prinzregententheater* à Munich. À la création du *Bayerischer Rundfunk* le 25 janvier 1949, qui remplace *Radio Munich*, l'émission prend le nom de *Nachtkonzerte*, diffusée tous les lundis soir entre 23 heures et minuit sur la première chaîne du diffuseur, une station destinée à tous les publics, qui combine des émissions d'informations ainsi que de divertissements. Les concerts, qui ont toujours lieu un vendredi soir, sont par ailleurs retransmis en direct sur la deuxième chaîne, une station consacrée à la culture. L'implication de la radio dans les affaires du festival lui permet une certaine garantie de stabilité, qui ne fait que se renforcer au fil des années.

²⁰ « Er verstand es klar zu machen, warum totalitäre Regime die Musik zu fürchten haben : weil sie in sich Freiheit bedeutet, weil sie ideologische Unabhängigkeit beweist », dans : KRIELE Reinhold, « Hartmann und wir Jungen », in : WAGNER Renata & al., *K. A. Hartmann und die Musica Viva*, Munich, Piper & Co. Verlag, 1980.

²¹ ANDERTON Abby, *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945–1949)*, Ann Arbor, University of Michigan, 2012.

Le 5 décembre 1963, Karl Amadeus Hartmann, malade, décède et le festival est comme un « orphelin » de père²². Son avenir est pour le moins incertain. Le principal argument contre sa poursuite est que son objectif de 1945 de réintroduire la musique interdite sous le III^e Reich avait été pleinement atteint et qu'il n'avait, de ce fait, pas d'avenir véritablement novateur ni intéressant. Karl Amadeus Hartmann, en préparant les concerts pour les années 1964-1965 avant sa mort, était lui-même conscient du fait que le festival allait devoir changer de focale pour pouvoir subsister. *Musica viva* fut finalement maintenu ; après, peut-être, un article élogieux du journaliste K. H. Ruppel dans la *Süddeutsche Zeitung* du 21 avril 1964, dans lequel il plaide en sa faveur et présente les compositeurs Wolfgang Fortner et Hans Werner Henze comme de potentiels successeurs. D'autres compositeurs furent pressentis comme Wilfried Zillig et Paul Hindemith, qui meurent peu après Hartmann²³. Le 7 juillet 1964, c'est finalement le compositeur Wolfgang Fortner qui est nommé par le *Bayerischer Rundfunk* pour prendre la relève, avec Ernst Thomas comme assistant.

Wolfgang Fortner avait participé aux débuts du festival de Darmstadt et fut, comme l'avait été Hartmann, président de la Société Internationale de Musique Contemporaine de 1957 à 1971. Au moment de prendre les rênes de *musica viva*, il avait déjà une certaine expérience dans la conduite de festivals de ce genre à Heidelberg, Fribourg et Berlin, ce qui justifie sa nomination à la tête de *musica viva*. Ernst Thomas, lui-même directeur du *Ferienkurs* de Darmstadt dans ces années, était également un acteur *prédestiné* à ce poste. Wolfgang Fortner s'occupe de la programmation et du choix des artistes plasticiens présentés dans les brochures des concerts conformément au rapport peinture – musique voulu par Hartmann, et Ernst Thomas du calendrier et des communications. Le festival se confronte à un enjeu de taille : programmer de la musique très récente, tout en gardant à l'affiche des *classiques* de la musique contemporaine. Il faut également faire face à la montée d'autres genres musicaux ainsi qu'à la concurrence entre les radios ouest-allemandes. Maintenir une manifestation de musique contemporaine, à ce niveau, est pour le moins original dans un *Land* aussi conservateur que la Bavière²⁴. L'objectif de notre étude est ainsi de se pencher sur les évolutions du festival suite à ce changement de direction, ainsi que sur ce qui lui a permis de subsister.

²² D'après l'expression de Reinhard Schulz, dans : SCHULZ Reinhard, « Eine Sprache der Gegenwart », in : ULM Renate, *Eine Sprache der Gegenwart* : *musica viva, 1945-1995*, Mayence Munich, Schott Piper, 1995, p. 36.

²³ SCHULZ Reinhard, « Eine Sprache der Gegenwart », in : ULM Renate, *Eine Sprache der Gegenwart* : *musica viva, 1945-1995*, Mayence Munich, Schott Piper, 1995.

²⁴ Cette observation provient du journaliste K. H. Ruppel, dans : RUPPEL Karl Heinz, « Versuch eines Porträts », in : KALTWASSER Franz Georg, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, Piper & Co. Verlag, 1980, p. 34.

Une historiographie plurielle & lacunaire

La musique est encore trop rarement le support d'une histoire culturelle par rapport à la littérature ou aux arts plastiques. Il faut par exemple attendre les années 1980 pour voir apparaître des études historiques sur la musique en rapport avec le nazisme – et ces travaux ne se sont pas imposés en France, alors même que la musique est une composante importante de l'*identité* allemande²⁵. Il existe encore moins d'ouvrages historiques sur la musique dans la RFA quinze ou vingt ans après la fin de la guerre. Cette étude tente ainsi de se placer dans le cadre d'une histoire culturelle de cette société ouest-allemande des années 1960, grâce à l'apport de plusieurs perspectives historiographiques qui se complètent entre elles, à la fois allemande, américaine et française.

Le premier ensemble dans lequel se place cette étude est celui d'une histoire de l'Allemagne contemporaine, qui comprend des considérations sur la politique et la philosophie du nazisme et de la République Fédérale Allemande. Les écrits d'Adorno ont été très utiles, à la fois comme source et littérature secondaire, pour comprendre la façon dont la musique a été pensée en rapport avec les « industries culturelles » comme la radio dans les années 1960²⁶. Les ouvrages consultés permettent de s'intéresser au *contour* du sujet, d'avoir un aperçu des travaux sur l'Allemagne contemporaine, en particulier sur le nazisme et ses suites : les transferts culturels à travers l'occupation américaine en Bavière, ainsi que la reconstruction d'une identité nationale en Allemagne de l'Ouest. Outre les ouvrages généraux sur l'histoire du nazisme, l'apport de publications sur la société allemande pendant la guerre²⁷ ainsi que des travaux sur la pensée nazie²⁸ ont été très utiles pour comprendre l'histoire très contemporaine de la RFA dans les années 1960. Les ouvrages sur les transferts liés à l'occupation²⁹ sont venus compléter ceux, plus factuels, qui retracent le fil des événements dans les années qui suivent directement la guerre. Les ouvrages sont majoritairement centrés sur l'Allemagne et les Allemands : de la

²⁵ SCHNAPPER Laure, « La musique “dégénérée” sous l'Allemagne nazie », in : *Raisons politiques*, n°14, février 2014, p. 157-177.

²⁶ ADORNO Theodor *et al.*, « L'industrie culturelle », in : *Communications*, n° 91, février 2012.

²⁷ KERSHAW Ian, *L'opinion allemande sous le nazisme, Bavière 1933-1945*, Paris, CNRS-Editions, 2010 (édition originale : 1995).

²⁸ BIALAS Wolfgang, *Moralische Ordnungen des Nationalsozialismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

²⁹ DEFRANCE Corine & PFEIL Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », in : *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 224, avril 2006, p. 47-64.

façon de vivre l'héritage de la guerre³⁰ aux ébauches d'une reconstruction nationale³¹.

D'autre part, cette étude est à replacer dans une histoire de l'art et de la musique, à rapprocher de la musicologie – sans pour autant être un travail musicologique, puisque les œuvres ne sont pas abordés sous leurs caractéristiques musicales et esthétiques³². D'où la difficulté de parler de musique en histoire : nous l'avons comprise comme étant représentative de courants de pensée, ou par le biais de son instrumentalisation par différents acteurs non nécessairement musiciens. Les écrits de la musicologue Élise Petit sur la musique en Allemagne, par exemple, sont très pertinents dans le cadre de cette étude, tout comme ceux des historiens américains Abby Anderton et Alexandre Rothe. Élise Petit a analysé la musique dite « dégénérée » sous le nazisme³³, ainsi que le rapport entre politique et musique pendant le III^e Reich³⁴, qui se révèle être pertinent pour comprendre la programmation du festival *musica viva* dans l'immédiat après-guerre. L'ouvrage *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*³⁵ dont elle a assuré la direction, contient ainsi de précieux renseignements, allant de la dénazification dans les milieux artistiques au rôle de la propagande américaine. On peut en outre signaler la parution récente de son ouvrage sur la musique en Allemagne entre le III^e Reich et l'occupation alliée (1933-1949)³⁶. La thèse de l'historien Abby E. Anderton, soutenue à l'Université de Michigan, bien qu'elle se concentre principalement sur le cas de Berlin, a également été d'un grand apport pour comprendre la façon dont les Américains ont géré les affaires culturelles au lendemain de la guerre³⁷.

Un troisième aspect important de cette étude est qu'elle s'inscrit dans une histoire des médias, en particulier de la radio. Des chercheurs en sociologie comme Jürgen Habermas ou Niklas Luhmann en Allemagne ont travaillé notamment sur le caractère public des médias.

³⁰ ZYMEK Bernd, « Le processus dialectique de la mémoire collective : l'exemple de l'Allemagne après-guerre », in : *Revue française de pédagogie*, n° 165, octobre-décembre 2008, p. 17-29.

³¹ FULBROOK Mary, *German national Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1999.

³² Nous avons pu nous pencher sur cette approche musicologique (par analyse musicale d'œuvres) dans le cadre de la Licence de Musique et Musicologie de l'université Paris-Sorbonne (suivie entre 2015 et 2018).

³³ PETIT Elise, & GINER Bruno, *Entartete Musik, musiques interdites sous le IIIe Reich*, Paris, bleu nuit éditeur, 2015.

³⁴ PETIT Elise, *Musique et politique en Allemagne, du IIIe Reich à l'aube de la Guerre Froide*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.

³⁵ PETIT Elise (dir), *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949), Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Editions Delatour France, 2015.

³⁶ PETIT Elise, *Musique et politique en Allemagne, du IIIe Reich à l'aube de la Guerre Froide*, Paris, Presses Université de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.

³⁷ ANDERTON Abby, *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945–1949)*, Ann Arbor, University of Michigan, 2012.

Comme l'ont montré Frank Bösch et Annette Vowinckel, la réflexion historique sur l'importance des médias est de longue date et concerne aussi bien la fin du XVII^e siècle que les années 1970. Cette histoire des médias s'est progressivement intéressée au média lui-même dans ses formes et ses fonctions plutôt qu'à son seul contenu³⁸, et l'accent s'est porté sur le rôle des images à partir des années 1990 avec l'*iconic turn*. Dans la recherche en communication, on parle, en Allemagne, de *Medialisierung* (« médialisation ») pour qualifier une démarche qui considère le média comme un acteur à part entière touchant toutes les sphères sociales.

Concernant la radio allemande, on trouve principalement des ouvrages de chercheurs allemands : on peut citer notamment ceux de Bettina Hasselbring et Markus Behmer³⁹, ainsi que ceux de Margot Hamm⁴⁰, qui étudient, dans une perspective analogue à celle de l'histoire culturelle, les impacts sociétaux de la diffusion des différentes chaînes. On peut également signaler l'importance des ressources en ligne sur les sites internet du *Bayerischer Rundfunk*, du *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* et de *musica viva*. La *Bayerischer Rundfunk* possède depuis quelques années un département entier consacré à son histoire et au traitement des archives radiophoniques⁴¹.

D'autre part, le recours à des publications de sociologie a également été déterminant pour l'étude de certains points en rapport avec les médias – l'histoire des années 1960 étant très contemporaine, il n'a pas paru inintéressant de se pencher sur la sociologie de la radio et de la musique, qui comble parfois les lacunes en histoire à ce propos, notamment concernant l'étude des publics et de la réception. Les publications de Makis Solomos ont par exemple été d'un grand soutien⁴².

Les travaux sur *musica viva*, enfin, sont quant à eux peu nombreux. Les seuls existants ne se concentrent que sur ses premières années et s'arrêtent à la mort de son fondateur Karl Amadeus Hartmann, en 1963 : leur approche est très souvent biographique. Aucune publication n'a été faite sur le festival dans les années 1960 ; il existe par ailleurs peu de travaux historiques sur la musique *savante* de ces années en Europe. Notre étude propose ainsi une contribution à

³⁸ BÖSCH Franck & VOWINCKEL Annette, « Mediengeschichte, Version : 2.0 », in : *Docupedia-Zeitgeschichte, Dokserver des Zentrum für Zeitgeschichte Forschung*, Potsdam, octobre 2012, consulté le 20/06/17.

³⁹ BEHMER Markus & HASSELBRING Bettina, *Radiotage, Fernsehjahre, Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945*, Münster, LIT Verlag, 2006.

⁴⁰ HAMM Margot, *Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924-1949-1999*, Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte, 1999.

⁴¹ Le travail d'archives effectué est consultable sur ce site : <https://www.br.de/unternehmen/inhalt/geschichte-des-br/br-historisches-archiv-100.html> (consulté le 25/11/16).

⁴² SOLOMOS Makis, « De la musique contemporaine à la société. », in : *Revue Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n° 1, 2005, p. 49-61.

cette histoire encore peu exploitée.

Dans les quelques ouvrages consacrés au festival, *musica viva* a été traité comme périphérique par l'historiographie, alors même qu'il aurait eu une influence internationale dans les années 1950-1960 d'après Alexander Rothe⁴³ – les chercheurs s'étant plutôt concentrés sur le festival de Darmstadt, sans nécessairement réinterroger la pertinence de ce choix, à l'instar d'Amy Beal⁴⁴. L'article « Rethinking Postwar History: Munich's Musica viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) » d'Alexander Roth⁴⁵, paru en 2007, analyse en particulier la présence américaine en Allemagne et le rôle qu'a pu jouer l'OMGUS dans la valorisation culturelle. Il s'intéresse la création du festival, ainsi qu'à quelques aspects de la programmation, en déconstruisant le mythe d'une « année zéro » musicale. L'un des grands avantages des deux derniers travaux cités est qu'ils utilisent des sources américaines, dont l'accès n'a pas été possible dans le cadre de cette étude.

Quelques travaux allemands sur le festival existent et sont d'une grande aide pour retracer sa chronologie et repérer ses acteurs principaux. L'ouvrage *Von den 'Juryfreien' zur 'Musica Viva': Karl Amadeus Hartmann und die Neue Musik in München* de Carola Arlt⁴⁶, étude dirigée par le *Bayerischer Rundfunk* en 2010, se concentre exclusivement sur les vingt premières années du festival à partir du portrait de Hartmann, et livre également quelques photos de coupures de presses et des retranscriptions de correspondances. Il s'agit de l'étude la plus récente sur le festival ; sinon, d'autres publications non historiques rassemblent des témoignages de musiciens ayant connu Karl Amadeus Hartmann : les ouvrages de Renata Ulm⁴⁷ et de Franz Georg Kaltwasser⁴⁸. Ces ouvrages sont utiles pour avoir un aperçu du réseau qui s'était constitué autour du compositeur, de mieux comprendre le caractère de ce personnage et son ambition avec la série de concerts *musica viva*. Ils donnent également un aperçu du rapport entre festival et radio, ce qui n'est que très peu perceptible dans les études américaines. De plus, d'un point de vue historiographique, les études allemandes sont marquées par le fédéralisme, en ce sens qu'elles sont plus fermement rattachées à un lieu – un *Land* en particulier, ici la Bavière – qu'à des périodes chronologiques. Cette manière de traiter l'histoire se distingue

⁴³ ROTHE Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90, n°2, 2007, p. 230-274.

⁴⁴ BEAL Amy C., « Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956 », in : *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n° 1, University of California Press, 2000, p. 105-139.

⁴⁵ ROTHE Alexander, *op. cit.*

⁴⁶ ARLT Carola, *Von den 'Juryfreien' zur 'Musica Viva': Karl Amadeus Hartmann und die Neue Musik in München*, Francfort/Main, Peter Lang, 2010.

⁴⁷ ULM Renate, *"Eine Sprache der Gegenwart" : musica viva, 1945-1995*, Mayence-Munich, Schott Piper, 1995.

⁴⁸ KALTWASSER Franz Georg, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, Piper & Co. Verlag, 1980.

d'une approche française plus globale, centralisée et temporalisée. Dans notre étude, l'importance de l'identité régionale des travaux historiques allemands est ainsi prise en compte.

Les sources utilisées et leur traitement : du concert à l'émission radiophonique

Le corpus : archives du festival, de la radio et de la presse

L'ensemble des sources choisies pour cette étude couvre plusieurs aspects de l'histoire de *musica viva* : de la création et des modalités de la production du festival à ceux concernant la retransmission radiophonique des concerts et leur réception. L'une des difficultés principales, dans la recherche d'archives, a été qu'une partie des informations concernant le festival dans ses premières années et la Bavière d'après-guerre est conservée au *National Archives and Records Administration* de Washington – une requête auprès d'eux est restée sans réponse. Le reste des archives concernant *musica viva* a pu être consulté suite à plusieurs séjours en Allemagne⁴⁹. De ce fait, les bornes chronologiques de cette étude ont été restreintes au corpus d'archives disponibles et consultables dans le cadre d'un travail de Master, tout en prenant en compte la littérature déjà existante sur le festival. Nous nous sommes ainsi principalement concentré sur la décennie 1960, encore non étudiée et pour laquelle les archives furent toutes accessibles.

Les sources principales de ce travail sont les brochures de programme des concerts donnés par le festival *musica viva*, des livrets d'une douzaine de pages en moyenne, qui présentent les œuvres jouées et les compositeurs, proposent des publicités pour des vinyles ou bien pour l'émission radio⁵⁰... Ces livrets ont été récoltés, pour la période de 1957 à nos jours, par l'institution responsable de la radio publique en Allemagne, l'*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD), située à Francfort. Ces programmes ont pu être consultés et pris en photographie dans le département des archives de l'ARD, la *Deutsches Rundfunkarchiv* (DRA), à Francfort⁵¹. La consultation de ces programmes a permis dans un premier temps de repérer les dates des concerts, les

⁴⁹ Notre étude a été effectuée dans le cadre du cursus franco-allemand en Master d'Histoire entre l'Université Paris 1 et la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich. Deux semestres du Master ont été réalisés à Munich, où il a ainsi été possible de consulter les sources et la littérature nécessaires à cette recherche.

⁵⁰ Certains sont présentés en annexe, p. X-XXXIV.

⁵¹ Séjour de recherche effectué du 30/01/2017 au 4/02/2017.

compositeurs joués, ainsi que la façon dont a été pensée le festival. Il semblerait cependant qu'il y ait des lacunes dans la collecte de l'ARD, puisque certains programmes de concerts manquent : dans une série d'abonnement de cinq concerts, les brochures de chacun ne sont pas toujours présentes. À partir du 13 novembre 1964, la collecte semble toutefois complète. À ces programmes s'ajoutent quelques dépliants décrivant les conditions d'abonnement (date des concerts, prix des places, plan de la salle) ; ils permettent de repérer les différentes saisons de concerts.

Le *Bayerischer Rundfunk* conserve également des archives radiophoniques pertinentes. L'on peut trouver en libre accès sur son site internet les rapports annuels de la radio numérisés à partir de 1949, ainsi que les programmes des différentes chaînes radio à destination du public, qui ont été numérisés à partir de 1956⁵². Les brochures des programmes radiophoniques sont de format semblable aux programmes de *musica viva*. Chaque année est divisée en deux semestres (été et hiver), et donc sa programmation décrite dans deux livrets distincts. Ces programmes permettent d'avoir un aperçu de la place de la musique contemporaine et du festival *musica viva* dans la diffusion radiophonique bavaroise. Les rapports administratifs annuels contiennent quant à eux des données d'ordre statistique et financier et qui replacent la programmation dans son contexte de production⁵³. Ces deux types de sources sont consultables en ligne et téléchargeables au format PDF. D'autres sources conservées par le *Bayerischer Rundfunk* et non numérisées ont été consultées sur place⁵⁴ : des dossiers contenant quelques lettres et coupures de journaux sur les deux directeurs successifs de *musica viva*, Karl Amadeus Hartmann et Wolfgang Fortner⁵⁵, ainsi que diverses correspondances⁵⁶ et informations financières⁵⁷. Pour des raisons de faisabilité, les archives audio-visuelles (émissions de radio ou de télévision) n'ont pas été consultées. Nous pensons toutefois que ces sources n'auraient pas nécessairement constitué un apport important pour l'approche proposée ici.

Des sources sur la réception ont également été utilisées : pour ce faire, la consultation d'un quotidien régional pour la période 1960-1970, la *Süddeutsche Zeitung*, dont des exemplaires sont conservés à la *Bibliothèque nationale de France* ainsi qu'à la *Staatsbibliothek*

⁵² Téléchargeables sur : <http://www.br.de/unternehmen/inhalt/geschichte-des-br/bestaende-digital-100.html>

⁵³ Téléchargeables sur : <http://www.br.de/unternehmen/inhalt/geschichte-des-br/digitale-bestaende-geschaeftsberichte-1949-bis-1970-100.html>

⁵⁴ Séjour de recherche effectué en avril 2018.

⁵⁵ Bayerischer Rundfunk, Munich, Personenmappen von K. A. Hartmann und W. Fortner, 1949-1978.

⁵⁶ Historisches Archiv, Munich, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383.

⁵⁷ BR Historisches Archiv, Munich, Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I.

München. Ce quotidien fut créé le 6 octobre 1945 par l'ICD américain à Munich. Les articles pertinents – sur la musique contemporaine ou le festival lui-même – se situent toujours dans une des rubriques culturelles : le *Feuilleton* ou bien les *Münchner Kulturberichte*. Les concerts sont annoncés le jour même dans la rubrique *Kulturkalender*, qui fait l'inventaire des événements culturels dans la ville (principalement les concerts classiques et le cinéma). D'autres sources imprimées viennent compléter ce corpus. D'une part, des articles de journaux spécialisés d'époque qu'il a été possible de consulter en ligne : entre autres, *Tempo* et *Fontes Artis Musicae*, deux revues de musicologie apparues pour la première fois respectivement en 1939 et en 1954. On trouve également des écrits divers de musicologues de l'époque, tels Ulrich Dibelius ou Carl Dalhaus, qui permettent d'appréhender le contexte musical et la réflexion autour des nouvelles techniques de composition.

Traitement des sources

Notre étude fait appel aux sources de chaque catégorie de manière indifférenciée, de façon à ce qu'elles puissent s'éclairer entre elles. L'usage d'une base de données n'a pas été probant : quantifier les informations de chaque archive – des compositeurs, œuvres musicales, articles de presse – aurait requis une catégorisation et une simplification drastiques de celles-ci, ce qui paraissait peu adéquat. À titre d'exemple, on considère communément qu'Igor Stravinsky a produit des œuvres de styles très variés : inspirées, au début de sa carrière, par le folklore, puis caractérisées par un certain dépouillement, un retour à des formes classiques, et enfin empruntant aux expériences sérielles. Il y a ainsi eu *plusieurs* Stravinsky – et l'on pourrait dire de même de nombreux autres compositeurs, d'autant plus en ces temps où la composition se caractérise par une recherche langagière et une expérimentation accrues. *Quantifier* des compositeurs et leurs œuvres aurait conduit à la réduction de ceux-ci à des objets trop peu significatifs au regard du foisonnement esthétique de l'époque. Ainsi, les archives citées – programmes du festival ou de la radio, articles de presse ou archive financière – ont été sélectionnées en fonction de leur pertinence au sein du corpus : leur singularité, ou au contraire leur représentativité d'une tendance générale (qu'il a été relativement aisé de déterminer par la simple lecture *classique* de ces sources). Les mêmes archives peuvent être utilisées dans plusieurs chapitres différents et étudiées sous des angles spécifiques, en ne faisant pas appel aux mêmes informations.

Notre étude se concentre sur les archives des années 1960 tout en faisant de façon circonstancielle appel à celles des années précédentes – lorsque des sources de cette époque ont pu être consultées ou retrouvées grâce à la littérature sur le festival. Pour comprendre l'évolution de *musica viva* dans les années 1960, il fallait non seulement s'intéresser au contexte contemporain de l'Allemagne, mais également à son passé et à la manière dont la musique y fut considérée autrefois. Les renvois au passé sont donc fréquents et apportent un éclairage tout à fait intéressant sur la façon dont est pensé le festival après la mort de son fondateur en 1963.

D'autre part, il est très souvent question, dans ce travail, de musique *savante* et de musique *populaire*. En musicologie, la différenciation entre les deux genres se fait principalement en rapport avec les formes et modalités d'écriture de ces musiques (structures harmoniques, musiques écrites et normées ou non, par exemple). Ici, la musique *savante* désigne tout ce que nous appelons couramment, par abus de langage, musique *classique*. Il s'agit de la musique issue des esthétiques occidentales formulées sur un temps long, faisant office de musique *institutionnalisée*, car appropriée par les sphères dominantes de la société – par opposition aux musiques du peuple. Il aurait été trop contradictoire d'utiliser l'adjectif *classique* qui désigne, en théorie, la musique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, dans ce travail où nous invoquons régulièrement celui de musique *contemporaine*, qui fait également référence à une époque musicale à part entière. Les musiques populaires recoupent quant à elles les musiques non savantes et non folkloriques, qui se sont développées avec les industries audio-visuelles des années 1950-1960. Elles coexistent avec la musique savante à cette époque et connaissent un immense succès dans le monde entier. Les archives allemandes des années 1960 elles-mêmes opèrent une distinction entre les deux genres, en opposant la « musique sérieuse » (*Ernste Musik*) à la « musique légère » (*Leichte Musik*), termes qui sont également utilisés en substitution au deux précédents dans cette étude.

Enjeux de la recherche et hypothèses générales

L'objectif de ce travail est de se focaliser sur une forme de la musique *savante* des années 1960 en cherchant à comprendre ses enjeux dans une société en mutation. Quels compositeurs sont choisis pour le festival *musica viva*, quelles œuvres en particulier ? Pourquoi de tels choix ? Il s'agit à travers ce questionnement d'étudier les tendances musicales sélectionnées pour être reçues du grand public, de comprendre quelles ont pu être les contraintes qui ont motivé ces choix – une œuvre qui sera *rentable*, un compositeur contemporain dont on

entend beaucoup parler, ou au contraire un inconnu... – et comment cette scène s'adapte aux transformations que subit Munich jusqu'aux années 1970.

En outre, la spécificité de ce festival de mettre en avant aussi bien de la musique que des œuvres picturales permet d'avoir un aperçu du monde artistique de l'époque, de la circulation de l'art – un certain nombre des peintres présentés n'étant pas allemands mais français, italiens... – et conforte l'idée selon laquelle le festival est avant tout une plateforme de communication, qui est déterminée par ses acteurs et les relations entre eux : ici, une communication entre deux milieux artistiques d'une part, mais aussi d'artistes entre eux ainsi que, plus largement, entre des œuvres et un public.

L'aspect de cette étude qui relève de la médiation et de la réception nous invite à s'interroger sur la façon dont le festival s'est organisé autour du cadre spécifique de la radio, et dans quelle mesure la radio bavaroise a pu s'appuyer sur des événements tels *musica viva* pour s'affirmer dans la sphère musicale. Il s'agit également de comprendre le rapport entre la musique contemporaine et la société dans laquelle elle évolue, de savoir si la musique *savante* est soumise à celle-ci ou non et ce que sa production signifie dans un contexte comme celui de la ville de Munich dans les années 1960, plus de quinze ans après la censure nazie.

Plusieurs pistes de recherche sont développées dans ce travail et servent de fil conducteur à l'étude. L'idée directrice serait que la *standardisation* de la société et des institutions culturelles comme la radio, par leur *capitalisation* et la nécessité de s'adapter à des logiques internationalistes, ne s'est pas accompagnée d'une standardisation de la musique *savante*. Au contraire, les mutations des années 1960 ont encouragé de nouvelles recherches et ont ouvert de nouveaux horizons d'expérimentation pour les compositeurs contemporains. Par ailleurs, la place du passé, pour les compositeurs allemands et dans la programmation de la radio bavaroise, interroge : quelle société est reconstruite dans une ville marquée par le nazisme ?

L'hypothèse principale est que, dans ce cas de figure du rattachement d'une *petite* manifestation musicale comme *musica viva* à une infrastructure d'envergure comme la radio, la musique contemporaine dispose d'une certaine marge d'autonomie et même d'indépendance. Si la dépendance financière est manifeste, le rapport entre l'institution radiophonique et le festival ne peut être unilatéral. Il s'agit ainsi de mettre la lumière sur les liens d'interdépendance entre les deux structures, malgré le déséquilibre apparent de leur influence respective.

Afin de répondre à ces questionnements, trois axes ont été privilégiés, permettant d'explorer les différentes facettes de la gestion du festival dans les années 1960 afin d'en avoir un aperçu le plus complet possible. Le premier axe porte sur les espaces et les acteurs qui entrent en jeu dans le *musica viva* des années 1960. Quel est le rapport de ces derniers à l'institution radiophonique ? Le chapitre 1 se concentre sur les espaces de diffusion des concerts *musica viva*, qui sont de deux natures : un espace physique et un espace virtuel à travers l'émission radio. Le chapitre 2 s'intéresse, quant à lui, aux acteurs à travers une étude des réseaux qui participent à la pérennisation du festival au fil des ans.

Un second axe touche à la façon de développer et de produire la musique contemporaine dans ce cadre si particulier qu'est le festival *musica viva* à Munich. Le chapitre 3 étudie quel répertoire est privilégié dans les années 1960 et les raisons de ces choix. Quant au chapitre 4, il s'intéresse à la façon dont le *Bayerischer Rundfunk* renforce sa mainmise sur la gestion du festival après la mort de son fondateur – faisant de *musica viva* une institution rentable pour la radio.

Enfin, la troisième partie cherche à démontrer en quoi la musique contemporaine a pu être utilisée comme instance de prestige pour l'institution radiophonique bavaroise. Le chapitre 5 tente de dresser un aperçu de la réception ; le chapitre 6 fait l'état de la place du festival dans la stratégie du *Bayerischer Rundfunk* et des apports non financiers qu'il a pu lui garantir.

Sans exclure une dimension chronologique – du début des années 1960 à la fin de la décennie – l'ensemble des six chapitres tente de dresser le panorama le plus complet possible de la gestion du festival dans ces années, à travers une étude de ses acteurs, des modalités de production, de sa réception, et de ses enjeux.

Partie 1

Diffuser la musique contemporaine

Espaces et acteurs entre le festival *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk* dans les années 1960

Chapitre 1

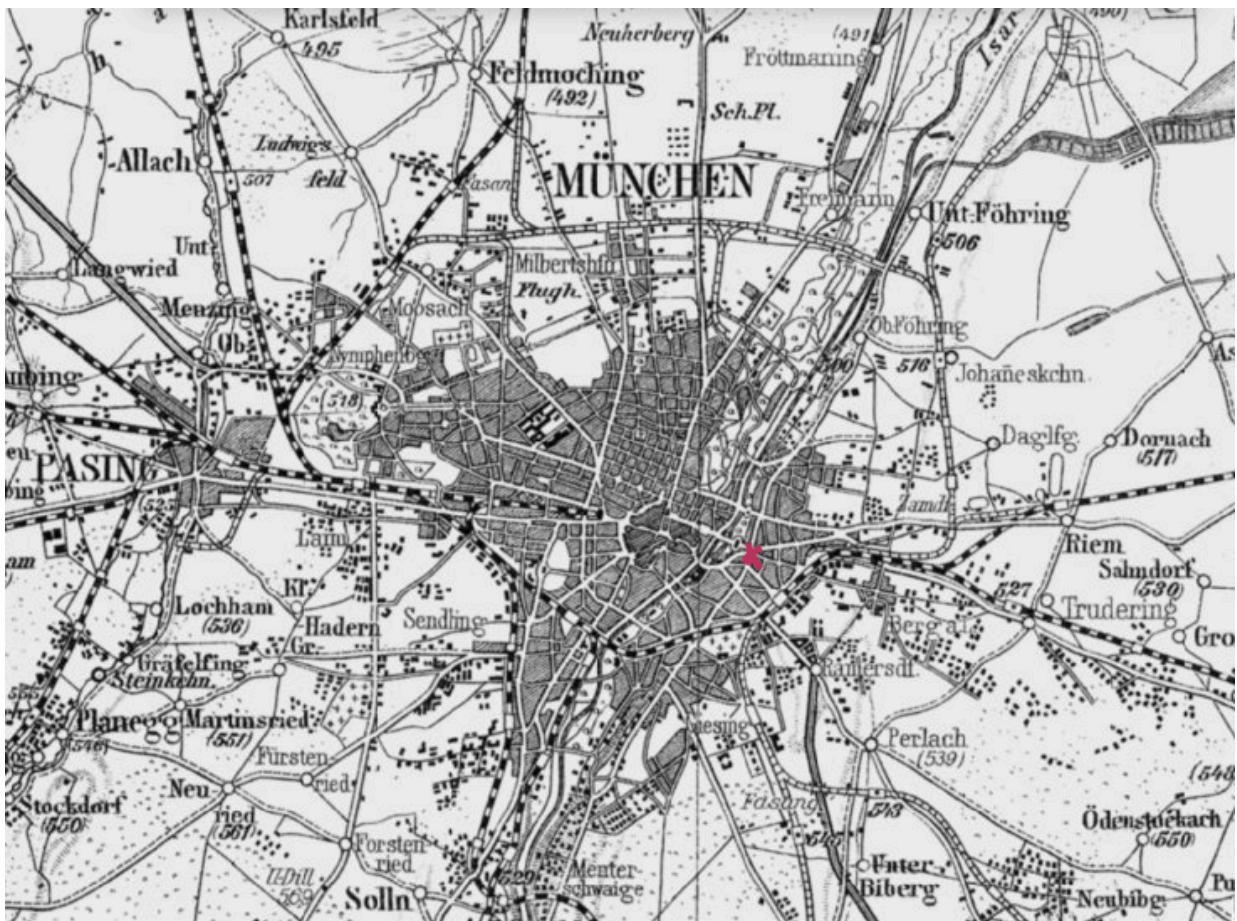
Voir et écouter : les espaces de diffusion des concerts *musica viva*

Une des conditions *sine qua non* à la création du festival *musica viva* fut naturellement l'existence d'un lieu dédié à ses concerts, pouvant accueillir au moins un orchestre symphonique et un public d'une certaine taille. Les musiciens sur scène, les auditeurs en rangs devant ou autour : tel est, encore de nos jours, le plan d'une salle de concert contemporaine. Bien que les lieux effectifs et les modalités des représentations ne fussent pas homogènes à travers le temps, ce modèle de salle est un cadre pour la représentation de la musique dite *classique* - à l'opposé des espaces ouverts, nouveaux lieux consacrés à une musique plus actuelle, où les auditeurs sont parfois debout.

Dans les années 1960, l'heure est aux concerts en plein air, symboles de liberté et d'accessibilité, à l'instar des festivals de musique rock ou de pop. Dès ses débuts pourtant, l'espace du « Festspiel » *musica viva* se situe dans les standards des concerts classiques, dans la *Herkulesaal* du palais de la *Residenz* de Munich. Mais cet espace de diffusion n'est pas uniquement physique. Le public peut également, à partir de 1948, grâce au rattachement du festival au *Bayerischer Rundfunk*, écouter des rediffusions radiophoniques des concerts, particularité de l'époque qui fait de la musique un bien culturel partagé sur les ondes. En somme, c'est une temporalité très spécifique qui est associée aux concerts de *musica viva*. Il s'agit de produire de la musique *nouvelle*, de son temps, dans des espaces pluriels, qui se veulent à la fois historiques et le témoignage du renouvellement des institutions culturelles après l'expérience du III^e Reich et en accord avec la place prépondérante des médias dans les années 1960.

I. Quelle salle pour un festival de musique contemporaine ? Une topologie géographique des concerts *musica viva*

Les concerts *musica viva* sont nés et ont évolué au plein cœur de Munich. Produits dans un premier temps à l'opéra national, au *Brunnenhoftheater* et dans l'auditorium de l'université *Ludwig-Maximilian* de moins grandes dimensions, ils migrent ensuite définitivement dans la *Herkulesaal*, construite au début des années 1950 pour la musique classique. Celle-ci se situe au centre de la *Residenz*, le palais princier de Munich, un lieu de prestige historique rattaché à la culture monarchique bavaroise. À contre-courant des festivals de l'époque, qui sont plutôt le lieu de manifestations musicales d'un genre nouveau, les concerts *musica viva* se produisent dans un cadre « traditionnel », dans lequel l'espace revêt, toutefois, une dimension nouvelle à travers des œuvres expérimentales.



Carte de Munich en 1945. La croix rouge indique le lieu de la *Residenz*⁵⁸

⁵⁸ Cette carte est disponible sur le site internet du gouvernement fédéral bavarois : <https://geoportal.bayern.de/bayernatlas/?lang=de&topic=ba&bgLayer=atkis&catalogNodes=11,12> (consulté le 15/04/18).

A) Un lieu de prestige culturel et historique, héritage de la monarchie en Bavière

Le lieu choisi pour les concerts *musica viva* en 1945 – et où le festival se produit encore aujourd’hui – est porteur d’un réel prestige historique et régional. Situé au centre de la ville, la *Residenz* porte en elle tout l’héritage de la monarchie bavaroise. Il s’agit d’un lieu pour le moins original dans le cadre de la représentation d’une musique parfois très contemporaine. Pour comprendre toute la portée de ce lieu, il convient de retracer l’histoire de la salle et sur ce que pouvait signifier la diffusion de cette musique en son sein : le concert contemporain est en effet souvent une invitation à voyager dans le temps.

1) La *Herkulesaal* ou l’identité *physique* du festival

À la fin des années 1950, tous les concerts *musica viva* sans exception ont lieu à la *Herkulesaal der Residenz*, comme l’indiquent les programmes de concerts en première page, avec la date, l’heure et le répertoire joué. Cette salle fut construite après-guerre, spécialement conçue pour être la philharmonie de l’orchestre de la radio ; il ne faut pas la confondre avec la salle qui portait originellement le nom de *Herkulesaal* au sein de la *Residenz*. La *Residenz* ayant été bombardée en 1944, il fallut en effet restaurer la *Herkulesaal* d’origine, presque entièrement détruite. Un nouveau nom lui fut alors donné, la « Max-Joseph-Saal », à la fin des travaux en 1959, pour éviter la confusion avec la toute nouvelle *Herkulesaal*, construite en parallèle pour être une salle de concerts, sur l’ancienne salle des fêtes de la *Residenz*, et achevée, elle, en 1953. Cette dernière fut ainsi baptisée d’un nom historique et prestigieux, ce qui la plaçait sans conteste dans la continuité de son ancêtre (et donc désormais *Max-Joseph-Saal*), une brillante salle de réception.

Dès ses débuts, la nouvelle *Herkulesaal* fut parée de tapisseries de scènes du mythe d’Hercule dans des tons bruns et noirs, à la façon des céramiques grecques antiques⁵⁹, qui figuraient dans l’ancienne *Herkulesaal*. À travers ce nom symbolique et ces tapisseries, c’est l’honneur et le prestige de la monarchie bavaroise qui furent mis en avant – le palais princier ayant été le lieu de résidence des gouverneurs de la ville entre 1508, date du début du règne de Guillaume IV, et 1918, celle de la fin du règne de Louis III de Bavière. Cela représentait ainsi une façon de rattacher l’environnement musical de l’après-guerre à l’avant-III^e Reich, voire à

⁵⁹ Ces tapisseries avaient été commandées en 1565 par le prince Albert V pour la salle de bal de sa résidence à Dachau, puis transférées successivement dans les deux *Herkulesaal*.

l'avant-Weimar. C'est dire toute l'ambiguïté de ce lieu que de relever son style néo-classique épuré, adopté par l'architecte Rudolf Esterer, et rapidement critiqué pour cause de proximité avec l'architecture nazie. La salle se caractérise en effet par une certaine verticalité, que l'on retrouve dans les colonnes qui parsèment ses bordures, et par une symétrie parfaite qui n'épargne pas la facture de l'orgue. Cependant, la motivation d'une telle architecture n'était pas tant de régénérer les idéaux nazis que de respecter l'allure hellénisante de la *Residenz*, suivant le souhait qu'avait formulé Louis I^{er} de faire de Munich une nouvelle Athènes⁶⁰.

La création d'un orchestre de grande envergure, qu'est devenu celui du *Bayerischer Rundfunk*, s'accompagna donc de la fondation d'une salle spécifique. Il fut en effet indispensable, dans ce contexte d'après-guerre, que la ville possédât des institutions musicales importantes et différenciées de celles du III^e Reich. La pérennité du rattachement de l'orchestre de la radio à la *Herkulesaal*, fruit d'une coopération nécessaire d'après-guerre en partie orchestrée par l'occupation américaine, n'est pas surprenante. Dans la Munich des années 1960, la *Herkulesaal* représente la seule grande salle dédiée à la musique classique, d'une capacité de 1 270 places assises et de 180 places debout – la philharmonie du *Gasteig*, de plus grandes dimensions, n'ayant été inaugurée qu'en 1986. En revanche, le choix de ce lieu pour l'ensemble des concerts *musica viva* dénote un parti pris de ses organisateurs, car il s'agissait alors de jouer des œuvres très contemporaines, issues d'esthétiques complètement neuves et *a priori* inconnues du grand public, dans une salle qui se voulait historique et porteuse d'une image régionale spécifiquement bavaroise⁶¹. Cette attache donne au *musica viva* des années 1960, contrairement à sa situation nomade à ses débuts, une réelle stabilité géographique dans l'espace urbain. Depuis 1953, tous les concerts sont produits dans un seul et même lieu, conférant une certaine cohérence à la programmation, en ancrant spatialement, en quelque sorte, le répertoire contemporain dans la ville⁶².

Il n'est pas difficile de concevoir l'originalité de produire des concerts contemporains dans un tel cadre. La correspondance entre les époques historiques représentait cependant pour Karl Amadeus Hartmann, le fondateur de *musica viva*, une richesse supplémentaire à la compréhension du répertoire contemporain. En conséquence, une dimension historique est souvent présente dans la programmation même des concerts, de façon délibérée et motivée. À

⁶⁰ De façon fortuite, le fondateur de *musica viva* Karl Amadeus Hartmann appréciait également beaucoup l'art grec antique et possédait chez lui une collection de vases et de tessons de ce genre.

⁶¹ On aurait pu imaginer que de tels concerts se produiraient dans une salle moins connotée, en dehors du centre historique de la ville, ou dans un établissement ouvertement moderne.

⁶² Il faut cependant noter l'existence d'autres festivals de musique contemporaine à Munich, qui pouvaient se produire dans des lieux plus informels.

cet effet, le concert du 30 mars 1962 propose un choix à première vue étonnant : la *Messe de Barcelone*, une messe composite (anonyme) du XIV^e siècle, reconnue comme faisant partie d'un répertoire témoignant de l'évolution du langage musical durant la Renaissance. À ses côtés, d'autres œuvres vocales mais cette fois-ci résolument différentes, puisque toutes issues du XX^e siècle, et non systématiquement du répertoire sacré : *Renard* de Stravinsky (1915-1917), l'*Alleluja II* de Luciano Berio (1958), et *Chronomie* d'Olivier Messiaen (1960). L'auditeur n'est pas laissé sans guide : le journaliste musical Josef Häusler signe un court paragraphe en introduction de la brochure du programme, dans lequel il explique la nécessaire référence des musiques contemporaines aux traditions remontant tant aux XIX^e qu'au XV^e siècles⁶³. Le « dialogue de la musique antique avec la musique moderne », titre de l'article, résonne étroitement avec le projet de produire de la musique contemporaine dans une salle revisitant les canons esthétiques de l'Antiquité⁶⁴.

2) Vers un concert contemporain pluriel

Plus que le caractère démocratique des concerts, la nouveauté dans les représentations musicales, perceptible à partir du XIX^e siècle mais plus encore au XX^e, est son émancipation des carcans religieux ou politiques qui avaient rythmé son existence depuis au moins le Moyen Âge. La musique jouée en concert, destinée à un plus grand nombre, est progressivement devenue un objet esthétique en tant que tel. Cela est d'autant plus perceptible dans les manifestations de musique contemporaine : c'est l'expérience et la nouveauté qui attirent plutôt que le plaisir éventuel d'écouter. Il est communément admis, parmi les auditeurs mélomanes, que les concerts de musique classique représentent toujours un *ailleurs* autonome, en dehors de tout ancrage politique, historique, et même parfois géographique. La musique en concert permet de s'éclipser dans une autre dimension temporelle, et parfois même spatiale. C'est, bien souvent, l'expérience du concert qui définit l'espace, et même une temporalité à part entière : celle d'un retour vers le passé (dans le cas d'œuvres non-contemporaines) ou, au contraire, d'un rappel du présent. L'expérience synestésique est totale pour des auditeurs de musique contemporaine installés dans une salle héritée de la monarchie.

⁶³ HÄUSLER Josef, « Dialogo della musica antica e della moderna », in : *Musica Viva, Programmheft 30. März 1962*, Munich, 1962, p. 4. Voir Annexe n° 4.

⁶⁴ On pourrait de plus citer le concert du 2 juin 1961, qui propose des pièces anonymes du Codex de Montpellier et un motet de Guillaume de Machaut, face à des œuvres de Luigi Nono, Claude Debussy, Hans Werner Henze et Igor Stravinsky.

Cette dimension est particulièrement présente au sein des concerts *musica viva* : le temps du concert, les auditeurs sont presque toujours invités à voyager à travers les époques. Ceci est une constante naturelle des concerts *classiques* non contemporains, au cours desquels sont jouées des pièces de compositeurs décédés depuis au moins un certain temps. Il y a bien entendu une logique générationnelle, qui fait qu'une œuvre est *contemporaine* ou non. Mais contrairement aux premiers concerts de *musica viva*, l'originalité des années 1960 est la mise à proximité d'œuvres extrêmement différentes, parfois très anciennes, avec des pièces toutes nouvelles, comme au concert du 30 mars 1962 précédemment cité. Plus fréquemment, des œuvres récentes, ayant été composées tout au plus au début des années 1950, côtoient des œuvres du début du siècle jusqu'aux années 1920. Deux *générations* de compositeurs sont représentées – les années du national-socialisme en sont exclues. Il y a d'une part ceux issus de la même génération que les auditeurs, encore vivants et, le plus souvent, ceux qui ont vécu et composé au tournant du siècle. Cette dynamique n'est pas toujours présente le même jour, mais l'est parfois d'un concert à l'autre : le premier concert de l'année 1960, le 19 février, propose ainsi des œuvres postérieures à 1930 de quatre compositeurs : Winfried Zillig, Goffredo Petrassi, Wolfgang Fortner et André Jolivet⁶⁵ ; tandis qu'un mois plus tard, au concert du 25 mars, l'œuvre la plus récente est les *Variations pour Orchestre opus 31* d'Arnold Schönberg (1926-1928), aux côtés de l'*adagio* de la *Dixième Symphonie* de Gustav Mahler (1910) et du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky (1913)⁶⁶ – ces deux dernières œuvres étant déjà, à l'époque, rentrées dans le répertoire *classique* de la musique moderne.

Autre originalité constitutive des concerts *musica viva* dans ces années, la programmation fait appel à des compositeurs de nationalités très diverses, transformant le festival, en plein cœur de Munich, en un lieu de regroupement plurinational. Le concert du 19 février 1960 est, encore une fois, exemplaire⁶⁷, puisque trois nationalités différentes y sont représentées : l'Italie avec Goffredo Petrassi, la France avec André Jolivet, et enfin l'Allemagne avec Winfried Zillig, originaire de Bavière, et Wolfgang Fortner, originaire de Saxe. Cette tendance internationale s'accroît avec le temps – par exemple, sont mis à l'honneur, à l'occasion du concert du 10 mars 1967, l'Espagnol Enrique Raxach, le Franco-Russe Igor Stravinsky, le Coréen Isang Yun et l'Italien Renato De Grandis⁶⁸ –, et témoigne d'une dynamique d'internationalisation des circuits artistiques dans les années 1960. La musique produite en

⁶⁵ Musica Viva, *Programmheft 19. Februar 1960*, Munich, 1960.

⁶⁶ Musica Viva, *Programmheft 25. März 1960*, Munich, 1960.

⁶⁷ Voir Annexe n° 3.

⁶⁸ THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967.

concert n'est plus seulement européenne, comme c'est souvent le cas dans les représentations de la musique dite *savante* antérieure au XX^e siècle. Sa circulation privilégiée lui permet d'être appréhendée en dehors de frontières restreintes. Les concerts *musica viva* représentent donc également, en quelques sortes, un voyage culturel vers d'autres régions que le centre de Munich où ils se produisent.

B) Un Festspiel où l'on est assis ?

Originalité de *musica viva*, tous les concerts ont lieu à la manière de tout concert de musique savante, à savoir dans une salle fermée, où l'orchestre se tient sur une estrade, les auditeurs sont assis et silencieux. Si *musica viva* est qualifié de festival (« Festspiel ») à ses débuts, il semblerait que sa fixation avec le temps se soit faite en dehors du cadre *classique* du festival de l'époque.

1) Le Festspiel, une notion plurielle

Musica viva, à ses débuts, est ouvertement décrit comme un *Festspiel*, littéralement un « festival ». Or un festival existe, par définition – et d'autant plus à cette époque – en dehors des programmations de longue durée. Sur le plan musical dans les années 1960, le mot « festival » semble plutôt faire référence aux événements en dehors des salles traditionnelles, et même souvent en plein air. En 1959 a lieu pour la première fois le *Newport Folk Festival*, premier grand festival en plein air destiné, comme son nom l'indique, à la musique folk. S'ensuit une multitude de festivals de musique pop ou rock, notamment en Grande-Bretagne à l'occasion de la *British Invasion*, c'est-à-dire de la domination sur le marché du disque d'artistes britanniques de musique pop, depuis l'essor des *Beatles* aux Etats-Unis en 1964⁶⁹. Cependant, ce type de manifestation ne rencontre pas de franc succès en Allemagne avant les années 1980. À cet effet, il semblerait que le terme de *Festspiel* utilisé aux débuts de *musica viva* soit plutôt une référence aux acceptions antérieures de ce terme. Le terme de *Festspiel* est d'ailleurs abandonné au profit de l'expression « *musikalische Veranstaltung* » (« manifestation musicale ») dans certaines brochures radios des années 1950, laquelle est progressivement

⁶⁹ JULIEN Olivier, « 50 ans de Beatles Studies », in : *Volumes !*, n° 12, février 2016, p. 15-42.

remplacée par « *Konzertreihe* » (et parfois même de « *Musica Viva-Reihe* »⁷⁰) – à savoir « série de concerts » –, ce qui confère à *musica viva* un statut d'une nouvelle nature : plutôt qu'une manifestation ponctuelle et festive, il s'agit d'une série de concerts réguliers ayant pour caractéristique de présenter de la musique (presque) exclusivement contemporaine. Si l'orthographe actuelle se fait en minuscule, et ce à partir environ du milieu des années 1960, *musica viva* est parfois écrit avec des majuscules dans les programmes antérieurs⁷¹, ce qui témoigne d'une fixation tardive de sa graphie.

Dans l'idéal de Hartmann, fondateur de *musica viva*, un *Festspiel* devait représenter l'espace le plus pertinent pour initier le public à la création contemporaine – musicale autant que picturale. Ce terme de *Festspiel*, emprunté au théâtre, apparaît au cours du XVIII^e siècle. Goethe l'emploie par exemple pour qualifier sa pièce *Paléophron et Neoterpe* (1816). Les définitions contemporaines donnent les deux sens, celui du XVIII^e siècle et celui de la fin du XIX^e siècle, qui est plus proche du festival que nous connaissons aujourd'hui :

1. Pièce de théâtre écrite pour une occasion festive
2. Série d'événements festifs périodiques et récurrents, lors desquels plusieurs pièces de théâtre, de musique ou plusieurs films sont produits⁷²

La durée et le lieu apparaissent comme des éléments constitutifs du festival. Si les concerts *musica viva* sont toujours produits sur le même lieu, ils ne le sont pas sur une durée ponctuelle et récurrente comme c'est le cas pour le festival de Darmstadt, autre grand événement allemand de musique contemporaine, qui a toujours lieu à la même époque chaque année – quelques semaines durant l'été – depuis 1946. Les concerts *musica viva* sont présentés ponctuellement chaque mois, ou un mois sur deux selon l'année, le plus souvent entre octobre et mai. Il est probable que le projet de *musica viva*, formulé dans les années 1920 alors que Hartmann était encore jeune, lui ait été inspiré par l'illustre festival de Bayreuth fondé par Richard Wagner. Le terme de *Festspiel* aurait alors été mis de côté du fait de la concurrence impossible avec une manifestation de cette envergure. Mais cette différence sémantique témoigne aussi de la tournure plus *standardisée* que vont prendre les concerts *musica viva* au cours des années 1960⁷³.

⁷⁰ Mention présente dans le programme de la radio de l'été 1961 : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1961*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1961, p. 23.

⁷¹ Aux premières années du festival, on écrivait même : MUSIVA VIVA.

⁷² « 1. Bühnenstück, das aus festlichem Anlass geschrieben wurde / 2. Periodisch wiederkehrende Serie festlicher Veranstaltungen, bei der mehrere Bühnen- und Musikstücke oder Filme aufgeführt werden », définition issue du *Duden* en ligne : <https://www.duden.de/rechtschreibung/Festspiel> (consulté le 02/02/18).

⁷³ Voir le Chapitre 4.

2) Une « série de concerts » thématiques plutôt qu'un festival

L'élément manquant à la parfaite correspondance avec la définition précédemment citée est probablement la dimension festive. Elle ne peut être que remise en cause dans les représentations de concerts classiques – à moins de célébrer un événement particulier, auquel cas le déroulement du concert ne se trouve, en général, nullement modifié. La définition du *Konzertreihe* – « série de concerts thématiques »⁷⁴ – semble plus explicite et témoigne de l'évolution des formes de représentations musicales. La musique perd ainsi de la *sacralité* qu'elle revêtait à l'époque des *Festspiele* de Franz Liszt. L'élément conducteur n'est plus la festivité, ni même une période en particulier de l'année propice à une quelconque célébration, mais la thématique des concerts, à savoir ce qui sert de fil conducteur entre les œuvres d'un concert à un autre. La musique s'introduit dans le quotidien ; le rituel du festival n'est pas conservé.

Concernant *musica viva*, ce fil conducteur est ainsi la musique contemporaine : les concerts sont presque toujours et parfois exclusivement consacrés à des œuvres *récentes*, datant au plus tôt du tournant du siècle. Cette période musicale croise en fait deux courants (correspondant aux *générations* précédemment citées) que l'on peut qualifier de *musique moderne*, c'est-à-dire la musique postromantique du premier XX^e siècle, allant du tournant du siècle aux années 1930, représentée entre autres par Debussy, Bartók, Stravinsky ; et la *musique contemporaine* à proprement parler, à savoir la musique composée après 1945 et, par extension, celle qui s'affranchit des règles de l'écriture tonale dès les années 1920. La frontière entre les deux périodes est, par définition, artificielle. Il est peu probable que cette bipartition du siècle musical ait été approuvée ou même connue par Karl Amadeus Hartmann. Elle représente néanmoins des avantages épistémologiques, car elle permet à l'historien de distinguer deux styles musicaux caractéristiques : le premier serait représenté par des œuvres issues du romantisme et du postromantisme, encore accessibles à des auditeurs peu avertis, quoique parfois sujettes à controverse⁷⁵ ; et le second caractériserait au contraire une musique résolument avant-gardiste, souvent issue des expériences atonales et de fait plus difficilement diffusable.

Les deux styles cohabitent dans les concerts *musica viva*, et ce de manière plutôt homogène. Le concert du 2 décembre 1960 en est un parfait exemple : y sont joués les *Histoires*

⁷⁴ « Reihe von [thematisch zusammenhängenden] Konzerten », définition issue *Duden* en ligne : <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/konzertreihe> (consulté le 02/02/18).

⁷⁵ On peut penser, par exemple, au ballet *Parade* d'Erik Satie (1917), et naturellement au *Sacre du Printemps* de Stravinsky (1913).

naturelles de Maurice Ravel aux côtés de la *Kammersinfonie opus 9b* d'Arnold Schönberg, deux œuvres datant de 1906 mais de styles bien différents, la première étant issue du postromantisme français, grande source d'inspiration pour les compositeurs d'après 1945, et la seconde des expériences atonales qui s'écartent radicalement de ce qui était connu jusqu'ici de ladite *seconde* École de Vienne, dont Schönberg est le grand représentant. Sont produits également ce soir-là l'*Après-lude* (1959) de Niccolò Castiglioni, les *Apparitions* (1958-1959) de György Ligeti, ainsi que les *Espressioni varianti per violino et orchestra* (1958-1959) de Tadeusz Baird⁷⁶, trois œuvres des mêmes années qui donnent au concert une cohérence éducative, fidèle à l'objectif de Hartmann de proposer à la fois une chronologie musicale et une vision d'ensemble de la musique nouvelle. Le public dispose ainsi d'un panorama de la création contemporaine, tout en profitant d'œuvres antérieures désormais considérées comme étant des références, comme celles de Ravel et Schönberg. En revanche, à la fin des années 1960, la musique *contemporaine* à strictement parler prend une place dominante. Au concert du 20 janvier 1967 sont ainsi joués l'*Epifanie* (1959-1962) de Luciano Berio, ainsi que trois scènes issues de l'opéra *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann⁷⁷.

Si le terme de *Festspiel* n'est pas explicite concernant la programmation musicale et l'organisation des concerts, il se révèle en revanche significatif au regard de la correspondance entre art musical et art pictural, chère à Hartmann. Le fait que chaque programme présente des artistes et plusieurs de leurs œuvres fait des concerts *musica viva* un véritable lieu d'initiation à l'art contemporain. Hartmann choisissait lui-même, jusqu'à sa mort en 1963, les œuvres qui allaient servir de page de couverture aux brochures des concerts. Le réseau d'artistes mobilisé est constitué de grands noms de l'art pictural des années 1950-1960. Par exemple, Emilio Vedova, Berto Lardera, Ewald Mataré, etc. puis, progressivement au cours de la décennie 1960, une plus grande partie des artistes mobilisés sont des Allemands diplômés de l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich⁷⁸. Cela donne aux concerts un aspect original et, plus généralement, place la musique aux côtés de la peinture, plutôt que d'en faire un art à part entière comme ce fut très souvent le cas en Allemagne jusqu'ici. Comme pour la programmation musicale, la cohérence entre les brochures des différents concerts est assurée par le style très contemporain – comprenons *abstrait* – des œuvres proposées.

⁷⁶ Musica Viva, *Programmheft 2. Dezember 1960*, Munich, 1960.

⁷⁷ THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 20. Januar 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967.

⁷⁸ Voir le Chapitre 2, p. 73.

C) L'expérience du concert classique contemporain à Munich

1) Assister à un concert de *musica viva*, une expérience spatio-temporelle

La temporalité dans laquelle s'inscrit l'expérience du concert musical est, en quelque sorte, plurielle : il y a le temps objectif de l'exécution de l'œuvre, mais également celui ressenti par les exécutants ainsi que par le public, qui possède une dimension bien plus subjective. Selon le sociologue Alfred Schütz, la musique relève en effet, outre du temps *physique* d'exécution, d'une temporalité particulière et propre à chacun. Et ces temporalités s'expriment à travers l'espace de propagation de la musique : « l'ouïe, l'organe par lequel nous faisons l'expérience de la musique, ne possède aucune kinesthèse. Le champ acoustique n'a pas de centre de proximité et pas d'horizon »⁷⁹. De fait, l'expérience du concert contemporain à *musica viva* suit l'expérience de tout processus d'écoute musicale. La musique prend possession de l'espace et emporte l'auditeur malgré lui : « L'oreille est toujours ouverte aux impressions acoustiques. Je ne peux cesser de les entendre, je ne peux que cesser de les écouter »⁸⁰. Elle met en scène, de façon invisible, une multitude d'instantanés où s'opère une forme de « collaboration » tacite des niveaux de conscience entre compositeurs, musiciens exécutants et auditeurs, que Schütz appelle les « syntopies ».

Ce caractère immatériel et subjectif de la musique permettrait une forme d'« autonomie du sonore »⁸¹, continuellement interrogée en histoire de la musique. Il est souvent pris pour acquis que ces espaces revêtent une certaine dimension extraterritoriale, puisque le transport de la musique fait perdre en importance l'ancrage physique du concert : l'auditeur est plutôt à la recherche d'un « ailleurs » autonome⁸², qu'il trouve par le biais de l'écoute. Il faut imaginer une telle expérience pour les auditeurs des concerts *musica viva* dans la *Herkulesaal* : les œuvres contemporaines font entrer ceux-ci dans leur logique compositionnelle, bien souvent novatrice, en utilisant la salle comme terrain d'expérimentation acoustique, ou en empruntant des fragments du passé musical, comme développé précédemment au sujet de la programmation. Du point de vue purement administratif, la *Herkulesaal* est gérée par l'organisme chargé des châteaux en Bavière, la *Bayerische Verwaltung der staatlichen*

⁷⁹ SCHÜTZ Alfred, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in : *Écrits sur la musique*, 1924-1956, p. 72.

⁸⁰ *Idem*, p. 73.

⁸¹ MOYSAN Bruno, « Musique, politique et sécularisation », in : *Raisons politiques*, vol. n° 14, 2004, p. 107.

⁸² Il s'agit d'un point de vue développé, par exemple, dans : BUCH Esteban, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*, Paris, Seuil, 2016 ; ainsi que dans : LE BAIL Karine, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Schlösser, Gärten und Seen. Il n'y a donc pas d'autonomie réelle et effective de la salle, mais une certaine indépendance des programmations de *musica viva* qui, les années passant, s'élaborent plutôt dans le cadre du *Bayerischer Rundfunk*.

L'idée d'une *indépendance* discutée de la musique par rapport aux lieux de son exécution est le fruit d'une longue évolution. On peut placer ses débuts au cours du XVIII^e siècle, en Angleterre notamment, où la musique est progressivement devenue un *loisir* commercialisé. Cela accompagnait une différenciation inédite entre temps de travail et temps libre⁸³. Avant le début du XX^e siècle, les grandes salles étaient rarement consacrées à l'unique production musicale, mais servaient à d'autres manifestations telles que des bals, mascarades, et conférences. Par exemple, à Munich, il fallut attendre 1906 pour que la salle de l'*Odeon* possède des sièges fixés au sol, tournés vers une scène surélevée par une estrade⁸⁴. De nouvelles normes pour le concert musical furent fixées au cours des siècles, allant de pair avec les progrès du répertoire, qui requérait des effectifs toujours plus importants depuis, notamment, l'orchestre de Berlioz dans les années 1930. C'est ainsi qu'une nouvelle spatialisation de l'orchestre sur scène a pu se construire⁸⁵ : le public fut très clairement séparé des musiciens, et le silence pendant les représentations devint la norme. L'art musical en concert, célébré par un public religieusement silencieux, a gardé une certaine forme de sacralité, caractéristique en Allemagne depuis la fin du XVIII^e siècle, où il est devenu un élément essentiel de la *Bildung*⁸⁶. Dans cette perspective, les concerts *musica viva* perpétuent la *tradition* d'une musique hors de l'espace et même hors du temps, puisqu'ils se produisent à la manière des concerts classiques, dont le format n'a pas évolué depuis le début du siècle.

2) Dimension visuelle des concerts et public actif à *musica viva*

Après 1945, l'expérience du concert classique est, d'une certaine manière, renouvelée grâce à certains compositeurs comme Boulez ou Stockhausen, qui cherchent à abolir la frontière entre les musiciens et le public. Stockhausen, par exemple, s'intéresse particulièrement à la spatialisation du son, qu'il théorise en 1959 dans l'article avec *Musik im Raum*⁸⁷, publié dans

⁸³ BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael, « Introduction », in : *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berliner Wissenschaftsverlag, Berlin, 2008, p. 4.

⁸⁴ *Idem*, p. 12.

⁸⁵ *Idem*, p. 22.

⁸⁶ *Idem*, p. 22-24.

⁸⁷ *Musique dans l'espace*.

la revue *Die Reihe*. Son œuvre *Gruppen für drei Orchester*, créée à Cologne en 1955 et jouée à *musica viva* le 14 mai 1965, fait intervenir, comme son nom l'indique, trois orchestres simultanément. La difficulté est donc essentiellement acoustique : il faut pouvoir équilibrer le son entre les différents orchestres, tout en sachant que les chefs, du fait de leur position, ne peuvent avoir un aperçu fiable du rendu extérieur. Cette œuvre nécessite en outre des aménagements spécifiques, comme l'usage de microphones pour que les chefs de chaque orchestre puissent communiquer entre eux lors des répétitions, ainsi qu'une amplification des guitares et du piano de l'orchestre numéro 2... ce qui contraint le régisseur à très bien connaître la partition. L'œuvre utilise la salle comme un instrument à part entière, et impose l'usage de procédés jusqu'ici inhabituels dans la musique *savante*.

L'écoute devient progressivement un « phénomène visuel »⁸⁸. Le concert est rythmé par un rituel tacite dans lequel interviennent musiciens, public et chef d'orchestre. Dans les concerts de *musica viva* des années 1960, on retrouve cet aspect visuel sous plusieurs formes. Aux représentations traditionnelles s'ajoute parfois un aspect scénique, lorsque celui-ci est une composante même de l'œuvre. La *Messa di passaggio* de Luciano Berio, créée en 1962 et présentée à *musica viva* plus tardivement, le 6 mars 1970⁸⁹, en est un exemple. Une soliste se promène sur scène en racontant, en cinq parties, la journée d'une femme, accompagnée de deux chœurs, l'un sur scène et l'autre dissimulé dans le public. Il s'agissait pour Berio de créer un « anti-opéra » ; l'aspect scénique étant ici ouvertement expérimental, où la spatialisation des musiciens fut soigneusement étudiée au service de l'œuvre.

Le *Passaggio* de Luciano Berio utilise également l'audience comme un terrain d'expérimentation. Le public, encouragé à intervenir par le chœur dissimulé en son sein, se retrouve dans une situation extraordinaire où le concert sort de ses codes traditionnels : le silence n'est plus respecté. Sans repères dans ce cadre inhabituel, le public a, selon l'expression de Berio même, « perdu l'opportunité de protester ». À noter que dans la brochure du concert du 6 mars 1970, cette pièce est introduite par un article d'Umberto Eco de 1963 dénonçant le manque de réflexivité du public contemporain face aux opéras⁹⁰. Il y mentionne le *Passaggio* de Berio comme étant une expérience très forte du franchissement de la frontière entre la scène et le public sans que la structure de l'œuvre y soit détaillée – ce qui suppose que le public connaissait celle-ci, ou qu'il devait être intentionnellement surpris. L'auteur mentionne

⁸⁸ BÖDEKER, VEIT, WERNER, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁹ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 6. März 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 4.

toutefois le « Sprechchor » (le chœur), en invitant le public à s’y reconnaître. La page 9 de la partition est utilisée en illustration de ce texte, suivie des paroles de la soliste et du premier chœur. Le public devient désormais un acteur à part entière de l’œuvre musicale contemporaine.

La frontière entre musiciens et auditeurs perd donc de son étanchéité au cours des années 1960, ce qui est facilement perceptible à *musica viva*. Le concert contemporain se définit comme une vaste expérimentation qui, plus que jamais, prend en considération la dimension spatiale pour son exécution. Cet aspect est d’autant plus intéressant que sa genèse accompagne l’avènement de la radio comme outil de communication et de diffusion musicale de masse. À Munich, les concerts *musica viva* sont rapidement radiodiffusés par le *Bayerischer Rundfunk* – ce qui est peu surprenant, étant donné que l’orchestre utilisé pour le *Festspiel* était celui de la radio. Mais plus qu’un vecteur de diffusion, la radio devient pour les compositeurs contemporains, comme l’est devenu l’espace de la salle de concert, un terrain d’expérimentation à part entière avec ses temporalités spécifiques.

II. Les radiodiffusions de *musica viva* : un espace virtuel pour la musique contemporaine

À partir de 1948, date à laquelle le festival est officiellement rattaché à la nouvelle radio bavaroise, les concerts sont rediffusés dans leur intégralité et en direct sur la chaîne *Bayern 2*, et des extraits sont proposés à l’occasion des *Nachtkonzerte*, une émission dédiée à la musique contemporaine sur *Bayern 1*, les lundis entre 23 heures et minuit. *Musica viva* profite donc de l’espace radiophonique qui permet la diffusion de musiques en tous genres, pour disposer à la fois d’un nouveau front de propagation et, comme il est d’usage en Europe occidentale à l’époque, d’un véritable terrain d’expérimentation. La diffusion radio de musique contemporaine peut s’étudier au travers de deux temporalités différentes et constitutives : le quotidien et le nocturne.

A) La musique au quotidien grâce au Bayerischer Rundfunk

1) Une juste place pour la musique contemporaine dans la programmation

Le contrôle des radiodiffusions revient à contrôler le temps musical, et – puisque la radio fait partie du quotidien – à affirmer une certaine domination culturelle. Vingt ans auparavant, les nazis l’avaient bien compris et ils ne diffusaient qu’un certain nombre de compositeurs, au détriment de ceux qu’ils qualifiaient de « dégénérés » – c’est-à-dire une majeure partie des compositeurs d’avant-guerre représentés, ensuite, dans le cadre des concerts *musica viva*. Toujours est-il que les habitudes d’écoute de la musique se sont trouvées modifiées avec l’avènement de la radio dans les années 1920, ce qui a naturellement conduit à une refonte des rapports sociaux à la musique⁹¹. Si les pratiques radiophoniques ont souvent été étudiées à travers la perspective propagandiste⁹², il faut cependant tempérer ce point de vue et considérer la radio comme un lieu de divertissement et de partage, accessible et même *à la mode* dans ses premières années : elle permettait de se tenir informé, et de profiter de la musique de façon simultanée et commune⁹³.

La radio connaît une grande popularité dans les années 1960, aux côtés de la télévision, qui a connu ses débuts à Munich autour de 1953-1954. Émissions d’actualité, de musique en tous genres, de politique, d’économie ou de culture... la radio représente un creuset potentiel d’idées nouvelles. Dans ce cadre, *musica viva* est un exemple pour le moins radical de nouveauté, car il s’agit alors de proposer une musique à la fois *savante* et contemporaine, deux critères *a priori* peu avantageux sur le plan de la rentabilité financière, d’autant plus au sein d’une société désensibilisée aux avant-gardes musicales par des années de totalitarisme. Pour autant, le festival est très présent dans les programmes du *Bayerischer Rundfunk*, signalé de manière assez détaillée jusqu’en 1963-1964. Bien que *musica viva* n’ait pas le monopole des diffusions de musique contemporaine, il apparaît comme une forme emblématique, dans les brochures du début des années 1960, de celles-ci : y figure très souvent la mention « MUSICA-VIVA » comme titre d’une rubrique à part entière.

⁹¹ BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael, « Introduction », dans : *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berliner Wissenschaftsverlag, Berlin, 2008, p. 31.

⁹² FAGOT Maud, « La guerre des ondes entre la France et l’Allemagne pendant la "drôle de guerre" », dans : *Revue historique*, n° 671, mars 2014, p. 269.

⁹³ La radio était, par exemple, un passe-temps très prisé au sein des sphères bourgeoises et ouvrières dans l’Allemagne des années 1920.

De fait, la musique contemporaine possède une place spécifique dans les programmations du début des années 1960, comme renseigné par la mention ci-dessous, datée de 1960 :

La musique contemporaine tiendra une juste place dans notre programmation. Des compositeurs connus seront régulièrement présentés avec leurs œuvres ; notamment dans le cadre de l'émission « Une nouvelle œuvre » (de façon intermittente le mercredi, 22h25-23h00, chaîne 1), pour les œuvres qui viennent d'être créées et présentent un intérêt général. « Musique contemporaine » (jeudi, 23h00-24h00, chaîne 1) a été avancée avant minuit. Le « Nachtkonzert » (lundi, 23h00-24h00, chaîne 1) propose avant tout des œuvres contemporaines issues des concerts publics de « Musica Viva » ; trois de ces concerts (vendredi, 20.00 heures, chaîne 2) seront retransmis en direct de la *Herkulesaal* de la *Residenz* munichoise. »⁹⁴

Sont évoquées toutes les émissions du début de la décennie dans lesquelles l'auditeur bavarois peut retrouver de la musique contemporaine. Des trois émissions mentionnées, les *Nachtkonzerte* du lundi soir représentent l'héritage d'une émission qui avait été créée par K. A. Hartmann en parallèle du festival, dans le cadre du tout nouveau partenariat avec le *Bayerischer Rundfunk* en 1948⁹⁵. La retransmission en direct des concerts de *musica viva* est également le fruit de cette collaboration de longue date. Reste l'émission « Une nouvelle œuvre », qui témoigne d'une initiative extérieure au festival, ce qui montre que celui-ci n'est pas l'unique manifestation spécialisée dans la diffusion de ce type de répertoire.

2) De Bayern 1 à Bayern 2 : la musique contemporaine au rang de haute culture

Les concerts *musica viva* sont dans un premier temps diffusés par deux chaînes, *Bayern 1* et *Bayern 2*. La première avait été créée pour le grand public, et proposait de la musique de tous styles, des émissions d'actualité, sur le sport... La seconde avait été pensée pour être consacrée plutôt à la culture et à la musique « sérieuse ». On ne distingue cependant

⁹⁴ « Die zeitgenössische Musik wird in unserem Programm einen angemessenen Platz einnehmen. In regelmäßigen Abständen werden bekannte Komponisten mit ihrem Schaffen vorgestellt; dazu dient vor allem die Sendung „Ein neues Werk“ (unregelmäßig Mittwoch 22.25—23.00 Uhr, 1. Programm) für soeben uraufgeführte Werke von allgemeiner Bedeutung. „Zeitgenössische Musik“ (Donnerstag, 23.05—24.00 Uhr, 2. Programm) wurde auf die Zeit vor Mitternacht vorverlegt. Das „Nachtkonzert“ (Montag 23.00—24.00 Uhr, 1. Programm) bringt wieder vor allem zeitgenössische Werke aus den öffentlichen Konzerten der „Musica Viva“; drei dieser Konzerte (Freitag 20.00 Uhr, 2. Programm) werden aus dem Herkulesaal der Münchner Residenz direkt übertragen », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1960-1961*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1960, p. 24-25.

⁹⁵ ROTHE Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90 n° 2, 2007, p. 11.

pas de très grande différence entre la programmation musicale des deux chaînes au tournant de 1960. En revanche, une refonte des programmes a lieu au cours de la saison 1963-1964, donnant lieu à une différenciation plus claire de ces programmations :

Depuis le 30 septembre 1963, le *Bayerischer Rundfunk* a profondément remanié sa programmation radiophonique. Les émissions d'informations et d'actualité, les programmes musicaux et ceux de divertissement apparaissent sous un nouveau jour [...]. Plusieurs motifs ont été décisifs pour l'adoption de cette réforme de programmation, longuement préparée en amont : d'une part, la considération du fait que, pour la plupart des familles depuis un certain temps, la soirée commence plus tôt, et donc le programme du soir de la radio aussi doit débiter plus tôt ; ensuite, **la volonté de différencier de façon plus claire et contrastée que jusqu'à présent les première et seconde chaînes** ; enfin, la tentative de soumettre les émissions quotidiennes et semestrielles d'un même type à une seule et même grille de programmes, pour faciliter l'aperçu du déroulement de l'émission par l'auditeur. Tout cela tient de l'effort de la radio à s'affirmer, à l'avenir, comme une alternative à la télévision.⁹⁶

Cette différenciation des deux stations n'est pas sans conséquence pour les diffusions des concerts *musica viva*. Ces dernières sont désormais majoritairement le fait d'émissions de la seconde chaîne, dont le contenu purement *culturel* s'est renforcé : les brochures introduisent ses émissions sous le titre de « Kultur und Erziehung », littéralement « Culture et éducation ». La même brochure indique, pour chaque chaîne (appelées « Programme », en allemand) :

La chaîne 1 est pensée comme un « programme pour tous ». Y seront traités avant tout les informations et du divertissement.

[...]

La chaîne 2 s'adresse à un public exigeant, qui attend de la radio de la formation, la présentation approfondie de problèmes actuels et scientifiques, des événements littéraire-culinaires, sans oublier de la « musique sérieuse ».⁹⁷

⁹⁶ « Seit dem 30. September 1963 hat der Bayerische Rundfunk sein Hörfunkprogramm grundlegend geändert. Nachrichten- und Informationssendungen, Musik- und Unterhaltungsprogramme erscheinen zu neuen [...]. Für diese lang vorbereitete Programmreform waren mehrere Gründe bestimmend: zunächst die Überlegung, daß für die meisten Familien seit geraumer Zeit der Feierabend früher beginnt und daher auch das Abendprogramm des Rundfunks früher beginnen müsse; dann das Bestreben, klarer und kontrastreicher als bisher zwischen Erstem und Zweitem Programm zu unterscheiden; schließlich der Versuch, täglich und wöchentlich wiederkehrende Sendungen gleichen Typs einem wesentlich vereinfachten Programmschema unterzuordnen und somit dem Hörer den Überblick über den Ablauf des Programms zu erleichtern. Bei all dem ist der Hörfunk bemüht, sich auch in Zukunft als Alternative zum Fernsehen zu bewähren. », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1963-1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963, p. 26.

⁹⁷ « Das Erste Programm ist als »Programm für alle« gedacht. Es dient vor allem der Information und der Unterhaltung. [...] Das Zweite Programm wendet sich dem wählerischen Hörer zu, der vom Hörfunk Bildung, vertiefte Darstellung

Le choix de cette chaîne pour la diffusion des concerts *musica viva* indique également comment la musique *savante* contemporaine est perçue par le *Bayerischer Rundfunk*, à savoir comme un élément de la haute culture, destinée à un public sensibilisé, ou tout du moins assez curieux pour considérer la radio comme un média de découvertes enrichissantes. Ce cloisonnement accompagne la différenciation entre « ernste Musik » (« musique sérieuse ») et « leichte Musik » (« musique légère ») que l'on retrouve dans toutes les brochures de cette époque, témoignage de l'importance croissante des musiques *actuelles* – plus populaires – face à la musique *savante*⁹⁸.

3) Le direct : l'espace du concert élargi

Dès les débuts de *musica viva*, le *Bayerischer Rundfunk* permet aux auditeurs d'écouter certains concerts retransmis en direct ; il n'y a donc plus l'obligation de se déplacer pour assister au concert. Cela eut plusieurs conséquences : le rituel du concert, précédemment décrit, n'a plus lieu, puisque la scène devient virtuelle, « une scène sans salle »⁹⁹ où la musique peut se répandre sans autre contrainte qu'une réception radio. Le public peut écouter la musique en poursuivant une autre activité en parallèle : il n'y a plus de *réciprocité* entre musiciens et auditeurs. Mais la radio représente également, de ce fait, un gage d'accessibilité nouvelle : il n'y a pas besoin de payer sa place. Le public touché est ainsi potentiellement plus important ; c'est tout le rapport social au concert qui s'en trouve modifié. En outre, cela signifie pour la radio que le temps du concert, entre 20 heures et environ 22 heures, c'est-à-dire une plage horaire d'écoute privilégiée pour tous les actifs, est réservée à cette retransmission.

Cette diffusion en direct a toujours lieu sur la seconde chaîne, et elle ne concerne pas uniquement *musica viva* : une grande partie des concerts de l'orchestre philharmonique de la radio, qui joue des œuvres de tous les répertoires, est ainsi retransmise en direct de la *Herkulesaal* où ils sont produits (en général le jeudi soir). Les concerts *musica viva* sont parfois inclus dans le même ensemble que les *Symphonie-Konzerte* dans les programmes de la radio, mais le plus souvent, ils sont indiqués dans une rubrique propre avec des informations sur la

aktueller und wissenschaftlicher Probleme, Literarisch-Kulinarisches und nicht zuletzt »gute Musik« erwartet. », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1963-1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963, p. 27.

⁹⁸ Voir les Chapitres 5 et 6.

⁹⁹ LE BAIL Karine, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 16.

transmission en direct des concerts du vendredi soir. Le programme de l'hiver 1962-1963 signale ainsi :

Les concerts de « Musica Viva », organisés conjointement par le *Bayerischer Rundfunk* et l'Opéra de Bavière dans la *Herkulesaal* de la Résidence de Munich, sont enregistrés et diffusés dans le *Nachtkonzert* (lundi 23h00 – 00h00, chaîne 1). Trois concerts (vendredi, 20h00 – 22h00, chaîne 2) seront retransmis en direct.¹⁰⁰

Dans les programmes des années suivantes, la formulation est sensiblement identique. Le détail pour les *Nachtkonzerte* est souvent inexistant, tandis que le programme des concerts retransmis en direct figure toujours à la suite de la mention ci-dessus : l'auditeur est donc prévenu à l'avance des œuvres qui seront jouées. Pour autant, il n'existe aucune indication, dans les brochures de *musica viva* des concerts retransmis, de cette rediffusion en direct¹⁰¹.

B) La nuit, temps de découvertes avec les Nachtkonzerte du Bayerischer Rundfunk

1) Une émission spécifique à *musica viva*

Les « Nachtkonzerte » (lundi 23h00 – 00h00, Programme 1) proposent avant tout des œuvres contemporaines issues des concerts publics de « Musica Viva » de la saison 1959/1960.¹⁰²

Littéralement « concerts de nuit », les *Nachtkonzerte* sont produits tous les lundis entre 23 heures et minuit depuis 1950. Y sont diffusées des œuvres jouées lors des concerts *musica viva*, accompagnées d'enregistrements extérieurs d'œuvres contemporaines. Dans les programmes du *Bayerischer Rundfunk* à l'intention des auditeurs, l'émission est dans un premier temps signalée sous une courte rubrique « MUSICA VIVA » ou « MUSICA-VIVA KONZERTE », indiquant qu'elle est presque exclusivement rattachée au festival et, de ce fait,

¹⁰⁰ « Die vom Bayerischen Rundfunk gemeinsam mit der Bayerischen Staatsoper veranstalteten Konzerte der „Musica Viva“ im Herkulesaal der Residenz in Munich werden aufgenommen und im „*Nachtkonzert*“ (Montag 23.00—24.00 Uhr, 1. Programm) gesendet. Drei Konzerte (Freitag, 20.00—22.00 Uhr, 2. Programm) werden direkt übertragen », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1962-1963*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962, p. 28.

¹⁰¹ A l'inverse, les *Nachtkonzerte* sont toujours signalés dans les dernières pages des brochures de *musica viva* à partir de 1964.

¹⁰² « Das „*Nachtkonzert*“ (Montag 23.00 - 24.00 Uhr, 1. Programm) bringt vor allem zeitgenössische Werke aus den öffentlichen Konzerten der „Musica Viva“ in der Saison 1959/60. », in : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1960*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1960, p. 23.

qu'elle constitue un héritage direct de l'émission organisée par Hartmann à ses tout débuts. Ces programmes ne donnent pas le détail des œuvres diffusées, ils ne signalent que l'horaire de l'émission¹⁰³. Celle-ci semble bien ancrée dans le paysage programmatique de *Bayern 1* (avant la réforme de 1963-1964) et de *Bayern 2*. Dans le programme d'été de l'année 1961, elle est même qualifiée de « traditionnelle », signalée par cette mention :

Dans le traditionnel "Nachtkonzert" (lundi 23-24 heures, *chaîne 1*), nous diffusons avant tout des enregistrements des concerts de Musica Viva, et occasionnellement des productions d'autres radiodiffuseurs.¹⁰⁴

Du fait des progrès de l'industrie du disque et de la multiplication des opportunités pour sa circulation, l'émission propose des enregistrements de provenances de plus en plus variées avec le temps. Le programme d'hiver de 1964-1965 signale : « Musique de l'avant-garde, en rapport avec les concerts Musica-viva »¹⁰⁵, puis même, à partir du programme d'hiver de 1965-1966 :

Musique de notre temps enregistrée, issus de concerts de Musica-viva de Munich, de manifestations semblables d'autres diffuseurs ou de festivals de musique contemporaine de différents *Länder*.¹⁰⁶

Si le festival était un fil conducteur de ce genre d'émissions, il n'a donc pas le monopole de ces diffusions nocturnes. L'heure est aux compositeurs contemporains, que l'on découvre grâce à des enregistrements divers, avec des œuvres qui ne sont pas forcément interprétées par l'orchestre de la radio. L'émission initiée par Hartmann devient ainsi progressivement une émission générique, consacrée à la diffusion de musique contemporaine au sens large.

¹⁰³ Le détail de ces œuvres est cependant signalé à la fin des brochures de concerts à partir du 13 novembre 1964.

¹⁰⁴ « Im traditionellen "Nachtkonzert" (Montag 23.00-24.00 Uhr, 1. Programm) bringen wir vor allem Aufnahmen aus den Konzerten der Musica Viva und gelegentlich Produktionen anderer Rundfunkanstalten », in : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1961*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1961, p. 27.

¹⁰⁵ Musik der Gegenwart, in Verbindung mit den Musica-viva-Konzerten, in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1964-1965*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1964, p. 82.

¹⁰⁶ « Musik unserer Zeit in Aufnahmen, die in den Münchner Musica-viva-Konzerten, bei ähnlichen Veranstaltungen anderer Sender oder Festspielen zeitgenössischer Musik verschiedener Länder entstanden. », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1965-1966*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1965, p. 59.

2) La nuit comme terrain d'expérimentation

Contrairement à l'époque actuelle, où la nuit suit les logiques du jour, grâce notamment à la prédominance des médias et des réseaux sociaux qui permettent de s'extraire facilement du temps physique, il faut penser la radio nocturne des années 1960 comme relevant d'une dynamique tout à fait différente des émissions de jour. Ces émissions nocturnes étaient destinées à un public pouvant être amené à veiller pour diverses raisons, et non pas seulement par simple curiosité ou fidélité à une émission. Véronique Nahoum-Grappe et Myriam Tsikounas considèrent ainsi la nuit comme une « espace social spécifique ». Il est vrai que du fait de l'absence de lumière – et symboliquement, l'impossibilité de bien voir –, celle-ci ouvre la voie à une perception nouvelle de son entourage, tout en favorisant l'imagination et l'introspection. L'attention auditive est différente de celle de jour : le son emplit le nocturne, lui donne une voix et des couleurs.

Le *Bayerischer Rundfunk* exploite cet univers nocturne et ne se contente pas d'une seule émission musicale hebdomadaire de ce genre. A partir de 1963, une nouvelle émission, le *Nachtstudio*, côtoie les *Nachtkonzerte* sur *Bayern 2*, à d'autres jours de la semaine que le lundi. Cette émission ne retransmet pas uniquement des œuvres contemporaines, et même ne se limite pas à la diffusion musicale. L'espace radiophonique est utilisé comme un terrain d'expérimentation à part entière, dont l'objectif est d'informer sur les avant-gardes en tous genres. Elle est signalée pour la première fois dans les premières pages de la brochure de l'hiver 1963-1964 (celle qui indique les choix de réforme dans la programmation) :

Le *Nachtstudio* (mardi et jeudi, 22h05), avec des conférences, des magazines et des notes marginales, ainsi qu'une émission le vendredi (21h00) pour la littérature, des paysages sonores, des feuilletons radiophoniques expérimentaux, et les retransmissions en direct de concerts *Musica Viva*.¹⁰⁷

Un peu plus loin, dans le même programme, ainsi que dans tous les suivants, l'émission est signalée par ce court paragraphe :

¹⁰⁷ « "Das Nachtstudio" (Dienstag und Donnerstag, 22.05 Uhr) mit Vorträgen, Zeitschriftenschau und Marginalien sowie eine Sendung am Freitag (21.00 Uhr) für Literatur, Hörbilder, experimentelle Hörspiele und Direktübertragungen von Musica Viva-Konzerten. », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1963-1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963, p. 27.

Nachtstudio est diffusé chaque mardi et jeudi à partir de 22h05 dans la chaîne 2. Y sont traités d'importantes thématiques actuelles dans les domaines de la science, de la philosophie, de la politique et de l'art lors de longs cycles d'émissions.¹⁰⁸

Il s'agit ainsi d'un nouveau format d'émission dans lequel certains extraits de concerts *musica viva* sont inclus. À partir de ces années, le festival ne figure que dans des émissions de la seconde chaîne, et n'est plus signalé en dehors des *Nachtkonzerte* et des *Nachtstudio*. C'est ainsi dans l'espace du nocturne, un « temps suspendu qui échapperait au temps lui-même, une transition atemporelle entre le jour et le lendemain »¹⁰⁹, que s'impose une partie du répertoire contemporain à Munich – soigneusement sélectionné par le *Bayerischer Rundfunk*.

Le festival s'impose ainsi dans deux espaces aux formes très spécifiques. L'un tient entièrement au *Bayerischer Rundfunk* – l'émission radiophonique –, quand l'autre est plus détaché. La *Herkulesaal* n'est liée à la radio que par son orchestre, qui y produit la plupart de ses concerts. Il s'agit pour *musica viva* d'un espace semi-autonome : outre le nom de l'orchestre mobilisé – le *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* –, il n'est pas signalé aux auditeurs qui se déplacent jusqu'à la salle que les concerts du festival sont organisés avec le concours de l'institution radiophonique. Chaque instance de diffusion possède ses propres spécificités, liées à une temporalité particulière. Là où la *Herkulesaal* propose un voyage ambitieux à travers les époques, par son architecture hellénisante, son rôle durant la monarchie, et son utilisation pour faire résonner un répertoire très contemporain, les *Nachkonzerte* s'inscrivent dans le nocturne, un temps propice à l'introspection et aux découvertes.

Pour les deux espaces, cependant, tout un même réseau d'acteurs est mobilisé. Ces derniers sont à la fois musiciens, artistes, techniciens, musicologues... Ils permettent aux concerts d'avoir lieu, que ce soit dans la salle ou sur les ondes. Ils sont les garants de la longévité du festival et de son bon fonctionnement, ainsi que de ses adaptations aux nouvelles conjonctures qui s'imposent à la musique *savante* dans les années 1960.

¹⁰⁸ « Das Nachtstudio ist jeweils Dienstag und Donnerstag um 22.05 Uhr im 2. Programm zu hören. Es behandelt wichtige Themen der Gegenwart auf dem Gebiet der Wissenschaft, Philosophie, Politik und Kunst in längeren Sendereihen. », in : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1963-1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963, p. 42.

¹⁰⁹ BECCARELLI Marine, « Quand la radio habite la nuit », in : *Erudit*, n° 26, automne 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2015-n26-im02640/1037318ar/>, consulté le 10/03/18.

Chapitre 2

Circuler et interagir : *musica viva*, une plateforme d'échanges artistiques

La circulation d'un art, quel qu'il soit, repose sur la formation et la pérennisation d'un réseau. De l'idée créatrice à la production, de la production à la diffusion, de la diffusion à la réception, à chaque phase, une multitude d'acteurs interviennent et contribuent, chacun à leur échelle, aux échanges artistiques. Dans le cadre d'un festival de musique contemporaine – ou tout du moins d'un espace à vocation pédagogique, visant la sensibilisation à ce nouveau type de musique comme *musica viva* –, ces échanges sont d'autant plus importants que les compositeurs joués sont encore vivants et viennent parfois diriger leurs propres œuvres. Une véritable rencontre peut ainsi s'opérer entre le compositeur, les musiciens de l'orchestre, le public, mais également entre le compositeur et tous les intervenants chargés de la production et de la diffusion des concerts, à savoir Karl Amadeus Hartmann puis Wolfgang Fortner sur les plans purement artistiques, et l'ensemble de l'équipe musicale au *Bayerischer Rundfunk* pour les questions administratives.

Musica viva peut ainsi être considéré comme un espace de rencontres humaines, fondées sur des amitiés, une reconnaissance mutuelle ou tout simplement une même conception de l'art, mais également de rencontres *entre* les arts, orchestrées par Karl Amadeus Hartmann dès la création du festival. Chaque concert est associé, à travers la brochure de son programme, à une ou plusieurs œuvres d'un artiste contemporain. Cette synchronicité, chère à Hartmann, renforçait la dimension éducative de *musica viva*, suivant l'idée selon laquelle la création contemporaine est un tout et doit être appréhendée de façon simultanée.

La notion de réseau en musique a fait l'objet d'une étude approfondie du sociologue américain Howard S. Becker en 1982 dans son ouvrage *Art Worlds*¹¹⁰. Selon lui, tout travail

¹¹⁰ BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 2006.

artistique nécessite « les activités conjuguées d'un certain nombre, souvent d'un grand nombre, de personnes »¹¹¹. Son approche interactionniste distingue, au sein de réseaux qu'il nomme des « mondes de l'art », deux types d'activités : celles dites « cardinales », pour lesquelles il faut un certain don ou une compétence (par exemple, le compositeur) et les activités dites de « renfort », à savoir toutes celles qui ne contribuent pas à proprement parler à la production d'une œuvre, mais font appel à un savoir-faire plus commun, comme un ouvreuse dans une salle. Cette *division* du travail artistique suppose donc une interdépendance entre des acteurs, étudiés sur le même plan, qu'ils soient artistes ou non. Une telle bipartition du réseau artistique permet d'interroger la nature des liens qui ont formé le réseau de *musica viva*. Deux réseaux principaux contribuent à la stabilité du festival : un réseau *artistique*, à l'origine de la programmation, et un autre réseau de passeurs et de diffuseurs de cette musique, allant des chefs d'orchestre aux producteurs radio. Étudier ces réseaux dans les années 1960 nous invite à remonter dans le temps, à explorer comment les sociabilités se sont formées et ont pu être impactées par les différents troubles qui ont agité la Bavière.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 27.

I. À l'origine de *musica viva* : un réseau « cardinal » de musiciens issu de l'entre-deux guerres

Le réseau musical du *musica viva* des années 1960 est en réalité le produit d'une combinaison de plusieurs réseaux de nature différente. Le réseau musical, celui qui permet au festival de faire venir des compositeurs renommés, est un réseau que l'on pourrait qualifier de *personnel* : il se fonde le plus souvent sur des liens d'amitié, fait intervenir certains caractères de façon récurrente. Pour *musica viva*, le centre de ce réseau, encore dans le cours des années 1960, est celui de son fondateur Karl Amadeus Hartmann. Ce réseau est composé des proches du compositeur et de ceux qui ont côtoyé, comme lui, le chef d'orchestre Hermann Scherchen, une figure d'envergure du monde musical de l'époque. L'histoire de ces sociabilités est déterminante pour comprendre les trajectoires des personnalités musicales dont les œuvres sont jouées à *musica viva*, encore après la mort de son fondateur.

A) Le cercle de connaissances de Karl Amadeus Hartmann

1) Des débuts musicaux fructueux pour Hartmann (1924 – 1928)

Le principal et premier réseau qui a donné vie à *musica viva* ne relève pas du *Bayerischer Rundfunk*, mais n'est autre que celui du fondateur du festival Karl Amadeus Hartmann. Il se constitue dès les premiers pas musicaux de celui-ci en 1924, auprès du compositeur Joseph Haas à la prestigieuse *Akademie der Tonkunst* de Munich. C'est dans cette institution que le jeune musicien s'initie à la composition. Il y étudie également le trombone, ce qui le conduit à occuper le poste de tromboniste de l'Opéra de Munich pendant les dernières années de la République de Weimar¹¹². Cependant, Hartmann ne s'était pas, initialement, destiné à une carrière musicale. Il avait suivi des études pour être instituteur mais, n'ayant pas obtenu son diplôme, il était devenu secrétaire pendant quelques années avant de se tourner vers la musique. Ce changement de trajectoire n'est pourtant pas le fruit du hasard. Issu de la petite bourgeoisie allemande, fils d'un artiste-peintre, Friedrich Richard Hartmann, et benjamin d'un frère également peintre, Adolf, Karl Amadeus a grandi puis étudié dans le foisonnement

¹¹² KATER Michael H., *Huit portraits de compositeurs sous le nazisme*, (trad. Sook Ji & Martin Kaltenecker), Genève, Contrechamps éditions, 2011, p. 115.

artistique des années 1920. Très attachés aux valeurs sociales-démocrates, les parents transmettent à leurs fils leurs idéaux politique. Adolf Hartmann s'était ainsi engagé au sein du parti communiste et Karl Amadeus était proche de ses idées sans en être adhérent – cette éducation explique sa volonté de composer et de diffuser une musique sans barrières et de la rendre accessible au plus grand nombre.

Le premier professeur de composition de Karl Amadeus, Joseph Haas, exerce à l'*Akademie der Tonkunst* de Munich entre 1924 et 1950, après avoir occupé plusieurs postes ailleurs en Allemagne, notamment à Leipzig et à Stuttgart. Avec deux autres compositeurs de l'avant-garde allemande, Paul Hindemith et Heinrich Burkard, il fonde en 1921 le festival de Donaueschingen, première manifestation de musique contemporaine au monde. Karl Amadeus Hartmann, âgé de 19 ans lors de son entrée dans l'école munichoise, n'a sans doute pas été insensible à cette entreprise. À noter également qu'Ernest Jochum, le futur chef de l'orchestre de la radio bavaroise, fut aussi parmi les élèves de Joseph Haas aux mêmes années.

Dès lors, des rencontres musicales décisives jalonnent le parcours de Karl Amadeus Hartmann. Grâce aux concerts qu'il lui est permis d'organiser, entre 1928 et 1932, dans l'association d'artistes *Juryfreien* à laquelle son père et son frère appartiennent aussi depuis 1910, il fait la connaissance de compositeurs qu'il programme régulièrement, comme Carl Orff. C'est aussi par des concours de composition qu'il noue des contacts et s'insère lui-même dans un réseau de jeunes compositeurs : en 1936, il remporte le premier prix de Genève pour son *Quatuor à cordes n°1* (dit « Carillon »), occasion durant laquelle il rencontre le candidat italien du concours, Luigi Dallapiccola, avec qui il se lie d'une profonde amitié, comme en témoigne leur dense correspondance par la suite. A titre d'exemple, Carl Orff et Luigi Dallapiccola sont présents à *musica viva* respectivement le 18 novembre 1966¹¹³ et le 14 décembre 1962¹¹⁴.

Le réseau du *Juryfreien* n'est pas sans importance pour le futur *musica viva* : Dans le programme du 13 décembre 1968, un article du critique musical Rudolf Hohlweg, intitulé « Musik und Bilder » (« musique et peintures »),¹¹⁵ rend hommage à Karl Amadeus Hartmann en faisant l'apologie de la dualité de son sens artistique :

¹¹³ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 18. November 1966*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, München, 1966.

¹¹⁴ *Musica Viva, Programmheft 14. Dezember 1962*, München, 1962.

¹¹⁵ Cet article est par la suite publié dans la revue *Mélos* en 1969.

« La chose est aussi simple qu'elle est inhabituelle. Il était musicien et ne pouvait pas vivre sans peintures. Dans la personne de Karl Amadeus Hartmann, les rapports entre la vue et l'écoute sont restés indissociables. »¹¹⁶

Cet objectif de mêler musique et peinture, cher à Hartmann, lui a valu de mobiliser tout un ensemble d'artistes plasticiens. Hartmann rédige lui-même les commandes d'illustrations pour les brochures de *musica viva*, qu'il passe en fonction de la programmation musicale¹¹⁷. Toutes ces œuvres sont ensuite exposées chez lui dans son bureau, comme en témoigne une photo présentée dans la brochure en accompagnement du texte de Hohlweg.

L'origine de ce réseau d'artistes plasticiens se situe dans le contexte familial de Karl Amadeus. Comme rappelé précédemment, son père et son frère étaient tous deux peintres. Ils faisaient partie, dès 1910, de cette association libre d'artistes contemporains – *Juryfreien*, qui signifie littéralement, « sans jury » – qui se voulait ouverte à tous styles, en opposition à l'académisme allemand de l'époque. Le *Juryfreien* était inspiré du groupe *Die Brücke* composé à Dresde en 1905, et il a inspiré par la suite le *Blaue Reiter* à Munich, mouvement portant une attention particulière aux rapports musique-peinture, à l'origine des deux grandes expositions en 1911 et en 1912. À titre d'exemple, le peintre Erich Heckel, ancien membre du *Brücke*, est chargé de la couverture du programme de *musica viva* du 30 mai 1958.

Le *Juryfreien* se tenait dans un pavillon latéral à la *Schrannenhalle*¹¹⁸, au plein cœur de Munich, dans la vieille ville. Il s'agissait donc d'un des centres importants du foisonnement artistique à Weimar. Supportant mal le conservatisme ambiant, Hartmann quitte l'*Akademie der Tonkunst* au bout de quatre ans. Il trouve alors dans le *Juryfreien* un cadre pour explorer de nouveaux horizons. En 1928, il convainc son père et son frère d'introduire des concerts au sein des expositions, en présentant des compositeurs allemands comme Orff, Egk et Büchtger, aussi bien que Bartók, Casella, Haba, Křenek, Milhaud, Stravinsky¹¹⁹... Ce sont essentiellement des compositeurs contemporains de l'époque, qui se retrouvent, encore quarante ans plus tard, dans les programmations de *musica viva*.

¹¹⁶ « Die Sache ist so einfach wie ungewöhnlich. Er war Musiker und konnte nicht ohne Bilder leben. Untrennbar blieben in der Person Karl Amadeus Hartmanns die Bereiche des Sehens und Hörens. », in : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, München, 1968, p. 5.

¹¹⁷ McCREDIE Adrew D., *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2004, p. 118-119.

¹¹⁸ OESTERLE Diana, *"So süßlichen Kitsch, das kann ich nicht": Die Münchener Künstlerin Maria Luiko (1904-1941)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 27.

¹¹⁹ HUTCHISON Dennis C., *Performance, Technology, and Politics: Hermann Scherchen's Aesthetics of Modern Music*, Thèse de Philosophie sous la direction de Denise Von Glahn, The Florida State University School of Music, p. 70.

Le *Juryfreien* avait la particularité de rassembler des artistes d'horizons parfois très différents : il n'y avait pas de réelle homogénéité. On retrouve cela dans l'aspect *artistique* des brochures de *musica viva* jusqu'en 1964 : les œuvres qui font la page de garde peuvent être de styles très différents, de la peinture vive et colorée d'Emilio Vedova¹²⁰ à l'abstraction minimaliste de Guido Strazza¹²¹. Les différents artistes issus du *Juryfreien* dont on retrouve l'influence à *musica viva* étaient, entre autres, Willy Baumeister, Hans Arp, Constantin Brancusi, Max Ernst, Lazlo Moholy-Nagy, Pablo Picasso, Walter Gropius.

2) Le réseau de Hartmann à l'épreuve du nazisme

Karl Amadeus Hartmann est une figure emblématique de ce qu'on appelle l'« émigration intérieure », à savoir le repli sur soi de certaines personnalités intellectuelles et artistiques face au régime nazi. Pour Peter Peterson, il s'agit d'une véritable « attitude de refus et de critique envers le régime »¹²². De fait, la situation de Karl Amadeus Hartmann se complique à l'avènement du III^e Reich, et cette complication n'est pas sans conséquence sur le réseau du futur *musica viva*. Profondément antinazi, cependant moins téméraire et engagé que son frère, il décide de vivre le plus discrètement possible, ignorant les lettres de rappel de la *Reichsmusikkammer* lui priant de justifier ses origines aryennes ainsi que celles de sa femme¹²³. Par défaut, il est fait adhérent à cette association des musiciens du Reich.

Karl Amadeus Hartmann se retrouve alors dans une situation ambiguë, étudiée par l'historien Michael Kater¹²⁴. Il ne quitte pas l'Allemagne, probablement du fait de la reconnaissance encore fragile dont il jouit en tant que compositeur à l'étranger, et plus vraisemblablement pour rester auprès de sa belle-famille, très attachée à son épouse Elisabeth. Pendant toute la durée du III^e Reich, Karl Amadeus dépend presque intégralement du soutien financier du père de son épouse, Alfred Reussmann, qui accepte que le couple séjourne dans la résidence familiale à Starnberg. Il continue de composer mais ne diffuse ses œuvres qu'à l'étranger, conscient des ennuis qu'il pourrait s'attirer si sa musique était jouée en Allemagne.

¹²⁰ Couverture du 15 novembre 1963. Voir Annexe n° 1.

¹²¹ Couverture du 17 janvier 1964. Voir Annexe n° 2.

¹²² PETERSEN Peter, « Musiciens en exil », in : HUYNH Pascal (dir), *Le III^e Reich et la musique*, Paris, Cité de la Musique et Fayard, 2014, p. 197.

¹²³ KATER Michael H., *op. cit.*, p. 121.

¹²⁴ KATER Michael H., *op. cit.*, p. 121-124.

Si, à cette époque-là, le réseau allemand d'avant-guerre de Hartmann commence à se déliter du fait de son isolement, il ne semble pas avoir de mal à se reconstituer après la guerre. Les compositeurs bien intégrés, qui profitaient du régime nazi comme un tremplin, s'étaient éloignés de lui le temps du III^e Reich par crainte que le témoignage de leur sympathie fasse entrave à leur carrière¹²⁵. Cela s'appliquait à Carl Orff, Werner Egk, ou encore Fritz Büchtger, tous appréciés des sphères dirigeantes du III^e Reich. Cependant, on peut considérer que le renversement de situation de l'occupation américaine en Bavière en 1945 aura donné à *musica viva* et à son fondateur Hartmann un certain *pouvoir d'investiture* du corpus de compositeurs non concernés par la purge de dénazification. Si l'on retrouve Carl Orff assez fréquemment dans la programmation d'après-guerre – ce qui témoigne plutôt de son succès en tant que compositeur en Bavière – Werner Egk est complètement absent des concerts *musica viva* dans la décennie 1960. Pendant les années du III^e Reich, Hartmann s'était également éloigné de lui-même de ses modèles : lors d'un voyage à Vienne en 1942, au cours duquel il rencontre Anton Webern, l'un des grands représentants de la musique atonale, mais aussi fervent défenseur d'Hitler, il avait pris conscience du fossé politique qui s'était creusé entre lui et certains de ses pairs¹²⁶.

Pendant la guerre, Hartmann est donc contraint de compter sur ses connaissances à l'étranger pour diffuser ses œuvres et continuer à se faire connaître. Il se retrouve ainsi dans une situation de totale dépendance envers les compositeurs hors d'Allemagne, sa musique ne pouvant pas y être jouée. Dépendant financièrement de sa belle-famille, il ne peut assurer sa carrière de manière autonome. Cette précarité tranche cependant avec le succès que connaissent ses œuvres à l'étranger, et ce grâce au concours d'un personnage d'envergure dans le paysage musical européen de l'époque : Herman Scherchen.

B) Hermann Scherchen, précurseur de musica viva

1) Une pierre de touche de l'avant-garde musicale

Une simple observation du réseau de *musica viva* des années 1960 fait apparaître tout un ensemble de compositeurs contemporains reconnus, dont une grande majorité avait croisé, de

¹²⁵ KATER Michael H., *op. cit.*, p. 129.

¹²⁶ Webern est absent des programmations de *musica viva*, au profit des deux autres grands représentants des débuts de la mouvance atonale, Arnold Schönberg et Alban Berg.

près ou de loin avant la guerre, le chef d'orchestre Hermann Scherchen : Luigi Dallapiccola, Rolf Liebermann, Bruno Maderna, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen... Musicien autodidacte, la carrière de Scherchen connaît un véritable tremplin grâce à sa rencontre avec Arnold Schönberg, qu'il assiste pour la préparation de son opéra avant-gardiste *Pierrot Lunaire* en 1911 – il a alors 22 ans. L'époque est aux tout débuts d'une nouvelle conception esthétique de la musique, qui prône l'affranchissement du carcan tonal, accordant ainsi une liberté nouvelle dans l'utilisation de l'harmonie.

Scherchen a toujours été un fervent défenseur de la musique de son temps. Engagé et au fort caractère, il dit de lui-même : « je ne suis pas un homme compliqué, je suis un homme qui complique »¹²⁷. Dans l'entre-deux guerres, il s'engage auprès de plusieurs manifestations en faveur de la création musicale contemporaine. Il fait partie des fondateurs de la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) à Salzbourg en 1922, une société qui organise un festival annuel dans chaque pays membre depuis la première manifestation à Londres en 1923. De pair avec Paul Hindemith, il fonde lui-même un festival en 1924 à Francfort-sur-le-Main, dédié à Schönberg. Comprenant rapidement le potentiel que peut apporter les institutions radiophoniques pour les expérimentations musicales, ses postes musicaux s'accompagnent d'un investissement à la radio : il est le directeur musical de la radio de Königsberg entre 1928 et 1931. Après la guerre, ce rapport à la radio est encore plus manifeste : il devient le directeur musical du *Studio Orchester*, qui regroupe les orchestres des radios de Suisse alémanique (Bâle, Zurich et Berne).

Proche des idées communistes, auxquelles il avait été initié lors d'un internement civil en Russie pendant la première Guerre mondiale (il travaillait alors en tant que chef d'orchestre à Riga), il fuit en 1933 l'Allemagne nazie avec laquelle il n'entretient aucune affinité politique ni idéologique. Pendant le III^e Reich, Scherchen voyage donc en Europe et il finit par s'installer à Zurich en 1937, où il reçoit de nombreux élèves, parmi les chefs d'orchestre les plus renommés de la génération suivante, comme Bruno Maderna. Une fois la guerre terminée, à partir de 1946, il dispense son enseignement sur la direction d'orchestre au sein du tout nouveau *Ferienkurs* de Darmstadt. Invité ponctuellement à diriger des concerts à *musica viva*, il n'est pourtant pas remarquablement présent dans les programmations de l'après-guerre, et absent de celles des années 1960.

¹²⁷ MERLIN Christian, *Les grands chefs d'orchestre du XXe siècle*, Paris, Libella, 2013, p. 140.

2) Des tentatives de mettre sur pied un *musica viva* avant celui de Munich

Hermann Scherchen connaît plusieurs expériences significatives dans les années 1920 et 1930 que l'on peut mettre en parallèle avec la future création du *musica viva* de K. A. Hartmann en 1945. Il s'engage dans la SIMC dès ses débuts et crée un quatuor à son nom, entièrement dédié au répertoire contemporain. Avec Fritz Büchtger, il contribue à la *Vereinigung für Zeitgenössische Musik* (« association pour la musique contemporaine ») à Munich entre 1929 et 1931. C'est d'ailleurs lors d'une des représentations de cette association, en 1931, alors que Scherchen dirigeait le *Lehrstück* de Hartmann, que les deux compositeurs se sont rencontrés. Cette rencontre marque un tournant décisif dans la carrière musicale de Hartmann¹²⁸.

Dans cette lignée, Scherchen fonde également deux revues consacrées à la musique contemporaine : *Mélos*, en 1919, puis *Musica Viva* à Bruxelles en 1936, qui rencontre un moins grand succès (trois tirages uniquement)¹²⁹. À Bruxelles, il crée aussi une maison d'édition de partitions de musique contemporaine, *Ars Viva Verlag*. Il crée de plus un orchestre à Vienne du nom de *Musica Viva* en 1937, grâce à son élève Rolf Liebermann qui l'aide à trouver le soutien d'investisseurs à Vienne¹³⁰. Cet orchestre est dédié à des œuvres peu connues de Bach, Beethoven, Haydn et de romantiques allemands tels Mahler et Wagner. Il connaît une courte mais riche durée de vie, en raison de l'*Anschluss* en 1938 qui interrompt tous les engagements de Scherchen en ce sens. Il s'agit en somme de tentatives avortées de mettre sur pied des projets qui, au vu de son parcours, lui tenaient à cœur : fonder des manifestations spécifiques, un orchestre, une revue... tous dédiés à la création contemporaine. Ce que, en somme, Karl Amadeus Hartmann réussit à accomplir à Munich après la guerre.

Ce dernier entretient une relation toute particulière avec Hermann Scherchen, véritable mentor, vecteur de son succès pendant son « émigration intérieure » durant le III^e Reich, tout en étant une entrave à la progression de sa carrière. L'influence de Scherchen sur la personnalité de Hartmann ne fait nul doute. En 1933, ce dernier lui dédie son *Quatuor n°1*, et il suit de façon assidue son enseignement à l'occasion de séjours près de Zurich pendant la guerre. En raison de ses affinités communistes avérées, il fut trop risqué pour Scherchen de retourner sur le territoire allemand : c'est donc en Suisse qu'il reçoit ses élèves. S'appuyant sur les écrits d'Elias

¹²⁸ KATER Michael H., *op. cit.*, p. 131.

¹²⁹ HUTCHISON Dennis C., *Performance, Technology, and Politics: Hermann Scherchen's Aesthetics of Modern Music*, PhD de Philosophie, sous la direction de Denise Von Glahn, Tallahassee, The Florida State University School of Music, 2003, p. 119.

¹³⁰ HUTCHISON Dennis C., *op. cit.*, p. 78-79.

Canetti¹³¹, l'historien Michael Kater n'hésite pas à faire de lui un opportuniste qui exploite le talent de ses étudiants. Il semblerait en effet que les relations entre Scherchen et Hartmann n'aient pas toujours été apaisées. Hartmann, bloqué par son manque de visibilité face à l'avenir, témoigne d'une confiance aveugle envers Scherchen, qui représente, selon Kater, « l'élément humain le plus problématique dans la vie du compositeur »¹³². Toujours est-il qu'à Winterthur en Suisse, là où les deux musiciens se retrouvent, Hartmann rencontre le réseau d'élèves de Scherchen – celui du futur *musica viva*.

Le réseau d'avant-garde de Hartmann est ainsi décisif pour comprendre le cercle d'artistes mobilisé plus de quinze ans après sa mort. Ce réseau est principalement fondé sur des liens d'amitié et de reconnaissance artistique. Hartmann eut en effet la chance, par son entourage familial, d'être entouré d'artistes plasticiens puis de musiciens. Sa relation avec Hermann Scherchen fut sans aucun doute un tremplin pour le futur *musica viva*. Si l'on ne retrouve que très rarement des œuvres de Scherchen dans la programmation du festival, et jamais après 1960, les compositeurs présentés sont très souvent passés par son enseignement.

II. *Musica viva*, une réussite munichoise grâce à la multiplication de ses réseaux

Selon la terminologie de Howard Becker, *musica viva* fait appel à plusieurs « réseaux de renfort » qui revêtent différentes formes selon l'histoire du festival. Chacun fut décisif à sa manière : des premiers acteurs à la fondation du festival, qui ont œuvré à la mise en relation des artistes après 1945, à un réseau plus explicitement lié au *Bayerischer Rundfunk*.

A) Entre ouverture et reconfigurations : la solidification du réseau de musica viva après 1945

1) En temps et en heure : l'aide du réseau américain après la guerre

Pourquoi le *musica viva* de Karl Amadeus Hartmann a-t-il été aussi fructueux ? C'est que son réseau cardinal s'est enrichi d'un réseau que l'on pourrait qualifier de réseau « de

¹³¹ CANETTI Elias, *Jeux de regard, 1931-1937*, Paris, Albin Michel, 1987 (édition originale : 1985).

¹³² KATER Michael H., *op. cit.*, p. 130.

renfort » – mais ici au sens d'un réseau non strictement musical, qui prend en compte la gestion administrative et financière du festival. Le réseau de musiciens qui existe dans la Bavière de l'après-guerre provient d'un mélange entre les réseaux d'avant-guerre et de ceux issus du concours américain lié au contrôle de la culture pendant la période d'occupation en 1945. Les correspondances entre les compositeurs ne s'étaient pas interrompues pendant la guerre et ces derniers avaient continué à exercer leur art, même lorsqu'ils avaient été catégorisés comme « dégénérés ». Pendant la guerre, de nouveaux réseaux et liens se sont même tissés : il serait donc erroné de penser que 1945 a représenté une « année zéro » en musique en Allemagne¹³³. Pour autant, l'on peut parler d'un nouveau départ qui fit intervenir des nouveaux acteurs, et donc des nouveaux réseaux, ce qui eut pour conséquence de remodeler le paysage musical.

Dans un premier temps, un réseau *sélectionné* de musiciens émerge, du fait d'un strict contrôle des autorités d'occupation américaines. L'aide américaine en « renfort » aux sphères artistiques a été conséquente. La musique à Munich est d'abord le fait de John Evarts, un musicologue américain ayant fait ses études à Berlin et à Munich avant la guerre. Devenu officier pour l'*Office of Military Government, United States* (OMGUS), il est d'abord en poste à Francfort avant d'arriver en Bavière entre 1945 et 1947 pour les affaires musicales. Il participe à la fondation de plusieurs festivals comme *musica viva* en 1945 et également celui de Darmstadt à partir de 1947 ; il aide aussi à l'édition et à la circulation de partitions, et œuvre au rattachement de la musique à la nouvelle radio. Un autre officier américain, Carlos Moseley, le remplace à partir de 1947, et continue à aider Hartmann avec *musica viva*, notamment sur le plan financier et pour son rattachement, en 1949, au *Bayerischer Rundfunk* nouvellement fondé. Pour autant, la musique américaine est sous-représentée à *musica viva*. Charles Ives, décédé en 1954, est le seul compositeur du courant avant-gardiste américain à être présent dans les programmes des années 1960, au concert du 29 avril 1964¹³⁴. L'influence *musicale* du réseau américain serait donc à tempérer.

Karl Amadeus Hartmann représentait pour les Américains un candidat idéal pour appuyer localement leur politique de dénazification par la culture : il fut non impliqué lors du III^e Reich et résolument antifasciste, compositeur d'avant-garde lui-même, Munichois de naissance n'ayant pourtant pas fui à l'arrivée d'Hitler. Il possédait toutes les qualités pour que l'*Information Control Division*, la section de l'OMGUS en charge de la culture, lui accorde sa confiance et des moyens conséquents à la mise sur pied du festival. Scherchen, à l'inverse,

¹³³ ROTHE Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90, n° 2, 2007, p. 230.

¹³⁴ C'est sans compter la très forte présence d'Igor Stravinsky, naturalisé américain en 1945.

n'aurait pas été un candidat idéal – si tenté qu'il l'ait voulu – du fait de ses opinions politiques trop opposées aux valeurs américaines¹³⁵. Si *musica viva* perdure dans le temps, c'est donc grâce au soutien américain dans un premier temps, puis de celui de la radio – un rattachement qui avait été opéré de manière pragmatique par l'OMGUS. De même, en encourageant le *Nachholbedarf*, c'est-à-dire le besoin de rattraper le « temps perdu » culturel du fait des douze années de dictature nazie, la présence américaine a sans doute influencé la programmation de *musica viva* dès ses premières années et, en conséquence, celle des années 1960 : les compositeurs joués sont en grande majorité des antifascistes, ce qui a fait permis, dans le domaine du répertoire contemporain, la mise en place d'un réseau renouvelé.

2) Une ouverture européenne

Le réseau de compositeurs invités à *musica viva* se caractérise par une certaine ouverture européenne. Cette tendance ne fait que croître avec le temps : le festival des années 1960 fait appel aussi bien à des compositeurs allemands qu'italiens, français, et même de contrées extra-européennes : le coréen Isang Yun¹³⁶, par exemple. On retrouve la même ouverture au niveau des artistes qui réalisent les couvertures des brochures de concerts. Au tournant de 1960, qui correspond aux dernières années de vie de Karl Amadeus Hartmann, une proportion importante d'artistes non-Allemands, en majorité européens, est chargée de cette tâche. Douze brochures, sur les vingt-trois concerts de la période 1957-1963, ont ainsi été réalisées par des artistes venus de pays voisins. La France, l'Espagne et l'Italie sont les pays représentés. Ce sont par exemple les Italiens Antonio Corpora (couverture du 21 novembre 1958), Pietro Consagra (19 février 1960), Giuseppe Santomaso (14 décembre 1962) ; le Français George Mathieu (5 octobre 1962), l'Espagnol Antonio Saura (25 mars 1960). Fait intéressant, la même surreprésentation des Italiens existe au niveau des compositeurs joués au festival.

Le rôle de la Biennale de Venise fut non-négligeable : Hartmann, admirateur de la ville où il passait plusieurs de ses étés (en 1951, 1952 et 1962)¹³⁷, rencontra à cette occasion un bon nombre d'artistes. Le réseau de plasticiens provient également des récompenses que le compositeur a pu recevoir : en 1955, il est nommé membre de l'*Akademie der Künste* de West-

¹³⁵ Toutefois, Scherchen est rapidement invité à diriger en Allemagne, puisqu'il n'avait pas lui-même participé au régime nazi.

¹³⁶ Joué à deux reprises à *musica viva*, le 10 mars 1967 et le 29 novembre 1968.

¹³⁷ McCREDIE Andrew D., *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2004, p. 118.

Berlin ; il reçoit aussi le *Grossen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westphalen* en 1957 et en 1961 le *Kunstpreis der Stadt Berlin* et le *Schwabinger Kunstpreis der Stadt Berlin*¹³⁸. Au niveau des compositeurs présentés, la forte affluence d'Italiens interroge. Les rapports de Hartmann à ces derniers proviennent sans conteste du *Juryfreien* des années 1920 et de ses propres relations d'amitié (par exemple, Luigi Dallapiccola). Cependant, comment expliquer que cette tendance soit encore d'actualité après la mort du compositeur et la reconfiguration du festival, à partir de 1964 ? À y regarder de plus près, les compositeurs italiens sont très présents partout en Allemagne – et leurs œuvres possèdent souvent même un titre allemand : par exemple, la suite *Der rote Mantel* de Luigi Nono, jouée à *musica viva* le 22 janvier 1965¹³⁹. Circulation privilégiée par l'héritage musical riche des deux pays, ou par le partage d'un difficile passé récent ?¹⁴⁰ Ce point mériterait d'être étudié afin de mettre la lumière sur cette dynamique. Il ne fait aucun doute que le passage d'un pays à l'autre, chez les artistes, est chose commune à cette époque.

B) La fondation du Bayerischer Rundfunk : un réseau de renfort déterminant

Un autre aspect du réseau de « renfort » du festival concerne tous les acteurs explicitement rattachés à l'institution radiophonique : l'orchestre, d'une part, sans qui les concerts ne peuvent avoir lieu, ainsi que tout un ensemble de journalistes, animateurs, musicologues, qui s'occupent de leur diffusion sur les ondes.

1) L'orchestre symphonique de la radio

Musica viva n'aurait pu exister sans orchestre – et n'aurait pu perdurer sans la stabilité de celui-ci. Dès le rattachement de *musica viva* au *Bayerischer Rundfunk* en 1949, les concerts ont lieu avec l'orchestre de la radio. Avant la mise en place de cette coopération, l'orchestre utilisé par le festival était essentiellement constitué d'instrumentistes indépendants – provenant par exemple de l'opéra. La fondation de l'orchestre de la radio est une immense aubaine : désormais, un orchestre dédié et stable est en charge des concerts de *musica viva*. À sa création,

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 112.

¹³⁹ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 22. Januar 1965*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munch, 1965.

¹⁴⁰ L'historiographie sur la circulation des artistes entre les espaces germaniques et italiens est inexistante pour le XX^e siècle. Seuls des études sur les XVII^e-XVIII^e siècles sont parues jusqu'à présent.

cet orchestre fut sous la direction d'Eugen Jochum, puis, à partir de 1961, sous celle de Rafael Kubelik. Eugen Jochum était un spécialiste de la musique de Bruckner – c'est d'ailleurs avec sa *Symphonie n° 5* ainsi que la *Symphonie n° 8* de Schubert que l'orchestre est inauguré, le 11 octobre 1948¹⁴¹. Il défend également le répertoire contemporain, mais uniquement les œuvres *tonales*. Le *musica viva* du temps d'Eugen Jochum est un festival libre et bien ancré dans la volonté de l'orchestre – et surtout de son chef – de se produire uniquement dans des concerts publics, et jamais sous forme de radiodiffusion *a posteriori*. Un concert hebdomadaire a lieu, le vendredi – sur lequel *musica viva* semble se greffer – et une répétition générale publique le jeudi¹⁴². À l'inverse, l'arrivée de Rafael Kubelik signe une plus grande coopération entre la musique symphonique et l'institution radiophonique. Bien qu'Eugen Jochum ait affirmé que son poste à l'orchestre de la radio fut « la grande œuvre de sa vie »¹⁴³, il souffrait en réalité de l'emprise progressive du *Bayerischer Rundfunk* et de la réduction des moyens accordés pour effectuer des tournées¹⁴⁴.

Rafael Kubelik, en revanche, s'adapte à ces mutations imposées par la radio. Exilé politique après le putsch communiste en République tchèque 1948, il travaille à Edimbourg puis à l'Orchestre symphonique de Chicago à partir de 1950, où on lui reproche son zèle à vouloir introduire le répertoire contemporain¹⁴⁵. Ce n'est qu'à Munich, auprès du *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks*, qu'il trouve enfin un terrain en accord avec ses aspirations. Il noue également une forte amitié avec Hartmann et se charge de diriger ses œuvres lorsqu'elles sont présentées à *musica viva* – par exemple, le 15 novembre 1963¹⁴⁶. Dès lors, une coopération s'instaure entre les deux hommes, dont les objectifs sont analogues : Kubelik met en place des cycles Mahler – le compositeur viennois ayant été bannis le temps du III^e Reich du fait de ses origines juives – et prend à cœur de jouer les compositeurs proposés par Hartmann dans le cadre de *musica viva* : il dirige en effet la plupart de ses concerts.

¹⁴¹ MERLIN Christian, *Les grands chefs d'orchestre du XXe siècle*, Paris, Libella, 2013, p. 195.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁴ *Idem*.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 264.

¹⁴⁶ *Musica Viva, Programmheft 15. November 1963*, Munich, 1963, p. 4.

2) Permettre la diffusion de la musique contemporaine

La production radiophonique est une activité constitutive de *musica viva* et, de fait, une partie du réseau du festival est commune au réseau radiophonique bavarois. Un compositeur et critique musical, Heinz Pringsheim¹⁴⁷, fonde la section « Musique » au *Bayerischer Rundfunk* et participe aux débuts de *musica viva*. Diplômé d'archéologie et de théologie musicale, il fut dans un premier temps chef de chant au *Hofoper* à Munich, Dresde et Berlin. Après la première Guerre Mondiale, il entame une carrière de critique musical à Berlin, pour les journaux *Berliner Volks-Zeitung* et le *Allgemeine Musikzeitung*. Il est contraint d'interrompre ses activités à l'arrivée des nazis en 1933, du fait de ses origines juives. Il reprend son service en 1945 en travaillant pour la radio et pour le *Süddeutsche Zeitung*. En qualité de musicien qui avait travaillé avec Richard Strauss, il connaissait le réseau d'artistes d'avant-guerre – dont il faisait partie – et de fait, celui mobilisé plus tard par *musica viva*. Heinz Pringsheim fut d'une énorme aide pour Karl Amadeus Hartmann et *musica viva* grâce à son poste à la radio.

Il n'est pas le seul qui a contribué au réseau du festival, lui permettant une attache sécurisante au *Bayerischer Rundfunk*. Willibald Götze dirige la section musicale de la radio depuis 1951, lui-même ayant bénéficié d'une éducation musicale et proche d'Eugen Jochum, le premier chef de l'orchestre symphonique. À partir de 1959, cette fonction est occupée par Helmut Riethmüller, un pianiste et musicologue. Le nom de Siegfried Goslich apparaît pour la première fois dans les programmes du *Bayerischer Rundfunk* en 1962¹⁴⁸. Ce dernier est en charge du département de « Ernste Musik » (« musique sérieuse ») dont dépend *musica viva*. Personnage d'importance pour le festival qu'il encourage et défend, il joue un rôle dans la coordination des programmations¹⁴⁹. Le poste à la tête du département de musique sérieuse est ensuite occupé par Ulrich Dibelius à partir de 1964, un critique musical formé à l'École de Francfort et rédacteur de beaucoup des textes des brochures de *musica viva*, à partir de 1964.

Enfin, un autre acteur important de ce réseau radiophonique que l'on peut citer serait Walter von Cube. Ce dernier fut prisonnier de guerre dans le sud de la France pendant la guerre, où il se lia d'amitié avec Joseph Rován, historien futur conseiller de Helmut Kohl. À son retour en Allemagne, il devient commentateur pour *Radio Munich* et chroniqueur pour plusieurs journaux. Si ses positions au *Bayerischer Rundfunk* touchent d'abord aux sections de politique

¹⁴⁷ Hans Pringsheim était le fils du célèbre mathématicien Alfred Pringsheim, ami de Richard Wagner.

¹⁴⁸ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1962*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962, p. 25.

¹⁴⁹ Plusieurs correspondances de S. Goslich en rapport avec le festival sont consultables aux archives du *Bayerischer Rundfunk* : Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383.

et d'économie, il devient le directeur de programmation et l'assistant de l'intendant Christian Wallenreiter à partir de 1961. S'il occupe de très hautes fonctions au sein de l'institution radiophonique, Walter von Cube n'est pas insensible à la musique et au sort de *musica viva* : il fut ami de Hartmann et promoteur de son festival. Dans son discours à la mort du compositeur, il s'exprime ainsi au nom de l'institution :

Nous voulons essayer de poursuivre son œuvre, telle qu'elle a trouvé son expression au sein du Bayerischer Rundfunk (...). Un morceau de Munich a été perdu, une partie du génie de cette ville, que nous avons aimée et que nous continuerons d'aimer en sa mémoire.¹⁵⁰

Cette ambition n'est pas déçue, puisque le festival continue de perdurer après la disparition de Hartmann. C'est grâce à ce réseau solide que *musica viva* est encore en place encore après 1964 et que son importance n'est plus remise en cause.

Les réseaux *artistique* et radiophonique n'agissent pas de manière complètement autonome l'un de l'autre. Il a en effet fallu créer des liens entre le réseau « cardinal » et son réseau de « renfort », et les renforcer grâce à des acteurs intermédiaires. L'histoire des réseaux de *musica viva* dans ses premières années a ainsi participé à la formation d'un nouvel ensemble d'acteurs qui assure sa stabilité tout au long des années 1960.

III. Une coopération fructueuse entre le réseau musical et le réseau radiophonique dans les années 1960

L'ensemble du réseau de *musica viva*, comme toute manifestation de ce genre, est constitué, en plus des artistes dont on a déjà parlé – musiciens qui dirigent la programmation, compositeurs, peintres... – d'acteurs plus *fixes*. Il faut entendre par-là, d'une part, un personnel rattaché au *Bayerischer Rundfunk* : comme énoncé précédemment, l'orchestre et son chef permanent, Rafael Kubelik ; les responsables des émissions radiophoniques diffusant de façon hebdomadaire les concerts *musica viva*. Mais participent également au réseau du festival : les critiques qui relaient leurs impressions sur ces concerts ; et, bien entendu, les personnalités en

¹⁵⁰ « wir wollen versuchen, sein Werk, soweit es im Bayerischen Rundfunk Ausdruck gefunden hat, fortzuführen (...). Es ist ein Stück München verloren gegangen, ein Teil vom Genius dieser Stadt, die wir in ihm geliebt haben und weiterlieben werden in seinem Gedenken. », dans : CUBE Walter von, *Grabrede für Karl Amadeus Hartmann*, 7 décembre 1963, in : Bayerischer Rundfunk, Personenmappe von K. A. Hartmann, 1949-1963.

charge de la programmation après la mort de Hartmann. C'est en particulier au sein de ce réseau que le festival a pu s'ancrer et assurer sa longévité : l'institution radiophonique, par son pouvoir et sa légitimité sur la scène régionale, est le garant d'une certaine structuration du festival.

A) La progressive construction d'un réseau artistique bavarois

Suite à l'ère Hartmann, où les artistes invités sont le plus souvent européens et non seulement Allemands, on remarque une relative concentration du réseau de *musica viva* autour de quelques pôles dominant – ce qui ne signifie pas pour autant une fermeture. La gestion du festival est confiée à deux compositeurs qui opèrent également au sein d'un autre événement musical majeur en Allemagne : le *Ferienkurs* de Darmstadt. En parallèle, les artistes chargés des couvertures des brochures sont le plus souvent des anciens élèves de l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich, une école d'art qui forme à l'abstraction et au minimalisme contemporains.

1) De Darmstadt à Munich : l'arrivée de Wolfgang Fortner et d'Ernst Thomas à *musica viva*

Une fois sur sa lancée, *musica viva* parvient donc à se perpétuer grâce à son rattachement avec la radio, mais aussi grâce à de nouveaux acteurs du secteur musical, notamment Ernst Thomas et Wolfgang Fortner, qui travaillent simultanément au *Ferienkurs* de Darmstadt. Après la mort de Karl Amadeus Hartmann le 5 décembre 1963, ce sont eux qui sont nommés pour lui succéder à la direction artistique de *musica viva*. Les brochures de programmes laissent entrevoir ce changement, puisqu'à partir de 1964, il est indiqué au verso des couvertures qu'Ernst Thomas est en charge de la « Redaktion » – aucun directeur de rédaction n'était signalé dans ces brochures jusqu'ici. Ce n'est pourtant pas lui qui rédige les textes de présentation des œuvres jouées, qui sont plutôt le fait de journalistes ou de critiques musicaux embauchés par l'institution radiophonique, que l'on retrouve également dans les programmes du *Bayerischer Rundfunk*, par exemple. Ernst Thomas est plutôt chargé de la programmation et de l'organisation générale du festival, comme le calendrier des concerts.

Originellement critique musical pour le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Ernst Thomas prend la suite de Wolfgang Steinecke à sa mort en 1961 en tant que directeur du *Ferienkurs* de

Darmstadt et y enseigne la composition. A l'encontre de Steinecke, qui avait fait de Darmstadt une *école* de compositeurs se rattachant presque exclusivement au sérialisme et à l'étude des compositions de la seconde École de Vienne, Ernst Thomas œuvre à un changement de politique au *Ferienkurs* : il ouvre ses frontières tout en excluant l'expérimentation trop radicale, notamment celle opérée par des compositeurs américains de l'école dite de New York, à l'instar de John Cage : la musique *aléatoire* n'est pas la bienvenue, dans un contexte où le contrôle à tous les plans et toutes les échelles est plutôt de mise.

De son côté, Wolfgang Fortner exerce en tant que compositeur et musicologue. Né de parents chanteurs, il étudie l'orgue avec Karl Straube et la composition avec Hermann Graupner à Leipzig, puis la musicologie et la philosophie à l'université de la même ville. En 1935, alors à Heidelberg où il occupe un poste d'enseignant, il fonde un orchestre de chambre dédié au répertoire contemporain. La même année, il dirige un orchestre des jeunes hitlériennes et devient membre du NSDAP le 1^{er} septembre 1939. C'est son engagement d'avant-guerre pour la musique contemporaine, et notamment sa courte adhésion, en tant que compositeur, au système dodécaphonique, qui lui a permis d'être réhabilité après 1945. Il participe aux débuts du *Ferienkurs* de Darmstadt en 1946, et devient aussi directeur de la *Société Internationale de Musique Contemporaine* de 1957 à 1971. Associé à plusieurs autres festivals de musique contemporaine – Berlin, Fribourg, Heidelberg –, il fait venir son réseau de connaissances à *musica viva*, mais aussi son réseau d'élèves. Ainsi Isang Yun, Hans Zender ou encore Argyris Kounadis¹⁵¹ ont-ils pu être joués à Munich. Wolfgang Fortner enseigne également à cette époque hors des frontières européennes, par exemple au *Berkshire Music Centre* de Tanglewood.

En qualité de compositeurs allemands du XX^e siècle, Ernst Thomas et de Wolfgang Fortner partagent une partie de leur réseau avec celui de Hartmann. Ceci n'est guère étonnant au vu du fait que les trois hommes étaient régulièrement en contact à Darmstadt, dès la fondation du *Ferienkurs* en 1946. Des œuvres de Hartmann y sont jouées, comme sa *Symphonie n° 8* le 19 juillet 1963, interprété par l'orchestre de la radio *Südwestrundfunk* dirigé par Ernest Bour – chef que l'on retrouve à *musica viva* au concert du 10 mars 1967¹⁵². Car si les compositeurs qui viennent à *musica viva* sont souvent passés par Darmstadt, et parfois même y

¹⁵¹ Ces deux derniers avaient étudié la composition avec W. Fortner à Fribourg entre 1958 et 1962, à la *Musikhochschule* où il enseigne entre 1957 et 1972.

¹⁵² THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967.

sont des habitués, c'est aussi le cas de chefs d'orchestre qui viennent diriger, avec des formations d'envergure, des œuvres contemporaines.

2) L'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich : un réseau local d'artistes plasticiens

Le réseau de *musica viva* se nourrit progressivement d'un nombre plus important d'artistes venus de l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich, comme Ernst Eischinger (couverture du 11 mars 1966) ou Oskar Koller (15 décembre 1967). Cette école, fondée en 1808, avait soutenu la Sécession munichoise, en dépit de son conservatisme. Elle a suivi, à toute époque, les politiques locales. Adolf Hartmann, un des frères de Karl Amadeus, y avait étudié dans sa jeunesse et il y enseigne lui-même entre 1962 et 1970.

Ce retour à un réseau *local* est vraisemblablement le fait de deux acteurs. Le premier est Helmut Jürgens, un artiste allemand originaire de Westphalie, qui avait travaillé comme décorateur principal à l'Opéra de Munich de 1948 à sa mort en 1963, trois mois avant Karl Amadeus Hartmann. De par ce poste, il aurait été amené à rencontrer des compositeurs de l'époque, d'autant plus que son activité était centrée sur la mise en scène de pièces contemporaines de Werner Egk, Hans Werner Henze, ou encore Carl Orff – il a par exemple mis en scène *Carmina Burana* en 1959 au *Prinzregententheater*. À partir de 1952, c'est lui qui s'occupe des affiches publicitaires des concerts *musica viva*. Il faisait de même pour les pièces contemporaines présentées à l'Opéra. À noter qu'il est également professeur à l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich à partir de 1953.

L'autre personnage dont l'influence a été importante pour le réseau de *musica viva* est Franz Nagel. De la même génération que Hartmann, il fut professeur à l'*Akademie* à partir de 1947, puis directeur entre 1960 et 1963. Lui-même y avait été étudiant après s'être formé à l'architecture à la *Technische Universität* de Munich. Un certain nombre d'artistes de *musica viva* ont bénéficié de son enseignement : Ernst Eichinger, Hans Dummler, Walter Tafelmaier. Ce dernier est, en quelques sortes, le plus grand représentant de l'*Akademie* de Munich au regard de *musica viva*. Cet artiste plasticien et graphiste, né en 1935, travaille pour le *Bayerischer Rundfunk* depuis 1962. Il réalise toutes les couvertures des programmes de la radio, selon le même modèle que les programmes de *musica viva*. A partir de 1964, c'est également lui qui réalise les pages de garde des brochures de *musica viva*. Il n'y a plus de diversité des styles ni de découverte de nouveaux artistes : le festival a désormais un seul et même

graphiste¹⁵³. Cependant, dans la plupart des programmes d'après 1964, on retrouve quelques pages, en fin de brochure, consacrées à une œuvre d'un artiste contemporain. Ceci témoigne vraisemblablement d'une volonté de mettre la musique au premier plan, tout en gardant la présentation d'artistes plasticiens voulue par Hartmann.

B) Rédacteurs et musicologues au service des brochures de musica viva

Chaque brochure de *musica viva* pour la période 1957-1970 contient des textes explicatifs des œuvres au programme, les replaçant dans les réalisations de son compositeur, et parfois même en faisant leur analyse musicologique¹⁵⁴. Cet aspect habituel des concerts *classiques* implique la participation d'une équipe de rédacteurs embauchés par le *Bayerischer Rundfunk*. Pour notre période d'étude, ce ne sont pas moins de quinze individus, tous Allemands et souvent des journalistes musicologues, qui se chargent de cette tâche. Les plus représentatifs ont travaillé pour des journaux renommés et ont publié des travaux de recherche, à l'instar d'Ulrich Dibelius, dont les textes sont de précieux indices pour comprendre la musique de l'époque. Rédacteur de beaucoup des textes des livrets de *musica viva*, à partir de 1964, il figure également dans l'équipe du département « Ernste Musik »¹⁵⁵ du *Bayerischer Rundfunk*. Il est l'auteur d'un ouvrage sur la musique contemporaine en deux tomes, dont le premier a été publié en 1966 : *Moderne Musik I : 1945-1965*¹⁵⁶, dans lequel il décrit la musique de toute une série de compositeurs que l'on retrouve dans les concerts de *musica viva* : Karl Amadeus Hartmann et Wolfgang Fortner, Luigi Dallapiccola, Boris Blacher, Luciano Berio, Hans Werner Henze... Cette expertise musicologique lui a ouvert les portes du *Bayerischer Rundfunk* et, de fait, de *musica viva*, dont il est un acteur non-négligeable dans les années 1960.

De façon plus originale, un certain nombre des rédacteurs sont eux-mêmes des musiciens. A cet effet, Winfried Zillig est chef d'orchestre et compositeur en même temps que musicologue. Pour la plupart dans ce cas, ils ont travaillé avec un compositeur reconnu. Winfried Zillig avait ainsi été un élève de Schönberg. Autre exemple, le musicologue Rudolf Stephan a quant à lui étudié auprès de Wolfgang Fortner ; sa présence à *musica viva* n'est donc pas surprenante. Il est également proche du musicologue Carl Dalhaus (présent à Darmstadt) et

¹⁵³ Voir le Chapitre 4.

¹⁵⁴ Ceci vaut en particulier pour les programmes de 1965. Voir le Chapitre 4.

¹⁵⁵ « Musique sérieuse ». Pour plus de détails, voir le Chapitre 6.

¹⁵⁶ DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik I : 1945-1965*, Munich, Piper, 1966.

de Joachim Kaiser, un critique musical travaillant pour le *Süddeutsche Zeitung*, qui assiste vraisemblablement aux concerts *musica viva*, puisqu'il signe plusieurs articles faisant référence à l'un de ceux-ci¹⁵⁷.

L'apport de ces rédacteurs n'est pas inintéressant : ce sont des musicologues ou journalistes bien intégrés dans la presse munichoise et, pour certains, des employés du *Bayerischer Rundfunk* même. Le personnel qui travaille au service de *musica viva* est ainsi constitué d'acteurs dépendants de l'institution radiophonique, ou dépendant des instances qui fournissent un discours légitime sur la musique contemporaine – à travers, notamment, des publications et des articles de journaux reconnus comme la *Süddeutsche Zeitung*. Cet ensemble de musicologues forme tout un réseau à part entière qui vient renforcer l'attache du festival à la radio, tout en lui conférant une place véritable et légitime sur la scène musicale munichoise.

Parce qu'elle suppose un transfert de l'individualité de l'artiste au collectif de la société, la musique est le fruit d'interactions plurielles, tant matérielles qu'intellectuelles. Nul ne peut négliger, en histoire de la musique, l'importance des réseaux de musiciens pour comprendre la création de certaines œuvres, et même, dans une certaine mesure, l'évolution du langage musical. Cette partition suppose également que l'activité de l'artiste est à part, très spécifique et unique en son genre. Les musiciens et musicologues qui agissent pour le festival ne sont pourtant pas exclus de l'institution radiophonique. Au contraire, ils évoluent dans ce cadre leur permettant d'ancrer leur discours et de lui donner du poids – conférant au festival lui-même une certaine profondeur. Cette étude sur les acteurs qui forment les réseaux constitutifs de *musica viva* montre qu'il existe un véritable discours sur l'art contemporain dans les années 1960. Ce discours participe à l'ancrage de la musique contemporaine et lui permet d'exister en dehors des cercles fermés de certains festivals ou manifestations. L'enjeu pour *musica viva*, une fois les espaces de diffusion et les acteurs fixés, et de faire face à des conjonctures qui ne le sont pas : privilégier certains courants compositionnels à Munich, ainsi que faire face à l'exigence d'une rentabilité financière pour le *Bayerischer Rundfunk*.

¹⁵⁷ Les articles sont : KAISER Joachim, « Ödipus, wie Orff ihn hört », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 278, 21 novembre 1966 ; et : KAISER Joachim, « Im Schatten Strawinskys », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 306, 21/22 décembre 1968.

Partie 2

Développer et produire la musique contemporaine à Munich

Du cercle d'artistes à la gestion radiophonique

Chapitre 3

Expérimenter et partager : enraciner la modernité musicale à Munich

L'après-guerre se caractérise, dans la musique *savante*, par une multiplicité et une multiplication des langages et des techniques de composition que reflète bien la scène munichoise. Au fil des ans, cette diversité n'a fait que croître à tel point qu'il n'est pas aisé, lorsque l'on étudie les années 1960, de distinguer des courants de façon claire. Il existe ainsi une difficulté importante, dans l'étude d'un corpus de compositeurs, à ne pas négliger : l'impossibilité à réduire ces derniers à un groupe, une école, une esthétique parfois déterminés *a posteriori* et de fait, artificiels. À *musica viva* entre 1957 et 1970, près de quatre-vingt compositeurs différents voient leurs œuvres jouées ; certains le temps d'un unique concert, d'autres de façon beaucoup plus fréquente. Il n'est donc pas évident de tirer des conclusions sur la ligne esthétique du festival. Toutefois, il est possible de relever des tendances générales, par la surreprésentation, à des époques particulières, de certains compositeurs : ainsi, Stravinsky et Schönberg, qui symbolisent déjà deux esthétiques bien spécifiques, sont-ils très présents avant la mort de Hartmann en 1963.

À partir de 1964, la direction de *musica viva* est confiée à Wolfgang Fortner, co-fondateur du *Ferienkurs* de Darmstadt, et à Ernst Thomas, qui y est également simultanément directeur. Il n'est donc pas surprenant que les compositeurs du *Ferienkurs* se retrouvent de façon plus évidente à *musica viva*. L'histoire de ce festival après 1964 est dès lors liée à celle de son homologue darmstadtien, qui prône, dès ses débuts en 1946, une certaine esthétique, et tente de présenter celle-ci comme la *ligne à suivre*.

La modernité de *musica viva* passe d'abord par un discours légitimateur : chaque œuvre présentée est expliquée en détail dans la brochure du programme, et sa place dans la programmation justifiée. Les textes des brochures, rédigés par des journalistes, critiques musicaux, et musicologues allemand – ayant étudié, le plus souvent, auprès de Theodor Adorno – participent à cette légitimation. A défaut de pouvoir détailler les méthodes compositionnelles de chaque artiste présenté, ce qui de toutes façons semble peu pertinent, la lecture de ces textes permet d'approcher l'esthétique privilégiée par le festival.

I. Une modernité libre, ouverte et *informelle* à *musica viva* sous Karl Amadeus Hartmann

Que ce soit au niveau des compositeurs joués ou des artistes des brochures des concerts, une grande pluralité règne à *musica viva* dans les années 1960. Le festival est conforme à la fois à l'image qu'il arborait auparavant sous la direction de Hartmann et aux nouvelles dynamiques amorcées par la nouvelle direction après 1964. La modernité musicale présentée à *musica viva* se caractérise dans un premier temps par deux ensembles : les compositeurs ayant déjà une grande notoriété à l'époque, parfois même ayant vécu au début du siècle ; et ceux qui sont encore jeunes sur la scène musicale. Dès lors, différents *styles* cohabitent dans un seul et même concert.

A) Placer la programmation sur une ligne temporelle

1) Les pionniers face aux novices

L'analyse de la programmation de *musica viva* avant 1964, c'est-à-dire avant la mort de son fondateur Karl Amadeus Hartmann, permet d'avoir un aperçu de la conception de la *modernité* qui y est défendue. Celle-ci semble se caractériser par une variété importante des compositeurs présentés, connus ou méconnus, de toutes nationalités, et aux esthétiques parfois aussi diverses que celles de Stravinsky, Schönberg ou Milhaud. L'objectif est clairement de faire découvrir, voyager, et de multiplier les expériences. On retrouve toutefois un certain nombre de compositeurs très reconnus à l'époque. De fait, les œuvres choisies par Hartmann étaient, dans une certaine mesure, proches de celles que le public de ces années-là pouvait connaître. Il s'agissait des *Väter der Moderne*¹⁵⁸, les « pères de la modernité », tels Debussy, Schönberg, Bartók ou Stravinsky. Il aurait sans doute paru trop ambitieux de ne présenter que des compositeurs contemporains en activité au moment du concert. Ce postulat personnel sur la modernité est résumé ainsi dans une brochure d'un concert *musica viva* de 1962 :

Ainsi, en matière de la musique contemporaine. (...) Boris Blacher est né en 1903 ; Karol Szymanowsky appartient à la classe 1883 ; son jeune compatriote Kazimierz Serocki – prononcez Serotzki – vu le jour en 1922 ; et enfin, Sergeï Prokofieff se place entre Milhaud, Honegger et Martinu et appartient à la génération 1891. Deux de nos

¹⁵⁸ DIBELIUS Ulrich, « Hartmanns Idee einer musica viva », in : DIBELIUS Ulrich et al., *Komponisten in Bayern (Band 27) : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 75.

compositeurs sont encore en vie – Blacher et Serocki –, les deux autres seraient à classer parmi les pionniers et les témoins de la musique d'aujourd'hui, et la musique d'aujourd'hui signifie : toute sorte de musique de l'avant-garde, indépendamment de la technique compositionnelle, du style ou de la personnalité harmonique ; en somme la musique variée de notre époque plurielle.¹⁵⁹

Le musicologue Fred K. Prieberg livre ici une vision *personnelle* de la programmation de *musica viva* du début des années 1960. Ce concert du 11 mai 1962 est exemple parfait des ambitions de Hartmann pour le festival : mélanger des pionniers de l'ère contemporaine avec des compositeurs plus récents, multiplier les styles lors d'un même concert, et ne pas se rattacher à une école particulière. Hartmann semblait concevoir la modernité musicale en deux ensembles : les inspireurs et les inspirés, c'est-à-dire d'une part, ceux qui ont ouvert de nouvelles voies dans les premières années du siècle ; d'autre part ceux qui suivent cette voie, ou tracent la leur à partir de celle-ci, dans les années 1950-1960.

Il y a, dans le répertoire du festival du tournant des années 1960, une forme d'équilibre entre ces deux mouvances, que l'on ne retrouve pas distinctement avec le changement de direction en 1964. La vision de Hartmann de la modernité se situe ainsi, dans une certaine mesure, en dehors des sentiers battus et est fondée sur une diversification des esthétiques et des époques musicales, et non sur un postulat contemporain en particulier. Plutôt que d'affirmer la volonté de partir de zéro après 1945 – ce que beaucoup d'autres se risquent à faire, à l'instar du musicologue Ulrich Dibelius¹⁶⁰ –, il fallait selon lui rattacher les expériences contemporaines à leurs origines : l'avant-guerre. La guerre, le totalitarisme ne représentaient pas pour lui une rupture esthétique, mais seulement temporelle.

2) Une modernité en réseau

Un certain nombre de compositeurs présents dans la programmation de cette période ne le sont que pendant l'ère Hartmann, et n'apparaissent plus dans les programmations réalisées

¹⁵⁹ « Zeitgenössische Musik also. (...) Boris Blacher ist 1903 geboren; Karol Szymanowsky gehört zum Jahrgang 1883; sein junger Landsmann Kazimierz Serocki – spricht Serotzki - erblickte 1922 das Licht der Welt; und Sergej Prokofieff schließlich steht zwischen Milhaud, Honegger und Martinu und gehört der Generation von 1891 an. Zwei unserer Komponisten sind noch am Leben – Blacher und Serocki – die anderen beiden wären unter die Vorkämpfer und Zeugen der heutigen Musik einzureihen, und heutige Musik will heißen: jede Art Musik der Gegenwart, unabhängig von kompositorischer Technik, Stil oder tönender Persönlichkeit; eben die mannigfaltige Musik unseres pluralistischen Zeithalters. », dans : *Musica Viva, Programmheft 11. Mai 1962*, Munich, 1962, p. 7.

¹⁶⁰ DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966, p. 23.

par Ernst Thomas et Wolfgang Fortner à partir de 1964. Pour citer le plus connu : Alban Berg¹⁶¹, un disciple de Schönberg, dont Karl Amadeus Hartmann affectionnait le style avec son opéra *Lulu* – dernière œuvre atonale, donc « dégénérée », à avoir été représentée en Allemagne sous le III^e Reich, lors de sa création à Berlin en 1934¹⁶². D'autres compositeurs ne sont présentés que ponctuellement, comme Claude Debussy¹⁶³ et Karol Szymanowski¹⁶⁴, d'une mouvance éloignée des expériences atonales d'Alban Berg, mais toutefois reconnus comme étant les figures importantes d'une modernité musicale issue du tournant du siècle.

Quand Hartmann tenait à faire jouer des œuvres de compositeurs contemporains peu représentés sur la scène musicale de l'époque, ces derniers étaient souvent des proches qu'il aidait à faire connaître. Lui-même compositeur, reconnu par ses pairs sans être de notoriété internationale, il connaît alors les difficultés à s'implanter dans le réseau musical – difficultés qu'il a lui-même vécues dans le climat opprimant du III^e Reich. Ainsi, Pierre Boulez affirme à son propos :

Karl Amadeus Hartmann me laissera avant tout le souvenir d'un homme généreux (...), concerné par les problèmes de la relation de la musique nouvelle et de son public, généreux avec ses collègues compositeurs, spécialement les plus jeunes n'ayant pas encore « voix au chapitre ». ¹⁶⁵

Ces paroles proviennent d'une lettre écrite le 29 juin 2005, en commémoration des 100 ans de la naissance de Hartmann. Le point de vue du musicien français confirme l'objectif hartmannien, valable aussi bien directement après la guerre qu'au tournant des années 1960 : il n'est plus uniquement question d'une revalorisation du répertoire banni sous le III^e Reich, mais plutôt d'une mise en avant de compositeurs alors moins connus : après le désordre provoqué par la guerre, l'idée directrice est également de parvenir à construire quelque chose de nouveau.

Parmi ceux moins fréquents sur les scènes musicales internationales et qui ne figurent qu'une seule fois dans la programmation de *musica viva*, se trouvent des compositeurs dont les œuvres connaissent une notoriété moins importante. Bien souvent, il s'agit d'amis ou de collègues proches de Hartmann, ou de jeunes encore peu connus. Comme l'affirme Boulez, Hartmann est d'abord « généreux envers ses collègues ». Un bon exemple de cette générosité est la

¹⁶¹ Joué à *musica viva* le 17 janvier 1964, selon une programmation réalisée par Hartmann avant sa mort.

¹⁶² Cette représentation fut tenue au *Staatsoper* de Berlin le 30 novembre 1934 sous la direction d'Erich Kleiber. *Lulu* fut joué à *musica viva* le 5 mai 1961.

¹⁶³ *Syrinx* et *La Boîte à Joujoux* sont joués le 17 janvier 1964.

¹⁶⁴ La *Symphonie concertante pour piano et orchestre opus 60* est jouée le 11 mai 1962.

¹⁶⁵ RIEDL Josef Anton (dir.), *Da mal Saturn herankam : in Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann hum 100. Geburtstag*, Munich, Bayerischer Rundfunk, 2006, p. 11.

représentation du requiem *Libera nos* de Rafael Kubelik. Le musicien avait été nommé à la tête de l'orchestre du *Bayerischer Rundfunk* en 1961. Par discrétion, il ne dirigeait que très rarement ses œuvres, mais il se faisait le défenseur de celles de son ami Hartmann¹⁶⁶.

L'originalité de *musica viva* sous Hartmann, plus de quinze ans après la fin de la guerre, est ainsi de ne pas accorder de l'importance uniquement à ceux qui ont déjà investi la scène musicale en tant que compositeurs. Le musicologue Ulrich Dibelius renchérit :

Qu'un compositeur recherche le public, aucunement ni principalement pour ses propres œuvres, mais qu'il possède une oreille la plus fine possible pour les phénomènes et tendances les plus différents du temps présent, cela est rare et très improbable.¹⁶⁷

D'autres compositeurs ont pu être mis à l'honneur le temps d'un concert sans qu'ils réapparaissent dans des programmations d'après 1963, comme l'Anglais Humphrey Searle¹⁶⁸ ou le Polonais Kazimierz Serocki¹⁶⁹. À travers cette programmation hétérogène, on distingue l'une des lignes principales du festival : se placer dans les mouvances actuelles et représenter un éventuel tremplin pour des jeunes compositeurs. Cet objectif est le même concernant le choix des peintres mobilisés pour faire la couverture des brochures :

À chaque concert, à travers des reproductions, des portraits et des informations biographiques, un artiste contemporain était présenté. Les hommes célèbres, comme E. W. Nay, André Masson, Fritz Wotruba, Le Corbusier, étaient des exceptions. La plupart du temps, les plus jeunes furent choisis, ceux que personne ne connaissait encore.¹⁷⁰

Ainsi, l'objectif de Hartmann fut de valoriser une modernité plurielle, d'ouvrir de nouvelles voies en valorisant des artistes parfois peu connus. Ce choix s'inscrit bien dans une époque où

¹⁶⁶ MERLIN Christian, *Les grands chefs d'orchestre du XXe siècle*, Paris, Libella, 2013, p. 266.

¹⁶⁷ « dass ein Komponist Öffentlichkeit erfindet, keineswegs und etwa in erster Linie nur für sein eigenes Werk, sondern als eine möglicher Ohren für die verschiedensten Phänomene und Strömungen der Gegenwart besitzt, das ist selten und höchst unwahrscheinlich. », dans : DIBELIUS Ulrich, « Hartmanns Idee einer musica viva », dans : DIBELIUS Ulrich *et al.*, *Komponisten in Bayern (Band 27) : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 68.

¹⁶⁸ Sa *Symphonie n° 2 opus 33* (1958) est jouée à *musica viva* le 21 mai 1962.

¹⁶⁹ *Episodes pour cordes et 3 percussions* (1959) est présenté le 11 mai 1962 à *musica viva*.

¹⁷⁰ « In jedem Konzert wurde mit Reproduktionen, Porträtfoto und Lebensdaten ein zeitgenössischer Künstler vorgestellt. Berühmte Männer wie E. W. Nay, André Masson, Fritz Wotruba, Le Corbusier waren die Ausnahme. Meist wurde man auf Jüngere hingewiesen, die noch niemand kannte. », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968, p. 9.

les genres se diversifient et l'expérimentation est de mise. Il faut pourtant faire face à une multiplication des langages musicaux après 1945, et tous ne sont pas représentés à *musica viva*.

B) Des esthétiques variées : le pari d'une modernité à plusieurs visages

1) *Musica viva* et l'éclatement des langages

Si la thèse d'une « année zéro » musicale en 1945 n'est pas pertinente, puisque les compositeurs ont continué à écrire même lorsque leurs œuvres ne pouvaient être produites, l'après-guerre immédiat s'est toutefois caractérisé par un éclatement des styles et des langages. Ulrich Dibelius, dans son ouvrage consacré à la musique contemporaine, n'hésite pas à parler de « 1945 – das Jahr Null der modernen Musik »¹⁷¹, c'est-à-dire « 1945 – l'année zéro de la musique moderne ». Une pluralité sans précédent en Europe occidentale fait son apparition, en l'absence d'une école ou d'une ligne particulière à suivre. Un grand nombre des compositeurs bannis du III^e Reich, qui avaient fui ailleurs en Europe ou aux Etats-Unis, retrouvent une place parmi leurs confrères. Et, chez certains contemporains comme Karlheinz Stockhausen, l'incertitude de l'après-guerre représentait une véritable opportunité à saisir :

Aucune génération de compositeurs n'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 debout d'une époque sans goût.¹⁷²

Cet optimisme est partagé par plusieurs de ses collègues, à commencer par le fondateur de *musica viva*, bien que Hartmann privilégie, comme on l'a vu précédemment, une forme de recommencement sans rupture. Mais *musica viva* est indéniablement lié à l'idée d'un progrès à la fois évolutif et arborescent : il existerait en effet des chemins *naturels* de l'évolution musicale. En ce sens, aucune *école* particulière n'est privilégiée. Et cette tendance ne tarit pas avec les années, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre d'un tel festival.

Le 18 mai 1961, un journaliste du *Abendzeitung* affirme : « Le *musica viva* livre une coupe transversale à travers la musique des temps modernes, de Stravinsky à Boulez, de

¹⁷¹ DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966, p. 23.

¹⁷² STOCKHAUSEN Karlheinz, « Situation actuelle du métier de compositeur », in : BOULEZ Pierre (dir.), *Domaine musical. Bulletin international de musique contemporaine*, Paris, Grasset, 1954, p. 131.

Milhaud à Nono, de Berg à Dallapiccola »¹⁷³. C'est bien résumer l'ambition de Hartmann que de relever, plus de quinze ans après la fondation du festival, la présence de compositeurs aux esthétiques aussi éloignées, par exemple, que Berg et Milhaud. Chaque compositeur a une individualité propre, souvent très marquée. Cependant, des techniques de composition – polytonale, dodécaphonique, sérielle..., par exemple – se retrouvent chez plusieurs d'entre eux à cette époque. Pour Adorno, cette multiplication des styles est le produit du III^e Reich, qui aurait brisé la ligne continue du progrès musical :

En Allemagne, la Chambre musicale du Reich a laissé derrière elle un monceau de décombres : le style de tout le monde après la Seconde Guerre mondiale, c'est l'éclectisme du brisé.¹⁷⁴

La pluralité cherchée par Hartmann est pourtant plus optimiste. Elle provient avant tout de sa conception anti-autotélique de l'art. Lui-même composait avec ses idéaux politiques (socialistes) en tête. Son biographe Andrew D. McCredie affirme ainsi, parlant de sa *Messe Profane* et de sa *Kantate*, écrite sur les textes « Kohlenbrot » et « Wir haben eine Welt zu gewinnen » de Johannes R. Becher et Karl Marx :

En tant que partisan d'un socialisme militant dans les années 1920 et le début des années 1930, Hartmann laisse apparaître des éléments idéologiques dans deux pièces a-cappella et un cycle de cinq opéras de chambre.¹⁷⁵

Pour Hartmann, la musique peut être porteuse d'un véritable engagement : les textes des brochures de *musica viva* semblent aller dans ce sens, bien qu'ils ne soient que rarement explicites sur d'éventuelles intentions idéologiques des compositeurs présentés.

¹⁷³ « Die Musica viva bringt einen Querschnitt durch die Musik der Neuzeit, von Strawinsky zu Boulez, von Milhaud zu Nono, von Berg zu Dallapiccola. », in : WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980, p. 139.

¹⁷⁴ ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 17.

¹⁷⁵ « Als Befürworter eines militanten Sozialismus in den 20er und frühen 30er Jahren ließ Hartmann ideologische Elemente in zwei A-cappella-Vertonungen und einem Zyklus von fünf Kammeroper anklängen. », in : McCREDIE Andrew D., « Das instrumentalschaffen Karl Amadeus Hartmanns », in : DIBELIUS Ulrich & al., *Komponisten in Bayern (Band 27) : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 104.

2) Une réflexion sur le temps et les sonorités nouvelles : de Stravinsky à Schönberg

Dans un premier temps, la modernité présentée à *musica viva* rend hommage aux expériences rythmiques et polytonales du début du siècle. Le compositeur le plus représentatif, en ces années de l'ère Hartmann, couvre à lui seul plusieurs styles différents : il s'agit d'Igor Stravinsky. Il fut l'un des piliers de *musica viva* dans sa première décennie ; en 1951 et en 1957, il y est même venu diriger ses propres œuvres à Munich. C'est *Renard* le 30 mars 1962, sous la direction de Pierre Boulez, œuvre composée en 1916, de la période franco-suisse du compositeur, plutôt réputée « calme » et dépouillée – en comparaison, du moins, à l'*Oiseau de feu*, *Petrouchka* et au *Sacre du printemps*. De *Renard*, Josef Häusler explique dans la brochure :

Le rapport aux autres œuvres de Stravinsky issues de la même période créatrice n'est pas difficile à trouver ; à commencer par le *Rossignol* jusqu'à *L'histoire du Soldat* en passant par les trois quatuors à cordes. Dans cette perspective, il faut avant tout citer *Les Noces*. Je pense ici moins aux assonances mélodico-rythmiques qu'au cadre métrique fortement proportionnel, qui domine les deux partitions. (...)

Le composant musical principal du matériel expressif est le principe de l'ostinato, qui détermine les parties musicales sur de longues distances.¹⁷⁶

Relever l'usage de l'ostinato n'est pas sans importance : il s'agissait d'un procédé habituel de composition chez Hartmann lui-même et ses confrères de la même mouvance expressionniste.

Deux concerts plus tard, c'est le Stravinsky plus folklorique qui est présenté, avec *Petrouchka - Burlesque in Four Scenes*, une version revisitée en 1947 du *Petrouchka* originel de 1910. L'univers du compositeur est détaillé dans la brochure, permettant au lecteur de parcourir l'historique de ses méthodes de composition. L'exemple de Stravinsky montre l'attention portée sur les innovations instrumentales et harmoniques, aussi bien que sur les formes :

Petrouchka est, dans le sens le plus avantageux du concept, une œuvre de transition. Elle montre encore la richesse sensorielle et la variété de couleurs de l'Ecole de

¹⁷⁶ « Bezüge zu anderen Werken Strawinskys aus der gleichen Schaffensperiode lassen sich unschwer zu finden, anfangen bei der „Nachtigall“ über die drei Streichquartettstücke bis zur „Geschichte vom Soldaten“. In diesem Zusammenhang muss vor allem „Les Noces“ genannt werden. Ich denke hier weniger an melodisch-rhythmische Assonanzen als an das streng proportionale metrische Bezugssystem, das beide Partituren beherrscht. (...). An den Grundbestandmusikalischer Äußerungsmaterial überhaupt führt das Ostinatoprinzip, das die Instrumentalpartien auf weite Strecken hin bestimmt. », dans : *Musica Viva, Programmheft 30. März 1962*, Munich, 1962, p. 14.

Pétersbourg, mais laisse percevoir également clairement le fait que Stravinsky ne soit plus intéressé en fait par la coloration harmonique. (...)
En toute liberté, se présente ainsi une forme très claire (A, B, A, C, A, B, A).¹⁷⁷

Ce qui intéresse les rédacteurs musicologues de cette époque – et qui va de pair avec les préoccupations des compositeurs eux-mêmes – est avant tout la recherche en matière de sonorité, et également en matière de forme. Se fondant sur la notion schönbergienne de *Klangfarbenmelodien*¹⁷⁸, littéralement « mélodies de timbres », les compositeurs contemporains utilisent non plus la mélodie exclusivement par les hauteurs, procédé exploité exclusivement jusqu'ici, mais également celle véhiculée par des timbres, à savoir des sonorités particulières. De fait, les compositeurs cherchent à s'extraire des formations ou sonorités traditionnelles de la musique *savante* et expérimentent de nouvelles associations. Le son, son rapport au temps (rythmique et organique) est au centre des textes des brochures de concerts. Un autre des *Väter der Moderne*, Olivier Messiaen, voit son œuvre *Chronomie* commentée comme suit :

« Chronomie », 1959/60 (...) utilise en tant que son principal ou matériel mélodique des chants d'oiseaux de France, de Suisse, du Japon et du Mexique. En outre, des sons de chutes d'eau, que le compositeur a notés dans les Alpes françaises, sont également utilisés (...). Le son et le temps sont deux points de départ fondamentaux de l'œuvre. (...) Les colorations du son assurent chez lui encore une seconde fonction déterminante : elles servent à l'articulation de la conduite du temps, c'est-à-dire que les différentes durées de temps sont représentées par différents mélanges de sons. Le titre de l'œuvre puise son explication de là. Chronomie – couleur du temps.¹⁷⁹

L'attention portée sur le timbre est ensuite reprise, au cours des années 1960, par les compositeurs les plus jeunes – principalement ceux nés dans les années 1920, qui s'inspirent

¹⁷⁷ « Petruschka ist im vorteilhaftesten Sinne des Begriffs ein Übergangswerk. Es zeigt noch die sinnliche Fülle und Buntheit der Petersburger Schule, lässt aber auch schon deutlich erkennen, dass Strawinsky am harmonischen Kolorismus eigentlich nicht mehr interessiert ist. (...) Bei aller Freiheit ergibt sich also eine sehr übersichtliche Form (A, B, A, C, A, B, A). », dans : Musica Viva, *Programmheft* 25. Mai 1962, Munich, 1962, p. 11-14.

¹⁷⁸ Cette expression avait été créée par Schönberg dans son *Traité d'harmonie* en 1911, dédié à son ami Gustav Mahler, et faisait référence à la succession de timbres utilisés dans sa pièce opus 16 n° 3, *Farben*.

¹⁷⁹ « "Chronomie", 1959/60 (...) benutzt als klangbestimmendes oder melodisches Material Vogelgesänge aus Frankreich, Schweden, Japan und Mexiko. Außerdem werden Wasserfallgeräusche verwendet, die der Komponist in den französischen Alpen notierte. (...) Klang und Zeit sind die beiden grundsätzlichen Ausgangspunkte des Werks. (...) Die Klangfarbe erhält bei ihm noch eine zweite und eigentlich dominierende Aufgabe: sie dient zur Artikulation der Zeitverläufe, d. h. die verschiedenen Zeitdauern werden durch unterschiedliche Klangmischungen dargestellt. Von hier erhält der Titel des Werks seine Erklärung. Chronomie - Farbe der Zeit.", dans : Musica Viva, *Programmheft* 30. März 1962, Munich, 1962, p. 8.

des grandes figures comme Stravinsky et Messiaen, tout en poussant encore plus loin les expériences musicales.

C) La pluridisciplinarité au service de la modernité : une dimension picturale

1) Une conception synesthésique du rapport entre musique et peinture

La dimension pédagogique, souhaitée par Hartmann dès les débuts de *musica viva*, implique par ailleurs qu'une attention particulière fût portée aux peintures présentées dans les brochures. Pour que le festival eût un public et puisse subsister dans une société désensibilisée à la musique contemporaine, il fallut en effet trouver un moyen d'attirer des artistes aux concerts comme de fidéliser les auditeurs. Hartmann tenait fermement à la dualité peinture-musique et il s'imposait de commander lui-même les œuvres devant figurer sur la page de garde des programmes. La correspondance entre œuvres picturales et œuvres musicales est pour le moins originale à l'époque, bien qu'elle ait fait l'objet d'explorations de la part d'artistes plasticiens européens dans les années 1910-1920. L'idée d'une musique pouvant être peinte semble remonter au jésuite Louis Bertrand Castel, qui imagina, en 1728, un « clavecin oculaire » censé faire s'associer les sons avec des couleurs. Chez les compositeurs du XX^e siècle, le premier à avoir eu une réelle démarche synesthésique est probablement Alexandre Scriabine ; et chez les peintres, Vassily Kandinsky¹⁸⁰. Hartmann se place délibérément dans cette lignée d'art total, puisqu'il affirme lui-même : « Très tôt, il fut pour moi clair (...) que les peintures et la musique étaient indispensables à leur compréhension mutuelle, comme le mot et l'expression »¹⁸¹.

La musique représente un art qui organise le temps, et la peinture l'espace. Dans cette perspective, la peinture par synesthésie offre un support potentiellement *concret* et physique à la musique, elle peut rendre l'expérience de l'écoute représentable – celles de la composition et de l'interprétation étant déjà, en partie, visuelles. Pour Kandinsky, lui-même mélomane et musicien, la musique ouvre la porte sur un *monde* en particulier, qu'il est alors possible de représenter dans l'espace¹⁸². À la même époque, en France, Sonia et Robert Delaunay avaient

¹⁸⁰ Le lien entre Kandinsky et la ville de Munich est en outre très fort, puisqu'il y fut co-fondateur de l'association des nouveaux artistes de Munich, et surtout membre fondateur du groupe expressionniste *Der Blaue Reiter*, qui avait fait appel à des compositeurs – comme Scriabine.

¹⁸¹ « Es war mir frühzeitig klar (...), dass Bilder und Musik zur gegenseitigen Verständigung notwendig sind wie Wort und Miene. », dans : DIBELIUS Ulrich, « Hartmanns Idee einer musica viva », in : DIBELIUS Ulrich *et al.*, *Komponisten in Bayern (Band 27) : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995, p. 76.

¹⁸² « Couleurs et musiques », in : *Études*, vol. 415, n° 9, 2011, p. 231-239.

créé l'*orphisme*, convaincus de la possibilité de véhiculer cette simultanéité en peinture. Pour autant, la peinture ne peut pas rendre compte du cours linéaire de la musique, car contrairement à elle, elle ne peut donner une idée précise de la temporalité ni de l'écoulement du temps ; toutefois, il lui est possible de véhiculer des impressions, des émotions, que l'on peut retrouver en musique.

L'idée d'une *synthèse des arts* est partagée par des compositeurs comme Arnold Schönberg, lui-même peintre. On considère souvent le passage à l'atonalité de Schönberg et le passage à l'abstraction de Kandinsky comme étant le résultat d'un même cheminement esthétique. Les deux artistes se connaissaient et étaient amis. Ils s'étaient rencontrés en 1911, à une époque où l'art abstrait en peinture et l'atonalité en musique faisaient leurs premiers pas. Les deux artistes se considéraient, d'une façon *prophétique*, comme des maillons décisifs du cours de l'histoire¹⁸³. L'atonalité et l'abstraction picturales cohabitent encore dans les années 1960, alors qu'il n'est plus question que d'abstrait dans les académies d'arts comme l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich, et où l'affranchissement au système tonal introduit par Schönberg est devenu une norme chez les compositeurs.

D'autres compositeurs plus contemporains, comme Iannis Xenakis, s'intéressent également à la relation entre le visuel et le sonore. C'est également le cas de Le Corbusier avec qui il travaille. Dans une lettre à son ami Hermann Scherchen, où il lui fait part de l'invitation qu'il a reçue de Hartmann pour réaliser une couverture d'une brochure *musica viva*, il manifeste son soutien :

Je vais lui répondre positivement, puisque j'approuve absolument cette intention de faire communiquer la pensée et l'esthétique dans leurs manifestations musicales, plastiques et même littéraires aujourd'hui.¹⁸⁴

En outre, la question de la synesthésie musique-peinture se place en quelque sorte dans une réflexion générale des compositeurs contemporains sur le son et le timbre, dès les années 1950. La *Klangfarbenschmelodie* citée précédemment en est un exemple : par la multiplication des instruments en charge d'un thème ou d'une ligne mélodique, on multiplie les

¹⁸³ WYMEERCH Brigitte van, « Schoenberg et Kandinsky : une certaine idée de la création et de la relation entre les arts », in : PIGEAUD Jackie, *Les arts quand ils se rencontrent*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 262.

¹⁸⁴ « Ich werde ihm positiv antworten, da ich diese Absicht, auf eine heutige Weise das Denken und die Ästhetik in ihren musikalischen, plastischen und selbst literarischen Kundgebungen miteinander zu verbringen, durchaus billige. », dans : McCREDIE Andrew, *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2003, p. 239.

couleurs orchestrales, avec la possibilité de superposer celles-ci et de les faire contraster les unes avec les autres – en somme, il s’agit du même processus que dans l’application contemporaine des couleurs sur une toile.

2) Quelle correspondance entre musique et peinture à *musica viva* ?

Rudolf Hohlweg, dans son article « Musik und Bilder » publié dans la brochure du concert du 13 décembre 1968, rend hommage à la sensibilité artistique de Hartmann : « Son regard était acéré. (...) Les impressions musicales et visuelles rencontrèrent une antenne hautement sensible à la qualité. »¹⁸⁵. Cette recherche de qualité pousse le compositeur à contacter des artistes éminents. En effet, Hartmann ne fait pas toujours appel à des artistes peu connus : il cherche aussi les grandes figures de l’époque, afin attirer l’attention sur *musica viva*, pour accroître son pouvoir d’influence, multiplier son public et le faire devenir un tremplin éventuel pour des jeunes artistes moins connus. Dans la lettre que Hartmann avait adressé à Le Corbusier en 1958 (en français, non datée), il explique ainsi son objectif : « Chaque concert est accompagné d’un programme imprimé dans lequel je m’efforce de rendre visible et de faire comprendre au public les rapports multiples et complexes qui existent entre la peinture moderne et la musique moderne. »¹⁸⁶

Dès lors, il faut tenter par soi-même de comprendre quelles étaient les correspondances, ces « rapports multiples et complexes » entre musique et peinture. On sait que Hartmann procédait d’abord à la programmation musicale, puis il cherchait un artiste pour la couverture de la brochure. Il est toutefois difficile, par la simple observation des couvertures des brochures et de la programmation, de comprendre clairement ses intentions. Y-a-t-il réellement un lien entre le programme musical et l’œuvre d’art présentée ? Le festival ne serait-il pas plutôt un prétexte pour dresser un panorama abstrait de la création contemporaine ? Les demandes de Hartmann sont souvent peu motivées. Tout au plus explicite-t-il quel compositeur sera mis à l’honneur, en évoquant parfois les œuvres jouées. Dans une lettre à Jean Cocteau le 19 juin 1961, il écrit :

¹⁸⁵ « Er beobachtete scharf. (...) Musikalische und bildnerische Eindrücke trafen auf eine Antenne von höchster Empfindlichkeit für Qualität. », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968, p. 5.

¹⁸⁶ McCREDIE Andrew, *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2003, p. 239.

Je suis dans l'heureuse situation d'avoir Darius Milhaud pour un concert à Munich en janvier 1962. Je (...) serais heureux, si vous, *cher Maître**, pouviez croquer à cette occasion une petite esquisse – un de vos petits dessins de votre main – pour la brochure du programme. (...)

Milhaud dirigera *LA CRÉATION DU MONDE*, *AGAMEMNON* et *L'HOMME ET SON DÉsir*. Je vous partage cela seulement comme une éventuelle suggestion artistique.¹⁸⁷

Apparaît également ici une stratégie de réseau, puisque Milhaud et Cocteau, deux Français, se connaissaient déjà bien. Cocteau signe ainsi la couverture du programme de ce concert, *Hommage à Darius*, qui a lieu le 19 janvier 1962. Il avait également réalisé celle pour un concert dédié à un autre de ses amis, Arthur Honegger, le 24 mai 1957¹⁸⁸. Jean Cocteau avait été proche dudit « groupe des six » formé en 1916, dont les deux compositeurs faisaient partie. Il y avait donc une valeur symbolique à ce que ce soit lui qui réalise ces couvertures. Dès lors, il y eut peu de chances qu'il refusât ce travail, cela au bénéfice du public munichois de *musica viva*, qui put ainsi apprécier une facette *historique* de la correspondance entre musique et peinture.

Sous cet angle-là, la correspondance entre art et musique à *musica viva* semble davantage relever d'associations personnelles et existantes entre des artistes et des musiciens, plutôt que d'une réflexion approfondie sur les œuvres présentées et leur rapport avec un style pictural. Très occasionnellement, Hartmann laisse transparaître dans ses demandes une motivation plus claire. Par exemple, le 6 avril 1962, il adresse une lettre à Marc Chagall pour la brochure d'un concert consacré à Schönberg. Le premier lien évident entre les deux artistes est leurs origines juives. Schönberg s'était converti pour échapper aux persécutions, mais le judaïsme apparaît aussi bien dans ses réflexions spirituelles que dans ses œuvres – tout comme dans les peintures de Marc Chagall. Par ailleurs, lors du passage de Schönberg à Paris en 1933, Chagall avait été le témoin de son « retour dans la communauté d'Israël ». Mais ici, c'est surtout le rapport à l'Ancien Testament qui est mis en avant, et qui explique l'insistance dont Hartmann fait preuve :

Le 5 octobre 1962, le *musica viva* à Munich produira une grande fête dédiée à Arnold Schönberg. La représentation sera constituée de l'œuvre chorale inachevée « Die Jakobsleiter ». Pour cette œuvre, Schönberg a aussi rédigé le texte, et je suis certain que le contenu issu de l'ancien testament de cette œuvre vous sera très évocateur

¹⁸⁷ « Ich bin in der glücklichen Lage, Darius Milhaud für ein Konzert in Munich im Januar 1962 gewonnen zu haben. Ich (...) wäre glücklich, wenn Sie, cher Maître, dazu eine kleine Zeichnung – eines Ihrer wunderbaren Dessins aus Ihrer Hand – für das Programmheft stiften würden. (...) Milhaud wird LA CRÉATION DU MONDE, AGAMEMNON und L'HOMME ET SON DÉsir dirigieren. Ich teile Ihnen dies nur zu einer eventuellen künstlerischen Anregung mit. », dans : McCREDIE Andrew, *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Florian Wilhelmshaven, Noetzel Verlag, 2003, p. 247-248. * : en français dans le texte.

¹⁸⁸ WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980, p. 340.

d'un point de vue spirituel. (...) La fête doit célébrer la grandeur et l'importance de Schönberg. Aux côtés du grand innovateur musical Arnold Schönberg se place le grand maître des beaux-arts Marc Chagall (...). Auriez-vous l'immense bonté de me faire un dessin qui aurait trait au thème des échelles de Jacob, pour la couverture de la brochure du programme ?¹⁸⁹

Il s'agit ainsi d'une réunion thématique mais, encore une fois, personnelle des deux artistes. Difficile de distinguer si le style pictural chagallien devait être mis en rapport avec celui musical de Schönberg ; il semblerait plutôt que l'objectif ne fut pas tant esthétique que pédagogique, à savoir de montrer des œuvres autour d'un même objet, d'une même époque ou même d'une même zone géographique. Au final, ce n'est pas Chagall qui réalisa cette couverture, mais Georges Mathieu. Si celui-ci ne partage pas de lien apparent ni avec la personnalité de Schönberg ni avec son œuvre, il décrit toutefois ses intentions dans son article « De l'abstrait au possible », dont un extrait est publié au début de la brochure : faire une phénoménologie de l'action de peindre, à travers une expression des émotions directe et sans règles¹⁹⁰. Il s'agit d'une forme d'abstraction qui n'est pas formelle ni prédéfinie ; à l'inverse du langage très contrôlé de Schönberg. Mais ce courant, qu'il nomme « abstraction lyrique », entre en opposition avec l'abstraction géométrique connue jusque-là. Il représente ainsi une rupture esthétique, tout comme le langage schönbergien en musique.

Le festival de Karl Amadeus Hartmann fut ainsi un lieu de diversité, multipliant les horizons esthétiques dans l'espoir de donner l'aperçu le plus complet de la modernité artistique – et non seulement musicale – à l'époque. Des compositeurs très connus côtoient des jeunes en début de carrière. L'objectif de faire de *musica viva* un tremplin et un lieu de rencontres entre musiciens, mais également entre le public et un répertoire peu connu, repose sur cette qualité intergénérationnelle et également sur les textes des brochures, qui font la biographie de chaque artiste et s'en tiennent à une explication littéraire des œuvres jouées. Touché par la maladie, Hartmann meurt prématurément le 5 décembre 1963. L'élan qui

¹⁸⁹ « Am 5. Oktober 1962 veranstaltet die MUSICA VIVA in Munich ein großes Arnold-Schönberg-Fest. Zur Aufführung kommt das nachgelassene Chorwerk « Die Jakobsleiter ». Zu diesem Werk hat Schönberg auch den Text geschrieben und ich nehme mit Bestimmtheit an, dass der alttestamentarische Inhalt dieses Chorwerkes Sie vom geistigen her sehr ansprechen wird. (...) Das Fest soll die Größe und Bedeutung Schönbergs manifestieren. Dem großen wegweisenden Meister der Musik Arnold Schönberg steht der große Meister der Bildenden Kunst Marc Chagall gegenüber (...). Würden Sie die große Güte haben, mir ein Dessen als Titelblatt zu dem Programmheft, das etwas aus dem Thema der Jakobsleiter enthält, zu stiften? », dans : McCREDIE Andrew, *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2003, p. 259.

¹⁹⁰ *Musica Viva, Programmheft 5. Oktober 1962*, Munich, 1962, p. 1.

permettait à *musica viva* de subsister comme un espace de foisonnement artistique semble compromis. Avec ses nouveaux directeurs, Ernst Thomas et Wolfgang Fortner, *musica viva* se range et suit la voie tracée par un autre festival d'envergure en Allemagne : le *Ferienkurs* de Darmstadt.

II. Vers une modernité « darmstadtienne » : *musica viva* au service du *Ferienkurs* ?

À 400 kilomètres de *musica viva* a lieu le *Ferienkurs* de Darmstadt, une manifestation rassemblant, quelques semaines durant l'été, compositeurs, chefs d'orchestre, et théoriciens de la musique. Pour comprendre l'évolution de *musica viva* dans les années 1960, il est indispensable d'étudier ce qu'il se passait au *Ferienkurs* de Darmstadt durant les mêmes années. D'une part, du fait de l'importance considérable de ce festival pour la musique contemporaine de l'époque ; mais aussi parce que son directeur, Ernst Thomas, est celui qui prend la suite de Karl Amadeus Hartmann à la tête de *musica viva* tout en gardant ses fonctions à Darmstadt. Wolfgang Fortner, co-directeur de *musica viva*, fut aussi très présent à Darmstadt dès la fondation du *Ferienkurs*. Les compositeurs *phare* ne sont plus les mêmes que sous Hartmann : il s'agit en effet en grande partie de ceux qui rayonnent au *Ferienkurs*. Deux styles esthétiques dominent : celui qui poursuit les expériences d'Anton Webern (1883-1945), l'un des disciples de Schönberg et celui de la jeune génération de compositeurs nés dans les années 1920. Ce corpus de compositeurs forme une musique dont l'implantation à Darmstadt confère un statut particulier. Le festival est en effet très connu des musiciens de l'époque et il est un lieu incontournable de rencontres entre compositeurs. C'est cette musique prônée à Darmstadt qui domine, dans la sphère de la musique *savante*, en Europe occidentale dans les années 1960.

A) L'idéal darmstadtien à musica viva

1) Anton Webern, le nouveau *Vater der Moderne*

Une grande partie du réseau reconnu de musiciens se retrouvant à Darmstadt, et de façon plus prononcée à *musica viva* à partir des années 1960, se réclame de l'héritage du sérialisme viennois. Il convient ici d'explicitier de façon plus détaillée en quoi consistait cette nouvelle façon de composer. La technique du sérialisme, avec celle des douze tons – appelée par abus

de langage « dodécaphonisme » – avait été développée par Arnold Schönberg et ses disciples Alban Berg et Anton Webern au début du siècle, trois compositeurs clés de ce que les musicologues ont ensuite appelé la seconde École de Vienne¹⁹¹. Concrètement, cette nouvelle façon de composer passait par une refonte des règles de l'harmonie musicale. Dans le nouveau système pensé par Schönberg en 1921, les notes ne sont plus *hiérarchisées* les unes par rapport aux autres. Ce langage dit « dodécaphonique » – auquel le compositeur préférait le terme, presque plus révélateur, de « tonalité suspendue » – implique un emploi des douze notes (ou plutôt : des douze hauteurs) de la gamme chromatique occidentale, organisées, par la suite, en séries particulières, déterminées au préalable de la composition¹⁹². Il s'agit donc de contraintes volontairement prédéfinies : il faut jouer les douze notes de la série avant de pouvoir revenir sur la note initiale.

Jusque-là, la musique n'était pas régie par la contrainte de la série et elle relevait du système tonal, c'est-à-dire qu'elle se caractérisait une forte hiérarchie dans les accords utilisés. Schönberg abolit la tonalité pour la première fois dans son *Quatuor n° 2* (1908) et utilise la technique des douze sons dans ses *Pièces pour piano opus 23* (1923). Ses deux disciples de l'époque, Alban Berg et Anton Webern, s'attachent à l'application de ces nouvelles règles d'écriture. Webern, alors moins connu, poursuit de son côté ces expériences de manière plus *radicale* ; l'apogée du système dodécaphonique pourrait ainsi se situer avec sa *Symphonie opus 21* (1928). À Darmstadt, c'est surtout lui qui est mis à l'honneur ; ses œuvres représentent alors l'évolution la plus poussée du système élaboré par Schönberg. Il est également très présent à *musica viva*, mais uniquement après la mort de Hartmann et l'arrivée de Ernst Thomas et de Wolfgang Fortner à sa direction. Ceci n'est guère étonnant : Hartmann s'était détaché de Webern pendant la guerre, et se plaçait moins sur son bord esthétique que sur celui, jugé plus *romantique*, d'Alban Berg. Webern est donc joué quatre fois entre 1966 et 1968¹⁹³, mais qu'une seule fois avant cette période, au concert du 20 novembre 1959, avec la première version de ses *Six Pièces pour orchestre* (1909). Avant sa consécration par le *Ferienkurs* dans l'après-guerre, il n'était que peu connu. Dans la brochure du concert *musica viva* du 9 février 1968, le critique Josef Häusler – qui est le rédacteur de tous les textes de *musica viva* sur Webern – affirme :

¹⁹¹ Celle-ci étant supposée suivre la *première* École de Vienne, qui est celle de l'âge d'or du classicisme, avec notamment Mozart, Haydn, et Glück.

¹⁹² En plus d'une lecture de base de gauche à droite, les possibilités de lecture de la série sont les suivantes : la *rétrogradation* ou *récurrence*, lorsque l'on lit de la dernière note à la première ; l'*inversion* ou *renversement*, si les intervalles de la série sont renversés ; et la *rétrogradation de l'inversion*, si l'on lit l'inversion de la dernière note à la première. Ces quatre formes peuvent ensuite être transposées sur n'importe quelle échelle des douze sons, ce qui donne en tout 48 possibilités grâce à une seule et même série.

¹⁹³ Le 21 janvier 1966, le 20 mai 1966, le 9 février 1968 et le 3 mai 1968.

Certes, il y eut, ici ou là, des représentations dans les années vingt et trente, mais pour autant que la presse en rendît compte, Webern ne fut considéré uniquement que dans l'ombre de son professeur Arnold Schönberg. Il semblait impensable que cette œuvre puisse renfermer des forces supplémentaires, car la concision de la formulation, la concision des formes, le subtil dégradé de couleurs douces, étaient perçues comme un exercice fatiguant, comme une perte de volonté de la composition musicale, comme « musique au bord du silence ». ¹⁹⁴

Il rappelle ici l'impopularité de Webern en son temps, une place d'honneur lui est redonnée à cette occasion. L'effort des textes de *musica viva*, concernant Webern, vise effectivement à le faire connaître du public munichois et à légitimer sa place dans le répertoire contemporain – un objectif qui avait été celui du *Ferienkurs* jusqu'ici. Webern y représente encore, à cette époque, un inspirateur clé de tout un ensemble de compositeurs. Dans la même brochure, Josef Häusler va même jusqu'à opposer subtilement Webern à son maître, Arnold Schönberg – lui-même beaucoup plus joué à *musica viva* pendant l'ère Hartmann :

Pour Schoenberg, la concentration, la réduction de l'énoncé à la plus courte formule possible restait une étape transitoire ; Webern y voyait la forme linguistique convenant à son caractère, et il lui restait fondamentalement fidèle, même lorsque, quelques années plus tard, il se fixait comme objectif de construire des formes plus larges. ¹⁹⁵

De fait, à Darmstadt – et donc à *musica viva* après 1963 –, c'est Webern qui est considéré comme le père de la musique moderne, et non pas Schönberg. La citation de Josef Häusler relève, en outre, le problème de la forme dans les compositions sérielles : elles sont le plus souvent réduites, et exigent parfois, pour garder en *consistance*, un support extérieur – comme un texte. Les œuvres contemporaines relevant du sérialisme sont souvent vocales et relativement courtes : ceci explique la forte proportion d'œuvres de ce type à *musica viva* pendant toute la période de notre étude. Entre 1962 et 1969, sur 41 concerts, sept proposent des œuvres uniquement vocales, 23 proposent des œuvres mixtes (au moins une œuvre vocale).

¹⁹⁴ « Gewiss - hin und wieder hatte es in den zwanziger und dreißiger Jahren Aufführungen gegeben, aber soweit die Presse davon überhaupt Notiz nahm, sah sie Webern lediglich im Schatten seines Lehrmeisters Arnold Schönberg. Es schien undenkbar, dass dieses Schaffen irgendwelche weiterwirkenden Kräfte in sich bergen könne denn die Knappheit in der Formulierung, die stenogrammhafter Kürze der Formen, die subtile Abtönung leiser Farbwerte wurden als Müdigkeit begriffen, als Verlust des Willens zu musikalischem Aufbau, als "Musik am Rande des Schweigens." », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 9. Februar 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968, p. 6.

¹⁹⁵ « Für Schönberg blieb das Konzentrat, die Reduktion der Aussage auf die kürzest mögliche Formel ein Durchgangsstadium; Webern sah darin die Sprachform, die seinem Naturell gemäß war, und blieb ihr im Wesentlichen treu, auch wenn er sich in späteren Jahren den Bau größerer Formen zu Ziel setzte. », dans : *Idem*.

2) Vers un contrôle total de l'écriture : l'apogée du sérialisme intégral

La modernité au *Ferienkurs* de Darmstadt est une modernité choisie, délibérément fondée sur les expériences sérielles qui représentent pour ses promoteurs la voie *naturelle* de l'évolution du langage musical. Il s'agit pourtant d'une façon très contrôlée de composer, avec des normes totalement différentes de celles qui régissaient jusqu'ici. Les compositeurs de Darmstadt prônent un « sérialisme intégral » qui ne s'appliquerait plus uniquement aux hauteurs des notes, mais également aux timbres, aux durées et aux intensités. Le son est désormais délivré des fonctions que lui attribuait le système tonal. Cette technique avait été ébauchée par Webern, dont l'écriture éclatée excluait la formation d'un véritable matériau thématique. Le musicologue Ulrich Dibelius résume :

Le raisonnement fut cohérent : étant donné que le système des fonctions harmoniques n'existait plus, chaque ton avait sa signification propre et absolue (auparavant, il pouvait avoir une qualité musicale complètement différente selon son importance harmonique).¹⁹⁶

Olivier Messiaen est l'un des premiers à exploiter le sérialisme intégral, avec l'étude *Mode des valeurs et d'intensités* qu'il présente à Darmstadt en 1949. Au concert de *musica viva* du 21 janvier 1966, les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* sont introduites par Rolf Rosenberg dans la brochure : « De Messiaen, après Webern, provient peut-être la plus forte influence sur la manière de composer des jeunes générations ».¹⁹⁷ Le compositeur français est ainsi posé comme une référence en matière d'évolution du langage musical. Parmi les compositeurs les plus représentés à *musica viva* et ayant fréquenté le *Ferienkurs* en suivant ses mouvances esthétiques, un autre Français, Pierre Boulez s'impose dans la programmation. Boulez est joué cinq fois entre 1965 et 1969, plus que Webern pour la même période. Son œuvre est guidée par le sérialisme dans la continuité de son prédécesseur Messiaen, avec notamment ses *Structures pour deux pianos*, présentées à *musica viva* le 9 juin 1967. Cette œuvre, créée en 1952 et s'inspirant du *Mode des valeurs et d'intensités*, représente la pierre de touche des débuts

¹⁹⁶ « Der Gedankengang war folgerichtig : Nachdem das System harmonischer Funktionen nicht mehr existierte, hatte jeder Ton nur noch die ihm eigene, absolute bedeutung (vorher konnte er je nach seinem harmonischen Stellenwert ganz verschiedene musikalische Qualität haben) », dans : DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966, p. 364.

¹⁹⁷ « Von Messiaen ist, nach Webern, vielleicht der stärkste Einfluss auf die Kompositionsweise der jüngeren Generation ausgegangen. », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 21. Januar 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966, p. 10.

véritables du sérialisme intégral. Dans la brochure du concert, on peut trouver une explication de Boulez lui-même sur sa façon de composer :

« Mon plan de composition était fondé sur l'idée suivante : je voulais effacer chaque trace de transmission de mon vocabulaire, que cela concerne les figures et phrases ou le développement et les formes. »¹⁹⁸

Considérée comme l'une des œuvres les plus radicales du compositeur, elle marque cette tendance à l'hyperintellectualisation de l'écriture musicale à l'époque, orientée vers un contrôle entier du son dans toutes ses propriétés. L'idée de Boulez est également d'extraire l'écriture de son caractère social et subjectif, afin d'en retrouver la forme la plus pure. Cette idée est partagée par plusieurs de ses collègues au *Ferienkurs*, pour qui la nouvelle écriture musicale doit s'inscrire dans une recherche d'autonomisation du son.

B) La révolution de la « génération 1925 »

1) Un nouveau souffle musical à *musica viva* après 1964

Dès 1966, le musicologue Ulrich Dibelius sépare les compositeurs contemporains en deux catégories distinctes : « au-delà de l'acceptation vague et de l'arbitraire spéculatif, il existe pour la musique des vingt dernières années une séparation nette en deux groupes générationnels »¹⁹⁹. Il y a selon lui les « Lehrer und Mittler » (« enseignants et médiateurs »), à ne pas confondre avec les *Väter der Moderne* (Debussy, Schönberg, Stravinsky...) cités précédemment : Wolfgang Fortner, Luigi Dallapiccola, Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann et Olivier Messiaen. Ces derniers sont les passeurs de la nouvelle musique, ceux qui ont hérité des *Väter der Moderne* et sont désormais en mesure de transmettre leur savoir. Puis il y aurait la « junge Generation » (« jeune génération »), composée selon lui de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Luciano Berio, György Ligeti, Henri Pousseur et Gottfried Michael König.

¹⁹⁸ « "Meinem kompositorischen Plan lag folgende Idee zugrunde: ich wollte auf meinem Vokabular absolut jede Spur des Überkommenen tilgen, ob das nun die Figuren und Phrasen oder die Entwicklung und die Forme betraf." », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 9. Juni 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967, p. 6.

¹⁹⁹ « Dennoch besteht, jenseits vager Annahme und spekulativer Willkür, für die Musik der letzten zwanzig Jahre eine deutliche Absonderung in zwei Generationsgruppen. », dans : DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966, p. 101.

Quelle est cette « jeune génération » ? Il s'agit de compositeurs nés dans les années 1920, qui ont commencé à bénéficier d'une reconnaissance importante après la guerre, en s'opposant parfois aux anciens. Cependant, là où le chercheur contemporain Makis Solomos perçoit une « révolution » dans les années 1960 de la part de cette nouvelle génération de compositeurs qu'il nomme la « génération 1925 »²⁰⁰, Ulrich Dibelius y voit la tranquille continuité des expériences de leurs aînés :

Sans attitude révolutionnaire juvénile, cette jeune génération a décidé de questionner la valeur de ce que l'on pouvait encore construire et commencer en matière de composition, avec le matériau musical, avec les conditions de la musique.²⁰¹

Dans les faits, cette génération agit tout de même d'une manière que l'on pourrait qualifier de *révolutionnaire* – il suffit de penser à l'article « Schönberg est mort » de Pierre Boulez, d'après la conférence du même nom à Darmstadt en 1951. Une semie-rupture esthétique s'opère avec les anciens, celle-ci se fondant plus sur une radicalisation et une ouverture des expériences que sur une réelle césure. On perçoit bien cela dans les brochures de *musica viva* à l'époque. Le musicien Herbert Eimert, rédacteur de la brochure du concert de *musica viva* du 14 mai 1965, par exemple, n'hésite pas à placer Boulez comme un héritier des pères de la modernité :

Boulez est l'un des premiers compositeurs à s'être penché sur la musique d'Anton Webern. L'autre composante principale de son œuvre part de la musique de Debussy et Messiaen pour aller aux nouvelles matières de mélodie de timbre.²⁰²

Le compositeur lui-même qualifie pourtant, dans un article de 1956, la démarche de l'époque comme étant révolutionnaire :

La vérité – ou création – contemporaine a exigé de la violence, presque de la démonstration : nécessaires chocs de surface qui ont modifié profondément ses divers aspects recommencés. Maintenant que, façonnée à coups de butoir, une

²⁰⁰ SOLOMOS Makis, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique. », in : *Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale*, n° 61, 2009.

²⁰¹ « ohne jugendlich revolutionäre Attitude beschloss diese junge Generation, nach der Stichhaltigkeit dessen zu fragen, was man eigentlich mit dem Komponieren, mit dem musikalischen Material, mit den sozialen Gegebenheiten der Musik noch ausrichten und anfangen könne. », dans : DIBELIUS Ulrich, *op.cit.*, p. 103.

²⁰² "Boulez ist einer der ersten Komponisten, die sich mit der Musik Anton Webern auseinandergesetzt haben. Die andere Hauptkomponent seines Schaffens führt von der Musik Debussys und Messiaens zu neuen Klangfarbenbereichen.", dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 14. Mai 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965, p. 11.

configuration nouvelle a surgi, on est en proie à d'étranges surprises dans le relief et la révolution.²⁰³

Toujours est-il que pour les jeunes compositeurs de l'époque, qui bâtissent leur notoriété au *Ferienkurs*, il est question d'une refonte du langage musical, de proposer des nouvelles formes et des nouveaux sons. Il faut, selon eux, extraire la musique et son évolution des cadres extérieurs, de son historicité, et même de sa culture, afin de trouver une liberté et une autonomie totales du son. Tandis que Boulez et Stockhausen poussent l'expérience du sérialisme à ses limites, Luigi Nono se fait le critique de cette technique trop pesante parmi ses contemporains, et Luciano Berio s'adonne aux expériences électroniques naissantes. Pour autant, les œuvres les plus novatrices et ambitieuses ne sont pas nécessairement celles présentées à *musica viva*. Tout passe par le filtre des deux nouveaux directeurs, Ernst Thomas et Wolfgang Fortner, compositeurs eux-mêmes, qui font un choix méticuleux des œuvres à présenter ou non.

À cet effet, parmi les œuvres les plus audacieuses de cette jeune génération produites à *musica viva*, figurent probablement le *Gruppen für drei Orchester* de Stockhausen (concert du 14 mai 1965) et le *Passaggio* de Berio (concert du 6 mars 1970) déjà citées²⁰⁴. Les occurrences fréquentes de György Ligeti²⁰⁵, à partir de 1967 où sont joués son *Aventures*, *Nouvelles Aventures* le 9 juin ainsi que son *Requiem* le 15 décembre, sont également emblématiques. Les œuvres radicales d'un autre compositeur d'avant-garde, Bernd Alois Zimmermann, sont présentées à *musica viva* : l'opéra *Die Soldaten*, exécuté en extraits le 20 janvier 1967, avait fait scandale à lors de sa création à Cologne en 1965 : c'est également le début d'un nouveau genre, le « théâtre musical », qui cherche à faire une synthèse de tous les arts en une seule et même pièce.

Pour le reste, on peut relever l'*Epifanie für Orchester mit Frauenstimme* de Berio, joué le 20 janvier 1967, que la brochure introduit en reprenant un texte écrit par le compositeur lui-même. On y apprend les diverses possibilités d'interprétation de l'œuvre, ce qui lui donne un aspect non fixe, à l'opposé du strict contrôle développé par la génération précédente :

Avec le développement instrumental entre le texte et le contexte dans lequel il se voit placé, certains de ces textes peuvent être – selon le choix de l'interprète – variables à différents endroits : le sens du mot et la déclaration vocale peuvent à chaque fois

²⁰³ BOULEZ Pierre, « La corruption dans les encensoirs », in : BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 33.

²⁰⁴ Voir le Chapitre 1, p. 45.

²⁰⁵ Boulez, Stockhausen et Ligeti étaient actifs au studio de musique électronique du *Westdeutscher Rundfunk* à Cologne. Ce type de musique n'apparaît cependant pas à *musica viva* avant les années 1970.

apparaître sous une lumière autre et inattendue. Ainsi le contenu du texte ne sera pas toujours appuyé par le développement instrumental.²⁰⁶

La jeune génération introduit ainsi la « forme ouverte », ébauchée par l'École de New York avec sa « musique aléatoire ». Il s'agit, en quelques sortes, d'une libération des contraintes trop mathématiques du sérialisme, et de l'affirmation de nouvelles voies de composition où l'instant musical parle pour l'œuvre. Cette « génération 1925 » est surreprésentée à *musica viva* après 1964, ce qui témoigne de la volonté de ses nouveaux directeurs de prendre le parti des nouveaux terrains expérimentaux de l'époque.

2) Une révolution esthétique et... politique : l'exemple de Luigi Nono

La révolution musicale du sérialisme et du dodécaphonisme s'apparente à une autre révolution, cette fois-ci politique : celle du système communiste qui s'installe à l'Est. Beaucoup des compositeurs de cette époque, et en particulier les plus jeunes nés dans les années 1920, sont proches des mouvances d'extrême-gauche. Le système sériel, imposant une stricte égalité de chaque son, et la nécessité de jouer chacun des sons de la série avant de pouvoir répéter le même, fait curieusement écho à l'idéal socialiste d'une stricte égalité entre les hommes. En Europe occidentale pourtant, le réalisme socialiste soumet les artistes à rude épreuve : il faut choisir entre le progressisme politique ou esthétique²⁰⁷. De fait, Makis Solomos utilise la notion de *transfert* pour parler du passage d'un type de révolution à l'autre : les musiciens pratiqueraient « deux révolutions en une »²⁰⁸. La musique agirait ainsi comme une sublimation de l'énergie politique. Mais au cours des années 1960, avec le décuplement des mouvements de protestation, les musiciens se libèrent et assument leurs idées révolutionnaires à l'Ouest : cela a « pour effet de libérer l'énergie politique des artistes politiquement progressistes qui [...] avaient été obligés de s'auto-censurer durant les années 1950 »²⁰⁹.

²⁰⁶ « Einige dieser Texte können - nach Wahl des Interpreten - an verschiedenen Stellen mit der instrumentalen Entwicklung zwischen dem Text und dem Zusammenhang, in den er sich gestellt sieht, variabel sein: Wortbedeutung und vokale Äußerung können jedesmal in einem anderen und unerwarteten Licht erscheinen. Dabei wird der Textinhalt nicht immer von der instrumentalen Entwicklung bestätigt werden. », dans : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 20. Januar 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967, p. 4.

²⁰⁷ SOLOMOS Makis, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique. », in : *Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale*, n° 61, 2009, p. 97.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

Le compositeur le plus ouvertement révolutionnaire sur le plan politique, parmi la « génération 1925 », est sans doute Luigi Nono. Il apparaît occasionnellement dans les programmations des deux festivals, par exemple, le 23 juillet 1963 (*Diario polacco '58*) au *Ferienkurs*, mais qu'une seule fois à *musica viva* entre 1964 et 1970, le 22 janvier 1965, avec sa *Konzertsuite nach dem Ballett Der rote Mantel* (1954)²¹⁰. Il fut en outre un ami proche de Hartmann (lui-même un sympathisant socialiste), qu'il avait rencontré en 1950 à Darmstadt. Comme Hartmann, Nono était le descendant d'un peintre, et il défendait des idées analogues concernant la musique contemporaine : l'amitié entre les deux hommes n'est pas surprenante. On trouve dans sa musique un certain esprit de résistance, trace de son engagement politique, le même que chez Hartmann ou chez Luigi Dallapiccola, avec qui le jeune compositeur avait étudié. Intéressé par les liens entre engagement politique et artistique, il donne même une conférence à Berlin et à Munich, en 1969, intitulée très explicitement « Musik und Revolution »²¹¹.

Luigi Nono utilise la technique sérielle, mais essaie en même temps de la dépasser son usage à Darmstadt, jugé trop normatif. En véritable penseur de la musique de son temps, il dispense deux conférences au *Ferienkurs*, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui » en 1959 et « Texte – Musique – Chant » en 1960. La première débute ainsi :

Aujourd'hui, dans la création comme dans le domaine critique et analytique, règne la tendance à ne pas vouloir intégrer un phénomène artistico-culturel dans son contexte historique, autrement dit à ne vouloir le considérer ni par rapport à ses origines et aux éléments qui l'ont formé, ni par rapport à sa participation à la réalité présente et à son efficacité sur cette réalité, ni par rapport à ses capacités de projection dans le futur, mais exclusivement en soi et pour soi, comme fin en soi, et seulement en relation avec l'instant précis où il se manifeste. (...) C'est le manifeste de ceux qui s'imaginent pouvoir de cette manière commencer *ex abrupto* une ère nouvelle, où tout sera programmatiquement nouveau (...).²¹²

En cherchant à replacer la musique contemporaine dans un contexte historique, Luigi Nono se place dans la même dynamique que Hartmann, refusant l'idée d'une musique décontextualisée ou faisant table rase sur le passé. Et, en inscrivant la musique dans son temps, il la replace dans son contexte social et politique, et en fait une *arme* à part entière. Cette

²¹⁰ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 22. Januar 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965.

²¹¹ « Musique et révolution ».

²¹² NONO Luigi, *Écrits*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007, p.71.

radicalité explique probablement le fait qu'il soit peu joué à *musica viva* après 1964, contrairement à ses confrères Luciano Berio ou Pierre Boulez.

C) *Musica viva*, un diffuseur passif du Ferienkurs ?

1) L'affirmation d'une musique *légitime* sur la scène munichoise

Le *musica viva* des années 1960 représente, en quelque sorte, une forme *officielle* de la production de musique contemporaine à Munich. D'autres manifestations de ce genre y prennent place ; cependant, seul *musica viva* bénéficie du rattachement au *Bayerischer Rundfunk* et dispose de l'orchestre de la radio pour l'intégralité de ses représentations. De ce fait, le festival apparaît comme une instance de diffusion d'une musique relevant de la *culture légitime* dans le champ de la musique dite *savante*, ce qui explique probablement sa longévité. La musique présentée à *musica viva* après la mort de Hartmann est issue de considérations esthétiques approuvées et partagées par des grandes figures internationales. Ce n'est pourtant pas Munich qui définit la ligne à suivre, mais le *Ferienkurs* de Darmstadt. Les objectifs initiaux des deux festivals étaient toutefois analogues. Créé en 1949 par le compositeur visionnaire Wolfgang Steinecke, avec le maire socialiste de Darmstadt, Ludwig Metzger, et l'officier Everett Helm de l'OMGUS, le *Ferienkurs* avait pour but de faire jouer le répertoire interdit par le national-socialisme. L'histoire de la genèse du festival darmstadtien est donc très proche de celle de *musica viva*. Une différence est toutefois notable : le *Ferienkurs* était à la fois un espace de diffusion, de production et d'analyse à travers des cours et conférences, tandis que *musica viva* n'a toujours été qu'un lieu de diffusion. Dès lors, il fut plus évident qu'une manifestation comme le *Ferienkurs*, en véritable *Festspiel*, donne la ligne à suivre en matière de composition et, pour reprendre la terminologie de Howard Becker, qu'il impose dès ses débuts ses « normes » et ses « conventions » au reste du monde musical contemporain²¹³.

Les conférences d'analyse musicale à Darmstadt sont ponctuées d'interventions de philosophes et de musicologues, qui cherchent chacun à imposer leur vision d'une musique nouvelle. Theodor Adorno, Herbert Eimert et Heinz-Klaus Metzger sont les grandes figures de ces débats. Adorno voit dans la composition un acte social, chargé de sens – il rejoint sur ce point la conception pragmatique de l'art et de la modernité de Hartmann. Pour Adorno, la

²¹³ BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris Flammarion, 2006 (édition originale : 1982).

concentration sur Webern et le sérialisme intégral ne peut mener qu'à une fermeture des possibilités d'écriture musicale et à un retrait du libre-arbitre du compositeur. Herbert Eimert et Heinz-Klaus Metzger s'opposent à cette idée et, de ce fait, sont probablement plus proches de la conception de la modernité des deux nouveaux directeurs de *musica viva*.

Le *Ferienkurs* n'est pas le seul endroit où la musique contemporaine se produit en Europe de l'Ouest – on peut penser par exemple au *Club d'Essai*, héritier du *Studio d'Essai* de Pierre Schaeffer pour la musique concrète à Paris. Ce n'est qu'une part limitée et préalablement sélectionnée des compositions qui sont présentées à Darmstadt – et, de fait, qui sont jouées à *musica viva*. Ernst Thomas rejetait par exemple la musique expérimentale américaine à cause de son caractère aléatoire, jugé trop radical²¹⁴ ; ainsi, elle n'apparaît dans aucune des programmations des deux festivals. À l'échelle urbaine néanmoins, d'autres festivals de musique contemporaine ont lieu au même moment à Munich, par exemple, les *Klang-Aktionen*. Ce festival, qui existe encore aujourd'hui, avait été fondé en 1960 par Josef Anton Riedl, un compositeur qui travaillait sur les expériences de musique électronique et de musique concrète. Proche de Carl Orff, il fut encouragé par ses aînés Hartmann et Scherchen, mais il est lui-même absent des programmations de *musica viva*. Le *Klang-Aktionen* est plus tourné vers les expériences radicales et électroacoustiques comme celles d'Edgar Varèse, que celles poursuivant le sérialisme post-webernien. C'est d'un autre pan de la musique contemporaine que les nouveaux directeurs de *musica viva* tentent de faire la promotion ; une musique qui, selon eux, est porteuse d'un avenir plus brillant.

2) Le lien entre les deux festivals : un conservatisme entretenu à *musica viva*

La musique jouée à *musica viva* semble représenter une palette restreinte de celle jouée à Darmstadt. En comparant les programmes des deux festivals, on trouve en effet des similitudes : d'une part, des cours et des conférences dispensées par les figures clés comme Boulez, Stockhausen et Ligeti. De fait, le groupe central de compositeurs à Darmstadt, qui définit la ligne à suivre, est composé de ces derniers et de Luigi Nono²¹⁵. Cependant, il existe des exemples de compositeurs très présents à Darmstadt et non à Munich. Par exemple, le Belge

²¹⁴ BEAL Amy C., « Negotiating Cultural Allies : American Music in Darmstadt, 1946-1956 », in : *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n° 1, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 126.

²¹⁵ LEJEUNE-LÖFFLER Marie-Raymonde, *Les mots et la musique au XXe siècle à l'exemple de Darmstadt, 1946-1978*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 27.

Henri Pousseur, qui travaillait aux studios de la *Westdeutsche Rundfunk* de Cologne et de la *Rai* à Milan, très présent au *Ferienkurs*, n'apparaît jamais à *musica viva*.

Du côté des programmations, le *Gruppe* de Stockhausen, par exemple, présenté à *musica viva* en 1965, avait fait l'objet d'un cours d'analyse à Darmstadt en 1963, dispensé par Stockhausen lui-même. Ce battement de deux ans fait qu'il est envisageable que Wolfgang Fortner et Ernst Thomas se soient intéressés à l'œuvre à partir de cette présentation, et l'aient ensuite programmée à Munich. Autre exemple, le même été et à la même session de concerts à Darmstadt, en 1961, sont présents quatre compositeurs moins habituels : Aribert Reimann, Nicolaus A. Huber, Milko Kelemen, et Isang Yun²¹⁶. Tous voient l'une de leurs œuvres jouée à *musica viva* la même année, en 1968 ; il ne s'agit cependant pas des mêmes œuvres que celles présentées au *Ferienkurs*. Dans la brochure du 29 novembre, on apprend que c'est la première fois qu'une œuvre de Milko Kelemen est jouée au festival munichois et qu'Isang Yun est un habitué du *Ferienkurs* de Darmstadt²¹⁷. Ceci pousse à penser que le public de *musica viva* n'est pas, lui, un habitué des compositeurs du festival darmstadtien. Le *Ferienkurs* se caractérise en effet par un accès restreint à un nombre limité de connaisseurs. *Musica viva* apparaît ainsi comme une tentative d'ouverture – peut-être même de *démocratisation* – de la musique présentée et débattue à Darmstadt. Il se serait agi, après l'ère Hartmann, d'un lieu propice, non pas au débat, mais à la simple diffusion d'œuvres finement sélectionnées.

L'idée d'une dépendance totale de *musica viva* au *Ferienkurs* est toutefois tempérée par Pierre Boulez, dans sa lettre du 29 juin 2005, en hommage à Hartmann :

La série de concerts *musica viva*, dont il [Hartmann] était la figure tutélaire, a été un centre essentiel de rencontre et de promotion qui, dans l'action continue des saisons, se révélait une force comparable à celle des rencontres ponctuelles capitales qu'étaient Darmstadt et Donaueschingen.²¹⁸

Le *musica viva satellite* du *Ferienkurs* sous Ernst Thomas et Wolfgang Fortner se caractérise pourtant par un réseau peu renouvelé de compositeurs. Il est peu probable qu'il ait été un lieu de rencontres décisives entre musiciens dans le cours des années 1960, au vu du fait que la plupart des relations s'étaient déjà forgées en amont à Darmstadt. Tous les compositeurs joués

²¹⁶ Les programmes du *Ferienkurs* (1946-1966) sont consultables sur le lien suivant : https://issuu.com/internationales-musikinstitut/docs/darmstaedter_ferienkurse_1946-1966/110 (consulté le 25/04/18).

²¹⁷ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 29. November 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968, p. 8.

²¹⁸ RIEDL Josef Anton (dir.), *Da mal Saturn herankam : in Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann hum 100. Geburtstag*, Munich, Bayerischer Rundfunk, 2006, p. 11.

à *musica viva* sont passés par le *Ferienkurs* après 1964 ; l'inverse n'est pas vrai. Ce qui a permis à ce dernier de devenir un lieu de *pèlerinage* incontournable pour les compositeurs contemporains est sans doute sa qualité de légitimation de la musique, grâce à ses cours et conférences où philosophes et musicologues débattent de l'avenir du langage musical²¹⁹.

La modernité musicale à *musica viva* suit ainsi l'aura de son homologue à Darmstadt. Les jeunes compositeurs continuent d'y côtoyer les plus âgés, en amorçant cependant une radicalité jusqu'ici inconnue et poussant les expériences à des paramètres peu communs (le son dans l'espace, par exemple). Étudier la modernité musicale à *musica viva* après 1964 permet de comprendre quel furent les bouleversements en la matière après le changement de direction. L'emprise des deux nouveaux directeurs, Wolfgang Fortner et Ernst Thomas, se caractérise ainsi par l'apport du matériau de Darmstadt – ce qui n'empêche pas *musica viva* de conserver sa propre individualité. Cependant, il semblerait que le festival munichois soit une série de concerts plutôt destinée à la démocratisation localisée de ce répertoire débattu par ses instigateurs à Darmstadt. La production musicale du festival, ici étudiée au travers de la programmation, se confronte également à la production sur un plan plus administratif. Celle-ci n'est pas tant le fait des deux nouveaux directeurs de *musica viva* que du *Bayerischer Rundfunk*, dont l'emprise ne fait que croître après la mort de Karl Amadeus Hartmann. La gestion par l'institution radiophonique modifie en profondeur l'identité du festival, tout en lui garantissant pérennité et stabilité.

²¹⁹ IDDON Mark, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Chapitre 4

La gestion administrative et financière de *musica viva* par le *Bayerischer Rundfunk*

Le lien entre *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk*, établi depuis la création de l'institution radiophonique en 1949, représente une immense aubaine pour le festival à ses débuts : il lui permet une stabilité financière mais également artistique, grâce à la création du *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks* (Orchestre symphonique du *Bayerischer Rundfunk*), devenu l'organe principal des représentations de *musica viva*.

Au tournant des années 1960, l'institution radiophonique, de même que le festival, est soumise aux pressions de la société de consommation naissante, produit du « miracle économique » allemand amorcé au cours des dernières années. La publicité prend une place de première importance, et la culture devient un service *ordinaire* – ou tout du moins considérée comme tel. Autre caractéristique de l'époque, la promotion visuelle est de mise. L'avènement de la télévision, de la publicité, des séquences vidéos de chanteurs de pop ou de rock... tout possède désormais par une dimension visuelle²²⁰. La gestion de *musica viva* par le *Bayerischer Rundfunk* s'adapte aux conjonctures contemporaines et insère le festival dans les dynamiques de son temps, ce qui a permis à celui-ci de subsister et de se moderniser. La conséquence la plus évidente de ce phénomène est la forte *standardisation* du festival à partir de 1964, notamment dans sa manière de se présenter au public.

À l'occasion du changement de direction à la tête de *musica viva* en 1964, le festival apparaît donc sous un nouveau visage, plus normalisé, moins original. En plus de pédagogique, il se

²²⁰ BOURGEON-RENAULT & al., « Le marketing du spectacle vivant », in : *Revue française de gestion*, n° 142, janvier 2003, p. 117.

révèle être lucratif et bien inséré dans les dynamiques commerciales d'une société de plus en plus capitaliste. Ce revirement est le fruit d'une plus grande incorporation du festival dans le fonctionnement de la radio : pour lui permettre de subsister, il lui faut être rentable sur le plan financier, mais pas uniquement. En effet, si le soutien apporté à une telle manifestation s'est conservé au fil des ans, à une époque où la musique *savante* perd de son attrait pour la majorité des auditeurs, c'est que le *Bayerischer Rundfunk* y voit alors un terrain propice au développement d'un certain capital culturel prestigieux. Il existe une forme de coopération entre *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk*, que l'on retrouve d'ailleurs dans le cadre d'autres radios européennes ; par exemple, entre le *Südwestrundfunk* et le festival de Donaueschingen. En prenant appui sur des événements comme *musica viva*, les institutions radiophoniques se placent au service de la musique et l'aident à se développer, dans leur propre intérêt. Le rapport entre les deux structures évolue vers une relation d'interdépendance, où la radio domine de par son ascendance financière. C'est ce lien fort entre *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk* qui a permis au festival – et de fait à la musique contemporaine – de trouver une véritable place dans le paysage musical bavarois.

I. La standardisation de *musica viva* à travers la normalisation de ses brochures

À partir de 1964, le changement de direction à *musica viva* entraîne une perte du modèle créatif et original mis en place par Hartmann, qui se manifestait par la diversité des compositeurs joués ainsi que la promotion d'une correspondance entre musique et peinture. Comme il a été vu précédemment, la direction musicale de *musica viva* de la seconde partie des années 1960 s'aligne sur celle du *Ferienkurs*, un festival musical de la plus haute importance à Darmstadt. Sur un plan non plus seulement esthétique mais gestionnaire, et à l'échelle de la Bavière, les évolutions de *musica viva* sont opérés par les acteurs du *Bayerischer Rundfunk*. Le festival devient ainsi une simple branche de l'activité radiophonique ; cela lui confère une nouvelle identité normalisée, en accord avec les attentes culturelles du public. Cette nouvelle identité est notamment perceptible à l'étude des brochures de concerts de l'époque.

A) *Un graphiste officiel au service de musica viva et du Bayerischer Rundfunk*

1) L'abstraction minimaliste de Walter Tafelmaier, nouvelle *marque* de *musica viva*

Selon le souhait de Karl Amadeus Hartmann, les couvertures des brochures de *musica viva* ont été, jusque 1964, l'œuvre d'un artiste différent. Cela conférait au festival un aspect dynamique : chaque concert était l'occasion, pour le public, de faire une découverte picturale. Les affiches publicitaires pour les concerts étaient réalisées par Helmut Jürgens, l'artiste responsable des décors et des costumes pour l'Opéra de Munich et ami proche de Hartmann. Mais, à partir du 13 novembre 1964²²¹, l'artiste qui réalise les pages de garde ainsi que ces affiches publicitaires est systématiquement le même : Walter Tafelmaier. Son nom est indiqué au recto de la couverture, en dessous du rédacteur Ernst Thomas²²², en tant que responsable des « Graphik und Plakate »²²³. Il est chargé, à partir du changement de direction du festival, des couvertures et de la maquette interne des brochures.

²²¹ Wolfgang Fortner prend officiellement la tête de *musica viva* le 7 juillet 1964.

²²² Ernst Thomas arrive à *musica viva* à la même date que Wolfgang Fortner, dont il est nommé « Mitarbeiter » (collaborateur) et signalé comme responsable de la « Redaktion » dans les brochures de *musica viva*.

²²³ « Graphik und Plakate ».

Walter Tafelmaier est un artiste issu de la Sécession munichoise. Né en 1935, il avait étudié à l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich auprès de Franz Nagel²²⁴, tout comme certains artistes des précédents livrets de *musica viva*, tels Ernst Eichinger et Hans Dummler²²⁵. Il s'illustre dans un style avant-gardiste alliant techniques de gravure, gouaches, dessins et collages ; en 1964, il reçoit le *Förderpreis für Malerei* (« Prix d'encouragement pour la peinture ») de la ville de Munich. De 1962 à 1997, il enseigne au *Berufsbildungszentrum für Bau und Gestaltung* de Munich. Walter Tafelmaier est ainsi un artiste résolument munichois, ce qui explique sans aucun doute son recrutement par le *Bayerischer Rundfunk*, dans la perspective d'une promotion de l'identité et de la culture bavaroises.

L'œuvre de Tafelmaier apparaît comme une marque de fabrique du festival, en lui conférant une identité visuelle qui perdure tout au long des années 1970 et jusqu'en 1985, période durant laquelle l'artiste travaille en parallèle pour diverses autres institutions culturelles, comme l'opéra. Il était déjà le graphiste du *Bayerischer Rundfunk* avant d'être celui de *musica viva* : en témoignent les brochures des programmes radio à partir du *Sommersemester* de 1962, dont les couvertures sont également réalisées par lui – dans un style différent, cependant, que les couvertures des brochures de *musica viva*.

De fait, le *Bayerischer Rundfunk* avait bien compris l'importance d'avoir une identité visuelle, dans cette société où la publicité est désormais une norme. L'institution radiophonique utilise donc ces couvertures de brochures comme une stratégie de marketing, s'octroyant ce que l'on pourrait appeler une *esthétique* d'entreprise à part entière. Le *Bayerischer Rundfunk* et tout ce qui s'y rattache, *musica viva* inclus, sont ainsi présentés de manière uniformisée et cohérente. Là où, pendant l'ère Hartmann, l'identité du festival passait par le déploiement d'une profusion d'artistes, par la découverte chaque soir d'un talent différent qui, à sa manière, *signait* le concert, la présentation de ceux-ci devient plus conventionnelle à partir de 1964 – si bien que l'on peut s'interroger si les nouvelles couvertures sont de véritables œuvres d'art et non de simples réalisations graphiques. Ce nouveau visage qu'arborent le *Bayerischer Rundfunk* et *musica viva* traduit également la construction progressive d'une nouvelle identité du festival lui-même, qui n'est plus seulement un lieu d'enrichissement et d'initiation destiné à tout un chacun, mais également une manifestation bien ancrée dans le contexte de massification de la culture, dont elle n'exploite qu'une partie dûment sélectionnée²²⁶.

²²⁴ Voir le Chapitre 2. Franz Nagel (1907-1976), peintre allemand, fut président de l'*Akademie der Bildenden Künste* de Munich entre 1960 et 1963, puis professeur dans cette même école.

²²⁵ Respectivement des programmes du 11 mars 1966 et du 29 avril 1966.

²²⁶ Voir le Chapitre 3.

Le style de Tafelmaier correspond à l'esprit très contemporain du festival – abstraction, finesse et parfois même minimalisme. Par exemple, à partir du 28 novembre 1969, la couverture reprend simplement la numérotation des concerts dans l'abonnement (souvent par séries de cinq) de manière stylisée²²⁷. L'esthétique de Walter Tafelmaier peut faire penser à celle de certaines œuvres de Paul Klee, qui avait été secrétaire de la Sécession munichoise et proche du *Blaue Reiter*, ou encore aux œuvres de Georges Braque. La spécificité de Tafelmaier est l'usage des couleurs. Pour Klee, comme pour Kandinsky par exemple, la couleur permet de représenter un monde, et par-là même, la musique²²⁸, tandis que chez Tafelmaier, une telle synesthésie n'apparaît pas : les couleurs sont diaphanes et peu prononcées. Toujours est-il que la radio crée, avec cette nouvelle identité visuelle, une *marque* pour le festival, comme cela est d'usage à l'époque. En somme, l'on pourrait dire que cette normalisation de l'apparence extérieure du festival a participé à la conservation de sa place au sein du monde culturel munichois : il lui fallait s'adapter aux nouvelles contraintes d'une société de consommation, alors même qu'il avait été pensé et avait subsisté dans ses premières années en dehors d'un cadre strictement institutionnalisé.

2) Une correspondance entre art et musique sans objet esthétique

De façon surprenante, les brochures d'après 1964 continuent de présenter une œuvre picturale ou sculpturale contemporaine (autre que la couverture), mais uniquement dans leurs dernières pages. Une brève biographie ou une liste d'expositions d'un artiste est indiquée en parallèle. Cependant, il est difficile, plus encore qu'à l'époque de Hartmann, de repérer d'éventuels liens entre la programmation musicale et les œuvres picturales. Quelques rares exceptions existent, comme au concert du 11 décembre 1964, dédié à Hartmann : on y trouve une peinture de son ami HAP Grieshaber du même nom que son œuvre jouée ce soir-là : le *Concerto funèbre*²²⁹. Hormis cet exemple, le rapport entre peinture et musique semble sans objet. On peut citer par exemple la brochure du concert du 22 janvier 1965, où des œuvres de Frédérique Kracher sont présentées – une artiste allemande qui avait étudié à l'*Akademie der Bildenden Künste*, comme bon nombre des artistes présentés à *musica viva* à partir de 1964.

²²⁷ Voir par exemple l'Annexe n° 5 : la page de garde de cette brochure a été réalisée par Walter Tafelmaier.

²²⁸ Voir le Chapitre 3, p. 86.

²²⁹ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 11. Dezember 1964*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1964, p. 7-10.

Les œuvres exposées dans la brochure sont des esquisses de femmes au crayon à papier ; un sujet bien peu en rapport avec la programmation de ce soir-là, uniquement des œuvres symphoniques : le *Concerto pour orchestre* de Niccolò Castiglioni, le *Scherzo pour orchestre et piano* de Bartók, et la suite orchestrale d'après le ballet *Der rote Mantel* de Luigi Nono²³⁰. La dernière brochure qui présente un artiste de manière détaillée semble être celle du concert suivant, le 12 mars 1965 : un texte de deux pages, précédé de deux croquis extraits d'une fresque représentant Charlemagne, par Karl Plattner²³¹.

Il n'est plus question pour le festival de présenter des œuvres inédites, réalisées à l'occasion d'un concert. Les œuvres sont sans rapport avec la programmation, et l'on pourrait presque penser, à la manière dont elles sont présentées, qu'il s'agit de quelques pages consacrées à la publicité d'un artiste. Selon Walter Benjamin, par la systématisation de la photographie dans ces années, les œuvres d'art ont perdu leur unicité, puisqu'elles peuvent désormais être dupliquées – elles perdent ainsi leur « aura », car elles s'inscrivent dans une expérience non limitée par le temps²³². Cette reproductibilité de l'art entraîne sa « désacralisation » et transforme les œuvres en biens ordinaires, selon W. Benjamin et T. Adorno²³³. Dans le cas de *musica viva*, l'effort de perpétuer l'esprit voulu par son fondateur est manifeste ; cependant, les nouvelles conjonctures et la perte du réseau de Karl Amadeus Hartmann – qui, par son père et son frère, était proche des artistes plasticiens – rendent les brochures moins originales, plus standardisées et tournées vers une *consommation* de l'art plutôt que vers sa découverte. Les archives financières du *Bayerischer Rundfunk* ne mentionnent pas le recours à ces artistes, dont on peut imaginer qu'il est le ressort d'un effort personnel de Wolfgang Fortner. À l'inverse, la présence plus accrue de photographies est désormais de mise dans les brochures du festival. Le renforcement de la mainmise de la radio sur le festival a ainsi entraîné de profondes modifications : l'esprit de Hartmann n'est pas conservé de manière véritable, sans doute pour des questions de faisabilité et de pertinence ; l'importance étant désormais plus de présenter les œuvres au programme que d'inciter le public à des découvertes artistiques.

²³⁰ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 22. Januar 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965.

²³¹ Voir Annexe n° 6.

²³² VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux*, n° 166, février 2011, p. 130.

²³³ *Idem*, p. 132.

B) Le visuel non pictural au sein des programmes de musica viva

L'intérieur des brochures de *musica viva* possède également une dimension visuelle assez importante : de nombreuses photographies parsèment leurs pages, souvent face à des textes de dimensions toujours plus réduites.

1) Donner un visage à la musique contemporaine

Le visuel possède une place de la plus grande importance, tant dans les programmes du festival que dans ceux de la radio. Si avec le temps, les programmes de *musica viva* contiennent moins de pages consacrées à des œuvres picturales, ils ne se contentent pas pour autant de proposer un simple enchaînement de textes. Des photographies des compositeurs viennent illustrer les parties écrites, se substituant aux œuvres artistiques des premières années. Ces photographies, toujours en noir et blanc, rendent la lecture plus dynamique : il s'agit d'une manière de *personnaliser* l'œuvre jouée, en permettant au public de mettre un visage concret sur une œuvre qui, peut-être, ne paraît pas facile à comprendre pour une oreille inexpérimentée. Par exemple, dans la brochure du 10 mars 1967, un court texte sur Enrique Raxach et ses *Textures pour orchestre* joués ce soir-là accompagnent une photographie-portrait du compositeur couvrant toute la page de droite²³⁴. Certaines photographies montrent le compositeur avec des amis musiciens, ou en train d'enseigner : autrement dit, l'artiste dans son élément. Cela l'éloigne d'un public qui n'était pas nécessairement musicien et permet de faire l'ébauche du compositeur contemporain : une figure polyvalente, qui écrit, enseigne et parfois même dirige un orchestre. La brochure du 22 janvier 1965, citée plus haut, est assez représentative : on y voit Béla Bartók en train de manipuler un instrument traditionnel hongrois²³⁵ et, quelques pages plus loin, Luigi Nono en train de donner un cours au *Ferienkurs* de Darmstadt²³⁶.

Avant 1964 figuraient déjà des photographies des compositeurs, mais dans un format le plus souvent réduit, et elles étaient parfois même insérées dans le corps du texte. Jusqu'aux années 1970, la présentation visuelle des brochures de programme évolue pour se normaliser. Les

²³⁴ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967, p. 3-4.

²³⁵ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 22. Januar 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965, p. 8.

²³⁶ *Op. cit.*, p. 11.

programmes avant les années 1964-1965 ne semblent pas présenter de norme particulière : les photographies occupent parfois toute une page, ou sont enchâssées dans le corps du texte. Lorsque l'une des œuvres jouées est extraite d'un opéra, il n'est pas rare de trouver des photographies de mises en scène passées. Les livrets des programmes des années 1966 à 1969, en revanche, présentent de grandes similarités entre eux : les photographies couvrent pratiquement une page entière, comme dans l'exemple du programme du 10 mars 1967 avec Enrique Raxach cité plus haut, et précèdent ou suivent directement le texte sur le compositeur et l'œuvre en question. Ceci se révèle être une marque supplémentaire de la normalisation de la présentation des œuvres, qui consiste en une économie de texte et un usage conséquent de la photographie en portrait : la musique est personnifiée, on lui a donnée un visage. La présentation du festival rejoint, en quelque sorte, celle des vedettes d'autres styles musicaux ou même issues d'autres sphères. Rappelons que les débuts de la télévision, en Bavière, ont lieu en 1954.

La normalisation des brochures est encore plus manifeste pour les concerts de 1969 et 1970. Les photographies y sont de taille réduite, et insérées dans le corps du texte, qui est composé d'un court paragraphe biographique au début, ce qui réduit encore le nombre de pages consacrées à la présentation. Dans le programme du concert du 23 janvier, par exemple, une courte explication sur chaque œuvre et un résumé biographique sur son compositeur tiennent sur une seule page, où une petite photo-portrait figure dans un coin supérieur – par exemple la photo d'Aribert Reimann en haut à gauche de la page de la présentation de son *Inane*²³⁷. Conséquence de l'emprise du *Bayerischer Rundfunk* sur le festival, la présentation des œuvres devient plus pragmatique – on lit rapidement des informations primaires sur les compositeurs et sur les œuvres proposées – et elle devient également plus visuelle et propice à une lecture rapide et peu profonde.

2) La standardisation des textes et du discours dans les brochures

Le phénomène observé avec les photographies des brochures est également observable dans l'économie des textes. Ceux-ci changent radicalement de format : d'un article libre et littéraire d'un musicologue, ils se transforment en une présentation courte qui fournit toujours le même type d'informations. Alors que sous Hartmann, les textes étaient assez argumentés et

²³⁷ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 23. Januar 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970, p. 5.

riches, s'étendant sur plusieurs pages, à partir de 1965, ils sont présentés sous forme de colonnes, à la manière de billets journalistiques, mêlant parfois des extraits de partitions pertinents et un vocabulaire spécifique pour la compréhension musicologique de l'œuvre (*leitmotive*, ostinatos, polytonalité, dodécaphonisme...). Fin 1966, notamment à partir du concert du 16 décembre²³⁸, on remarque un net raccourcissement des textes, sur une page seulement. Une première colonne, à gauche, est consacrée à une biographie succincte du compositeur, faisant la liste de quelques-unes de ses œuvres, voire parfois des prix gagnés quand c'est le cas, par exemple, pour le compositeur Aribert Reimann le 16 décembre 1966²³⁹. Une seconde colonne à droite est consacrée à une courte explication de l'œuvre d'une quinzaine de lignes. Parfois figure un commentaire plus conséquent du compositeur lui-même, comme on peut le voir dans la brochure du 7 janvier 1967 avec l'article de Bernd Alois Zimmermann sur *Die Soldaten*²⁴⁰. Dans ce cas, il s'agit probablement d'une mesure économique visant à réduire le nombre d'intervenants dans les brochures de *musica viva*, en faisant participer le compositeur lui-même²⁴¹.

L'élagage des textes fait écho à la critique envers les « industries culturelles », telles les institutions radiophoniques, émises par l'École de Francfort. Theodor Adorno renchérit sur les conséquences de la gestion de la musique par de telles administrations :

Certes, on ne pourra pas par une étude exacte prouver avec certitude l'effet régressif dans chaque produit de l'industrie culturelle. Mais la goutte d'eau finit par creuser la pierre, en particulier parce que le système de l'industrie culturelle traque les masses, ne permet guère d'évasion et impose sans cesse les schémas de leur comportement.²⁴²

Les *schémas* de comportements seraient, en l'occurrence, une standardisation dans le sens d'une perte d'informations sur la musique et sur ses processus de composition, ou encore sur le parcours du compositeur. Les données sont laissées à l'appréciation du lecteur ; le « client est roi », en quelque sorte. Cependant, à partir de 1968, certains textes retrouvent en consistance, sont relativement plus fournis et retrouvent l'aspect journalistique qu'ils avaient quelques

²³⁸ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 16. Dezember 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966.

²³⁹ *Op. cit.*, p. 6.

²⁴⁰ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 20. Januar 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967, p. 6.

²⁴¹ Les archives financières du festival au *Bayerischer Rundfunk* ne donnent pas plus d'informations pour éclairer ce point.

²⁴² ADORNO Theodor *et al.*, « L'industrie culturelle », in : *Communications*, n° 91, février 2012, p. 49.

années auparavant. Deux pages sont ainsi consacrées à l'une des œuvres au programme du soir : une page pour la photo du compositeur ; une page pour le texte. Il en ressort une grande clarté qui rejoint les présentations périodiques de l'époque : une photo, et un texte qui partage uniquement l'essentiel. L'ambition de *musica viva* est définitivement changée : on ne présente plus pour instruire sur une époque, sur des méthodes de composition, ou sur des réseaux de compositeurs, mais uniquement à titre informatif en amont de l'écoute.

Le changement de direction, en laissant s'installer une plus grande dépendance du festival à la radio, conduit à la standardisation de celui-ci, au sens où l'esprit créateur qui régnait pendant l'ère Hartmann n'est plus actualisé. Ici, les brochures des concerts sont porteuses d'un très grand nombre d'informations sur ce revirement qui a lieu à partir de 1964 : les présentations d'œuvres et de compositeurs sont courtes et pragmatiques, elles vont droit au but. Les pages de gardes sont réalisées par un seul et même artiste au service du *Bayerischer Rundfunk*. Tous ces éléments traduisent la mutation du festival d'une manifestation à l'apparence spontanée et libre à un événement plus normalisé s'accordant aux exigences de son époque : faire face à une société de consommation.

II. Le festival *musica viva* dans une société de consommation

La gestion de *musica viva* par l'institution radiophonique s'accompagne de tout un effort pour l'inscrire dans une logique commerciale : il faut faire la publicité du festival – ce qui n'est pas chose aisée, compte tenu de l'immatérialité de l'objet musical – et lui assurer un certain budget.

A) Vendre la musique contemporaine : la publicité et les abonnements à musica viva

1) Faire la publicité de la musique contemporaine

Le lien renforcé entre *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk* place inéluctablement la musique contemporaine dans le champ des objets consommables, au potentiel rentable sur le plan financier, et dont il faut faire la publicité. La présentation des œuvres se trouvant réduite, le nombre des pages des brochures de *musica viva* – initialement d'une vingtaine –, aurait dû

décroître drastiquement. Mais il faut compter la présence d'une abondante publicité en fin de brochure, publicité *interne*, car uniquement destinée à attirer le public vers les émissions du *Bayerischer Rundfunk*. Dans une société où la publicité avait été, pendant douze ans, instrumentalisée au profit de l'idéologie nazie, c'est une nouvelle place qui lui est accordée à partir des années 1950 et plus encore dans la décennie suivante : celle d'éveiller un désir, une curiosité qui mèneraient à la consommation²⁴³.

Désormais, le nombre de pages consacrées à la publicité est plus important que celui pour la présentation des œuvres au programme. Le festival est devenu une manifestation *normée*, dans une société de services et de divertissements. La standardisation du visuel dans les programmes, constatée plus haut, en est déjà une trace. Mais plus encore, l'apparition de cette dense publicité révèle à la fois l'influence du *Bayerischer Rundfunk*, et l'émergence d'une société de consommation, dans laquelle la musique représente un bien culturel parmi d'autres.

Sur ce point, la fin de l'année 1964, avec le changement de direction à *musica viva*, ouvre résolument une nouvelle phase pour le festival. Avant cette date, la publicité n'apparaissait que rarement. Il y avait parfois une page de publicité en toute fin de livret ou même en quatrième de couverture pour un disque d'un compositeur contemporain ou encore le quotidien *Süddeutsche Zeitung*, mais jamais pour une émission radiophonique. Mais à partir du concert du 13 novembre 1964, les publicités sont exclusivement de deux types : d'abord pour des disques d'enregistrements d'œuvres de compositeurs présentés ce soir-là, et ensuite pour les *Nachtkonzerte*. Les publicités révèlent une stratégie déplacement de l'attention des auditeurs du lieu *physique* du festival – à savoir la *Herkulesaal der Residenz* – au lieu *virtuel* qui serait l'ensemble des émissions radio. Les concerts à la *Herkulesaal der Residenz* permettent, par la diffusion de cette publicité dans les brochures, d'inciter l'auditeur à découvrir le lieu virtuel du festival, c'est-à-dire, donc, les *Nachtkonzerte*.

Dès lors, comment faire la publicité d'une musique ? Si l'on peut aisément livrer au grand public le détail d'une œuvre d'art pictural afin de le faire venir à une exposition, on ne peut diffuser des extraits de morceaux contemporains pour attirer du monde aux concerts. On retrouve le problème de la représentativité de la musique : elle n'est pas perceptible visuellement, *a priori*, sauf à travers un titre et un compositeur, qui ne touchent le consommateur que s'il les connaît déjà. Les publicités pour les *Nachtkonzerte* sont toujours de même format : une simple liste des dates des émissions sur environ deux mois – par exemple,

²⁴³CAHN Jean-Paul & PFEIL Ulrich (dir.), *Allemagne, 1961-1974*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 199.

les publicités à la fin de la brochure du 10 mars 1967 proposent les programmations des *Nachtkonzerte* du 13 mars jusqu'au 22 mai²⁴⁴. À noter que cela est supposé acquis pour les auditeurs de *musica viva*, puisque ces publicités ne réapparaissent pas dans la brochure du concert qui suit et qui se trouverait encore dans cette période ; dans notre exemple, il n'y a pas de nouvelle publicité pour l'émission dans la brochure du concert du 12 mars 1967²⁴⁵. De rares photographies des compositeurs et quelques textes ponctuent parfois la liste de ces émissions, se contentant simplement de commenter brièvement la programmation de l'un des *Nachtkonzerte*. Le manque de visuel dans ces publicités tranche ainsi avec l'importante place des photographies-portraits au sein même des brochures. L'ambition est moins de convaincre que d'informer un public qui, parce qu'il s'est déjà déplacé jusqu'à la *Herkulesaal* pour assister au concert, s'est retrouvé avec une brochure de *musica viva* entre les mains.

La publicité concerne également l'achat des brochures elles-mêmes et des affiches publicitaires après les concerts : à la toute fin de chaque programme, souvent dans le coin inférieur d'une page, figure l'inscription : « Les affiches de *musica viva* peuvent être obtenues pour 5,- DM au bureau des événements »²⁴⁶. Les affiches publicitaires des concerts, réalisées par Helmut Jürgens puis par Walter Tafelmaier, mais aussi les livrets de programmes des concerts précédents, peuvent ainsi être acquis. Les brochures et les affiches publicitaires permettent donc à la fois d'attirer le public en amont et de tirer du profit après les concerts. Les brochures deviennent de véritables biens culturels avec une valeur marchande, en dehors de ce pourquoi elles ont été produites – à savoir l'information sur l'événement musical. La représentativité de la musique contemporaine par les brochures la place dans un nouveau type de temporalité : elle continue d'exister après le concert, en quelque sorte, à travers le visuel qui y est proposé. L'uniformisation de cette présentation visuelle, qui confère au festival une identité spécifique, est l'un des produits de la gestion par la radio.

²⁴⁴ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967, p. 11-13.

²⁴⁵ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 12. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967.

²⁴⁶ « Die Plakate der musica viva können beim Veranstaltungsbüro des Bayerischen Rundfunks gegen 5,- DM erworben werden », mention présente dans tous les programmes de *musica viva* à partir de celui du 13 novembre 1964.

2) Fidéliser grâce aux abonnements

Les considérations précédentes laissent penser que le public de *musica viva* est familier de la musique contemporaine. Le *Bayerischer Rundfunk* propose ainsi à ce public, dans le cadre des concerts *musica viva*, de s'abonner aux séries de concerts : il s'agit d'une manière de rattacher le public à l'événement, d'assurer à *musica viva* une audience. Le festival possède ainsi un régime d'abonnement dès 1947. La couverture de ces dépliants est réalisée par le même graphiste que celui des brochures de programmes, Walter Tafelmaier, et la présentation à l'intérieur y est comparable : une photo d'un côté et du texte de l'autre, à la différence près que les photos sont celles des chefs d'orchestre (et non des compositeurs joués) et que les textes sont à l'évidence beaucoup plus courts, se limitant à la date, le lieu et l'heure, la liste des œuvres jouées et les solistes éventuels. Le livret d'abonnement de la saison 1966-1967, par exemple, propose une présentation d'une page par concert, avec une photo du chef qui couvre sa moitié en longueur ; ici en l'occurrence, Rafael Kubelik, Hans Werner Henze, Michael Gielen, Ernest Bour, Lukas Foss et Bruno Maderna²⁴⁷.

Ces dépliants révèlent ainsi une autre façon de *vendre* la musique contemporaine. L'accent est porté sur ce que l'on pourrait appeler la dimension *vedette* : ce sont les chefs d'orchestre qui sont mis en avant, et non plus les compositeurs, ce qui est un pari astucieux, car les chefs d'orchestre sont souvent mieux connus du public que les compositeurs contemporains. De plus en plus, on va au concert pour un interprète et non pour un compositeur ou une œuvre en particulier – ce qui se traduit bien en termes de publicité. Et dans l'optique de faire découvrir des œuvres encore très peu produites au grand public, de ce fait peu accessibles, il est naturel que l'argument de vente se soit déplacé sur les chefs d'orchestre.

Une place unique (sans abonnement) est proposée pour entre 3 et 7 *Deutsch Mark* (DM), ce qui équivaut strictement à 1,5€ et 3,5€) selon le placement ; l'abonnement est compris entre 15 DM et 32 DM. La différence de prix entre les moins bonnes places et les meilleures reste mesurée et ne dépasse pas le simple au double. A titre indicatif, le prix d'une place de cinéma à l'époque se situe autour de 0,50 DM. Les premiers prix de *musica viva* paraissent donc relativement accessibles. Le festival relève du divertissement parmi d'autres, dans une société où aller au concert, à l'opéra, au théâtre, au musée, *etc.* n'est plus réservé à une élite, mais s'étend à un nombre plus important.

²⁴⁷ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Abonnementheft 1966-1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965.

B) La musique contemporaine et son financement par l'industrie culturelle

La gestion de *musica viva* par le *Bayerischer Rundfunk* implique la tenue d'un budget particulier pour le festival. L'institution radiophonique connaît cependant de réelles difficultés financières au cours de la décennie 1960. En se penchant sur les archives radiophoniques, programmes comme rapports d'administration, il est possible de déterminer quelle place est accordée à *musica viva* par rapport aux autres activités et programmations de la radio.

1) Difficultés et déficit du *Bayerischer Rundfunk* au milieu des années 1960

Tout champ artistique, dans une société capitalisée, est traversé par la dépendance de l'objet esthétique à l'objet économique. La musique n'échappe pas à cette tendance : il lui faut une organisation, une gestion économique, des moyens de faire sa promotion comme décrit plus haut. Le festival est ainsi soumis aux finances de l'institution qui le fait vivre : chaque difficulté éprouvée par le *Bayerischer Rundfunk* est susceptible de toucher *musica viva*.

Un rapport du 6 août 1965, écrit par le producteur Gerhard Bogner et destiné à Walter von Cube, le directeur général de programmation pour la radio et la télé au *Bayerischer Rundfunk* depuis 1956, fait part des « problèmes successifs dans la musique sérieuse »²⁴⁸, liés à l'absence d'un directeur de programmation pour le département de ce type de musique. Les difficultés financières de la radio s'accroissent tout au long de la décennie : il faut adapter l'offre radiophonique à la forte demande, mais aussi prendre en compte la concurrence avec les radios des autres *Länder*. Le *Bayerischer Rundfunk* est en outre touché par un déficit lié au développement de la télévision, d'après ce que l'on peut lire dans ses rapports d'administration.

Les premières pages de ces *Geschäftsberichte*²⁴⁹ du *Bayerischer Rundfunk* explicitent, en plus des éventuels amendements à la loi régulant l'activité radiophonique (la *Bayerisches Rundfunkgesetz*) les difficultés rencontrées par l'entreprise l'année précédente, ainsi que ses nouveaux objectifs. Les rapports du milieu des années 1960 font en effet état d'importantes difficultés financières pour l'industrie radiophonique. Celui de l'année 1966 résume ainsi :

L'année 1966 n'a pas apporté de résultats financiers réjouissants. Elle s'est achevée avec une perte de presque 7 millions de DM. Ce rapport d'administration donne des renseignements pour expliquer comment cette situation s'est produite. (...) Un plan

²⁴⁸ « Laufende Probleme in der E-Musik », dans : Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv - Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I.

²⁴⁹ « Rapports d'administration », publiés tous les ans par le *Bayerischer Rundfunk*.

financier à moyen terme pour 10 ans, mis en place en 1966, nous a laissé gérer avec minutie ; mais il a préparé la voie de l'actuel déficit du développement de la télévision et également, depuis cette année, de la radio.²⁵⁰

En 1967, il est clair que les coupes budgétaires prévues par ce déficit touchent les manifestations culturelles rattachées au *Bayerischer Rundfunk* :

Presque toutes ces économies touchent aussi, regrettablement, l'ensemble de la vie culturelle en Bavière, comme par exemple les contrats avec des orchestres symphoniques et le soutien ou bien la retransmission de festivals ou d'autres manifestations culturelles de qualité.²⁵¹

La diffusion musicale est ainsi directement concernée, en témoigne la correspondance entre le directeur du département de « musique sérieuse », Siegfried Goslich, et le directeur général des programmations Walter von Cube. La même année, le 6 avril 1967, une lettre rédigée au nom de ce dernier rejette une demande de fonds supplémentaires pour la rémunération d'un orchestre, le *Bund Deutscher Liebhaberorchester*, que Goslich avait manifestement invité dans le cadre des émissions de « musique sérieuse » – département qui s'occupe également des retransmissions des concert *musica viva* :

Au nom de M. von Cube, je dois vous informer qu'il n'est pas en mesure de libérer des fonds en dehors des engagements déjà pris cette année. Si l'événement est indispensable à votre programmation, je vous prie de régler le montant avec vos propres ressources. Si cela n'est pas le cas, je vous conseille d'annuler l'engagement avec le *Bund Deutscher Liebhaberorchester* en invoquant la mauvaise situation financière du *Bayerischer Rundfunk*.²⁵²

²⁵⁰ « Das Jahr 1966 brachte kein erfreuliches finanzielles Ergebnis. Es musste mit einem Verlust von fast 7 Mill. DM abgeschlossen werden. Dieser Geschäftsbericht gibt Auskunft, wie es dazu kam. (...) Eine 1960 für 10 Jahre aufgestellte mittelfristige Finanzplanung hat uns sorgsam wirtschaften lassen; sie hat uns aber auch auf die nunmehr eingetretene defizitäre Entwicklung im Fernsehen und, seit diesem Jahr auch im Hörfunk, vorbereitet. », dans : Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1966 bis 31. Dezember 1966, p.7.

²⁵¹ « Fast alle diese Einsparungen berühren bedauerlicherweise auch das allgemeine Kulturleben in Bayern, wie z.B. die Verträge mit Symphonieorchestern und die Unterstützung oder Übertragung von Festspielen oder anderen kulturellen Veranstaltungen von Rang. », dans : Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1968 bis 31. Dezember 1968, p. 5.

²⁵² « In Auftrag des Herrn von Cube soll ich Ihnen mitteilen, dass er außer den bereits getätigten Zusagen heuer keine Mittel mehr aus seiner Reserve zuweisen kann. Sollte die Veranstaltung für Ihr Programm notwendig sein, muss ich Sie bitten, den Betrag aus eigenen Mitteln zu tragen. Sollte dies nicht der Fall sein, würde ich Ihnen raten, dem Bund Deutscher Liebhaberorchester unter Hinweis auf die schlechte finanzielle Lage des Bayerischen Rundfunks die Übernahme abzusagen. », dans : Brief an Dr. Goslich von H. Pollinger, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv - Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I.

En tant que manifestation désormais strictement rattachée à l'institution radiophonique, *musica viva* n'a pu se soustraire à de tels aléas. Ce manque de moyen accordé aux instances culturelles et à l'orchestre justifie en partie les remarques précédentes concernant la normalisation de la présentation du festival : toutes les photos et les œuvres dans les programmes de *musica viva* sont en noir et blanc, un grand nombre de pages est consacré à la publicité et les textes sont très courts et pragmatiques : les informations peuvent facilement être réutilisées d'un concert à un autre. Dans le même temps, tous les livrets sont en papier glacé à partir du concert du 13 novembre 1964, ce qui n'était pas le cas auparavant : on trouvait des programmes sur papier non-apprêté, ou qui mélangeaient quelques pages de l'un et de l'autre. Les brochures de *musica viva* restent donc malgré tout très soignées, de même que les livrets des programmes de la radio.

2) *Musica viva* face aux difficultés financières du *Bayerischer Rundfunk*

Le 18 mai 1961, peu après la représentation de l'opéra *Lulu* d'Alban Berg à *musica viva*, le quotidien *Abendzeitung* relevait déjà le mécontentement de Hartmann quant au soutien jugé insuffisant de la part de l'institution radiophonique, dans un article non signé intitulé « Vivat Musica viva ! » :

Alors qu'à Munich on parle encore de la forte impression de la représentation de *Lulu* à Musica viva, le bruit se répand en même temps que le directeur à l'esprit valeureux de cette manifestation, Karl Amadeus Hartmann, est soucieux pour l'avenir. À la radio, d'après ce que l'on entend, ses plaintes à l'égard du financement de ses concerts seraient devenues bruyantes.²⁵³

Le désaccord entre Hartmann et le *Bayerischer Rundfunk* sur cette question du financement est à replacer dans les bilans de l'intendant de la radio. Le rapport d'administration de l'année 1962 montre de façon graphique le déséquilibre entre le coût du développement de la télévision et sa rentabilité depuis 1952, alors que la radio fait des profits de façon constante²⁵⁴. En 1962, la radio génère une entrée de 51,85 millions de DM contre 41,05 millions pour la production,

²⁵³ « Während man in München immer noch von dem starken Eindruck der "Lulu"-Aufführung in der Musica viva spricht, spricht es sich zugleich herum, dass der hochverdiente Spiritus rector dieses Unternehmens, Karl Amadeus Hartmann, sorgenvoll in die Zukunft blickt. Im Funkhaus, so hört man, seien Bedenken wegen der Finanzierung seiner Konzerte laut geworden. », in : WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980, p. 139.

²⁵⁴ Voir Annexe n° 10.

tandis que la même année, les chiffres respectifs pour la télévision sont de 30,79 millions de DM contre 40,18 millions²⁵⁵. D'après ce même rapport, le « Symphonie und Musica viva », décrit comme une catégorie à part entière dans la programmation, a couvert 5,99 % de la programmation entière des deux chaînes de radio – à titre de comparaison, la catégorie des extraits et des rediffusions d'opéras représente 1,48 % de cette programmation, et la musique légère de divertissement, sous l'appellation « Tanz- und leichte Unterhaltungsmusik » (« musique de divertissement légère et de danse »), 24,85 %²⁵⁶. Dès le début des années 1960, la musique populaire prend une place beaucoup plus importante que la musique *savante* dans les radiodiffusions. Ceci explique le mécontentement du fondateur de *musica viva* : le festival de musique *savante* contemporaine n'est pas vu comme une priorité par l'institution radiophonique. D'autre part, cet extrait de journal fait apparaître Karl Amadeus Hartmann comme un acteur à part entière de l'administration radiophonique. Cela tempère le point de vue contemporain d'Adorno selon lequel « aujourd'hui, en effet, encore plus qu'à l'époque de l'absolutisme, le mécène et l'artiste - dont les rapports étaient toujours précaires - sont étrangers l'un à l'autre »²⁵⁷.

Le 1^{er} mars 1966, une facture de l'administration du *Bayerischer Rundfunk* met en avant les dépenses de l'année précédente concernant les différentes activités de l'orchestre symphonique. Ce rapport révèle que *musica viva* représente 8,8 % des dépenses, contre 27 % pour la musique produite dans le cadre des émissions de « musique sérieuse », mais seulement 3,7 % dans le cadre d'émissions télévisées²⁵⁸. L'accent est indéniablement porté sur la radio. Une facture de la même année, mais destinée au directeur de programmation du département de « musique sérieuse », Siegrfried Goslich, indique que les recettes du *Bayerischer Rundfunk* pour des concerts symphoniques et chorals sont bien plus élevées que celles de *musica viva* – 149 024,53 DM contre 30 409,66 DM. Cette différence s'explique par la fréquence des concerts : l'orchestre se produit également en dehors de la série du festival. Ce rapport exprime alors une rentabilité non négligeable pour l'orchestre et pour *musica viva* : si la musique *savante* n'est pas, d'une façon générale, celle qui attire le plus, son activité représente toutefois une grosse partie des rentrées financières de l'institution radiophonique, dont les concerts *musica viva* constituent une part intéressante.

Pour autant, le sort du festival dans ces années n'est pas sauf : l'année suivante, le conseil

²⁵⁵ Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1962 bis 31. März 1963, p. 9.

²⁵⁶ *Idem*, p. 18.

²⁵⁷ VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux*, n° 166, février 2011, p. 148.

²⁵⁸ *Mitteilung an Herrn Pollinger dem 1.03.66*, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv - Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I.

d'administration du *Bayerischer Rundfunk* prévoit des coupes importantes pour la musique classique, et une réduction drastique des concerts de *musica viva* :

Avec l'accord du HA [département de radiophonie], les coupes dans la production radiophonique seront effectuées avant tout dans le domaine de la musique : au moment convenu et contractuel de la résiliation préventive des contrats de production avec le *Münchner Philharmoniker*, le *Bamberger Symphoniker* et le *Nürnberger Symphoniker*, et environ à partir de 1969, une réduction des concerts *musica viva* à trois événements au moins, en lien avec sa réorganisation.²⁵⁹

Cette réorganisation de *musica viva* tient directement à son rapport avec le *Bayerischer Rundfunk* : il est question d'incorporer intégralement les concerts du festival aux diffusions sonores, plutôt que de le laisser continuer être semi-indépendant de la programmation radiophonique – comme c'est le cas pour les autres concerts du *Symphonieorchester*. Les discussions en conseil d'administration du *Bayerischer Rundfunk* soulèvent des divergences à propos de l'avenir de la série de concerts. En 1968, l'un des intervenants affirme :

Il n'est pas acceptable que *Musica viva* se produise séparément du département principal de musique et représente une dépense de plus de 200 000 DM, pour présenter au public des œuvres qui sont déjà diffusées à Donaueschingen, Darmstadt et par d'autres grands émetteurs, et ainsi qu'il soutienne une économie de clique, qui peut également se trouver chez d'autres diffuseurs. Le BR a aussi l'engagement d'être un reflet de la culture bavaroise et des artistes bavarois, et de laisser la parole à des compositeurs modernes de son domaine.²⁶⁰

Une reformulation de *musica viva* est donc pensée afin de le sortir du réseau de festivals musicaux de l'époque et de le replacer à une échelle plus locale : il faut qu'il soit bavarois avant tout. Toutefois, ces débats n'entraînent pas une réelle refonte de la programmation du festival,

²⁵⁹ « Mit Einverständnis des HA wird die Kürzung im Hörfunkprogramm vor allem im Bereich der Musik vorgenommen : zu den vertraglich vereinbarten Zeitpunkten vorsorgliche Kündigung der Produktionsverträge mit den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern und den Nürnberger Symphonikern und etwa ab 1969 Reduzierung der *musica-viva*-Konzerte auf mindestens drei Veranstaltungen in Verbindung mit ihrer Umorganisation. », dans : 306. Sitzung des Verwaltungsrats des Bayerischen Rundfunks, 10. Oktober 1967, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv - Hörfunkdirektion, GR/5001.16.3.

²⁶⁰ « Es gehe nicht an, dass die *Musica viva* getrennt laufe von der HA Musik und dass mal mit einem Kostenaufwand von über 200 000 DM der Öffentlichkeit Werke vorstelle, die in Donaueschingen, Darmstadt und bei anderen grossen Sendern bereits gelaufen seien, und damit eine Cliquen-Wirtschaft unterstütze, die auch in anderen Sendern zu finden sei. Der BR habe auch die Verpflichtung, ein Spiegelbild der bayerischen Kultur und der bayerischen Künstler zu sein, und moderne Komponisten aus seinem Bereich zu Wort kommen zu lassen. », dans : 255. Sitzung des Verwaltungsrats des Bayerischen Rundfunks, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv – Hörfunkdirektion, GR/5002.16.18.

qui propose, plus encore au cours des années 1970, de la musique venue de tous les horizons.

Le festival est donc soumis à tous types de difficultés que peut connaître l'institution radiophonique – en l'occurrence, pour les années 1960, des difficultés d'ordre financier. Mais la gestion par le *Bayerischer Rundfunk* inscrit également *musica viva* dans l'actualité allemande. Si le temps des concerts peut être considéré comme un *ailleurs*²⁶¹, le festival ne se situe pas en dehors du temps et de l'espace, mais représente au contraire une structure bien en place et de plus en plus en accord avec le schéma de programmation de l'institution radiophonique.

III. Inscrire la musique contemporaine dans son temps

Si *musica viva* est financièrement dépendant du *Bayerischer Rundfunk*, sa gestion impacte également directement la programmation de la radio. L'emprise de celle-ci sur le festival s'inscrit en effet dans une perspective culturelle : il s'agit d'une gestion qui s'adapte à la situation et aux contraintes de la musique contemporaine. Il y a donc des stratégies d'adaptation et même, dans une certaine mesure, une interdépendance entre les deux structures. L'institution radiophonique permet au répertoire contemporain d'exister à Munich en lui fournissant un cadre propice à ses expérimentations ; tout en prenant soin de la placer dans une dynamique capable de dépasser les frontières du *Land* de la Bavière.

A) La radio, premier mécène pour la musique contemporaine

La tenue des concerts *musica viva* tient, comme c'est le cas pour plusieurs autres festivals de musique contemporaine de l'époque, à son lien fort avec le *Bayerischer Rundfunk*. La radio ne se contente pas uniquement d'un soutien financier : une réelle collaboration s'installe entre elle et la musique contemporaine, qui représente pour elle un objet culturel à ne pas négliger.

²⁶¹ Voir le Chapitre 1, p. 37.

1) La radio comme terrain d'expérimentation

Les contraintes purement administratives qui s'imposent au festival, du fait de sa dépendance à l'institution radiophonique, sont tempérées par la légitimité que celle-ci donne à la musique contemporaine, en ce contexte de perte de terrain pour tous ce qui se rapporte à la musique *savante*. Contrairement à ce qu'affirme la critique adornienne, qui fait des « industries culturelles » comme le *Bayerischer Rundfunk* une instance de désensibilisation à l'art, les radios de l'époque se placent souvent comme un tremplin pour la musique contemporaine en encourageant les compositeurs dans leurs expérimentations, tout en cherchant à susciter la curiosité des auditeurs les plus avertis.

La radio est en effet un terrain propice aux évolutions musicales, et nombreux sont les compositeurs qui travaillent au sein d'un studio radiophonique à l'époque – comme Bernd Alois Zimmermann au *Westdeutscher Rundfunk* de Cologne, ou Luciano Berio à la *Rai* de Milan. Les producteurs et les techniciens de la radio sont eux-mêmes des compositeurs d'un certain type, comme le suggère Peter Burkowitz dans un article de la *Süddeutsche Zeitung* du 14 décembre 1962, après avoir affirmé qu'hormis le compositeur, les trois personnages que sont le producteur, le régisseur et l'ingénieur du son sont de la plus haute importance : « leur monde est le studio d'enregistrement et leur conception du monde est le son, l'interprétation, l'œuvre, la "compatibilité", en bref tout ce qu'il y a entre l'écriture musicale et la bande sonore »²⁶². L'enregistrement et les techniques de manipulation du son se généralisent : la musique peut être écoutée après son exécution et vendue comme un bien marchand d'ordre matériel. Le disque vinyle à microsillons, créé en 1948, puis la cassette audio développée et commercialisée par Philips à partir de 1964, contribuent énormément à la mise sur le marché de la musique, mais également, dans le domaine de la musique contemporaine, à son développement langagier.

À cet effet, Umberto Eco, qui travaille à la *Rai* de Milan en 1958-1959, est le témoin des expériences musicales de plusieurs de ses contemporains, dont Luciano Berio avec son *Omaggio a Joyce* :

(...) dans cette ambiance, je m'apercevais que les expériences conduites par les adeptes de la musique électronique, et par la *Neue Musik* en général, offraient le

²⁶² « Ihre Welt ist das Aufnahmestudio und ihre Weltanschauung ist der Klang, die Interpretation, die Werkreue, die „Kompatibilität“, kurz alles vom Notenschreiben bis zum Bandschnitt. », in : BURKOWITZ Peter, « Voder- und Hintergründiges im Schallplatten-Studio », dans : *Süddeutsche Zeitung* n° 299, 14 décembre 1962.

modèle le plus accompli d'une tendance commune aux divers arts – et je découvrais des affinités avec les pratiques des sciences contemporaines...²⁶³

La musique en studio se généralise un peu plus tardivement au *Bayerischer Rundfunk* que dans les autres radios européennes – la *Rai* de Milan et le *Westdeutscher Rundfunk* à Cologne concentraient déjà une bonne part des premières expériences électroacoustiques. L'objectif posé par l'ARD pour la Bavière, comme pour les autres régions ouest-allemandes, du reste, était toutefois de privilégier de nouvelles formes artistiques²⁶⁴ – cependant, la prudence de la radio bavaroise est manifeste, puisqu'elle n'exploite le répertoire de la musique de studio que véritablement dans les années 1970. Mais les jalons sont posés au cours des années 1960, où il ne semble pas y avoir réticence, à *musica viva*, à présenter des compositeurs habitués aux expérimentations électroacoustiques avec le son, comme Luciano Berio.

2) Une collaboration fructueuse

L'identité même du festival en tant que *Konzerreihe* – « série de concerts » – est aussi à attribuer au *Bayerischer Rundfunk*. Ce changement de nom n'est pas anodin : il révèle qu'une place *institutionnelle* lui est accordée et est donnée par la même occasion à la musique contemporaine. *Musica viva* est donc une série de concerts organisée et gérée par le *Bayerischer Rundfunk*. Le festival et la radio font corps : ils sont un seul et même diffuseur, mais sur des plans différents – respectivement dans une salle et sur les ondes. Ce lien entre ces deux diffuseurs est très fort et caractéristique des partenariats entre les institutions pour la promotion du répertoire contemporain. À l'occasion de l'ouverture du Congrès Annuel de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales le 27 juin 1967 à Radio-Lausanne, le compositeur Jean-François Zbinden affirme à ce propos :

Si l'on pouvait consulter les programmes des studios du monde entier, on arriverait aisément à la conclusion que la radio a été inventée presque uniquement dans le but de répandre la musique... (...). Il n'est pas un festival qui ne soit immédiatement acheminé à l'Europe entière par le truchement de ce prodigieux moyen de communication (...). De plus, il faut souligner que, sans la radio, la plupart des compositeurs contemporains (surtout les plus jeunes) seraient sans voix dans le

²⁶³ ECO Umberto, « De la radio à L'Œuvre ouverte », in : *Critique*, n° 773, octobre 2011, p. 775.

²⁶⁴ KRAUSS Marita, *Nachkriegskultur in München, Münchner städtische Kulturpolitik 1945-1954*, Munich, R. Oldenburg Verlag, 1985, p. 80.

monde. Et ce mécénat auquel ses possibilités l'ont conduite n'est pas l'un des aspects les moins intéressants de son activité.²⁶⁵

Le compositeur suisse rappelle cependant que pour qu'une radio se consacre à la musique contemporaine, il lui faut s'être « libérée du souci d'un rendement commercial »²⁶⁶. Mais il souligne les apports importants de cette institution et ses liens intrinsèques avec la sphère musicale contemporaine. La radio ne fait pas systématiquement perdre à la musique son potentiel esthétique, comme semble le penser Adorno :

À l'« industrie » sont associés l'économie, la rationalisation, la planification, le calcul, l'intérêt stratégique, la visée instrumentale, etc., alors que le terme « culture » évoque les idées de création, d'originalité, de désintéressement, de formation, de perfectionnement, d'autonomie et de liberté.²⁶⁷

De fait, Karl Amadeus Hartmann lui-même exprimait sa reconnaissance vis-à-vis de l'institution radiophonique bavaroise, qui « a promu de façon essentielle [le festival] à travers une aide idéelle, pratique et économique »²⁶⁸. Ce mécénat officiel, s'exerçant à travers un financement public, n'est donc pas – du moins, pas uniquement – une mainmise exclusivement financière de la radio sur la musique. « Culture » et « Industrie » collaborent autour de l'évolution musicale, dans un même objectif d'évolution et de prestige²⁶⁹.

B) Musica viva dans une dynamique radiophonique d'ouverture

1) Une ouverture européenne

L'administration de *musica viva* par le *Bayerischer Rundfunk* n'est pas uniquement d'ordre financier et gestionnaire. Il y a également une ambition différente de celle de la rentabilité : celle de s'aligner sur les tendances de l'époque en matière de culture musicale et d'affirmer un certain prestige de l'institution radiophonique bavaroise vis-à-vis de ses

²⁶⁵ ZBINDEN Jean-François, « Musique et Radio », in : *Fontes Artis Musicae*, vol. 8, n° 2, 1961, p. 73.

²⁶⁶ *Idem*, p. 74.

²⁶⁷ Cité dans : VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux*, n° 166, février 2011, p. 127.

²⁶⁸ « durch ideelle, praktische und wirtschaftliche Beihilfe wesentlich förderte », cité dans : KRAUSS Marita, *Nachkriegskultur in München, Münchner städtische Kulturpolitik 1945-1954*, Munich, R. Oldenburg Verlag, 1985, p. 85.

²⁶⁹ Voir le Chapitre 6.

homologues en RFA et ailleurs en Europe de l'Ouest. Il faut s'ouvrir au monde occidental, et y trouver sa place. Plusieurs indices dans les programmes de la radio des années 1960 montrent cette ouverture aux événements politiques extérieurs. En témoigne la présence d'un texte du ministre de la Bavière, Hans Erhard, dans le programme du *Bayerischer Rundfunk* du semestre d'hiver de 1961-1962, dans lequel il affirme :

Les gens en Europe souffrent aujourd'hui en toute connaissance, mais impuissants, de la perte de temps et de réalité. Non seulement les jours s'écoulent, mais aussi les situations changent trop rapidement et nous posent de nouveaux problèmes avant que les anciens ne soient surmontés (...). Les événements politiques des prochains mois à l'échelle internationale et dans la République fédérale, avec leurs impacts dans tous les domaines de la vie, vont déterminer de façon majeure le travail de programmation dans la radio.²⁷⁰

Le 31 août dernier, la construction du mur de Berlin avait commencé, entérinant la séparation Est-Ouest. Mais 1961 est également l'année des élections fédérales en RFA (le 17 septembre) qui voient la réélection de Konrad Adenauer pour un quatrième mandat. Entre les lignes, on peut lire la préparation de Hans Erhard aux futures élections bavaroises prévues pour 1962. Le responsable politique semble ici utiliser la radio comme une tribune politique et comme un rempart contre les événements dans le monde.

Sur le plan musical, cette ambition de faire de la radio un média de premier plan pour l'image de la Bavière – la radio représente alors le seul média audiovisuel important, puisque la télévision est encore en construction – se traduit par une réforme d'envergure dans l'hiver 1962-1963, visant à une claire séparation entre les chaînes et leurs objectifs respectifs²⁷¹. La « musique sérieuse » est diffusée sur la 2^e chaîne, spécialisée dans les émissions culturelles. C'est le musicologue Siegfried Goslich qui est chargé du département de la musique *savante* et de déterminer les objectifs des différentes saisons. Sa programmation au semestre d'été de 1962 est particulièrement représentatif de la vision du musicologue :

Pour les connaisseurs et les amateurs de la musique, au semestre d'été aussi, la tradition occidentale du soir, l'œuvre du temps présent et le champ coloré du folklore

²⁷⁰ « Die Menschen in Europa leiden heute mit Wissen, aber ohnmächtig, unter dem Verlust an Zeit und Wirklichkeit. Nicht nur die Tage enteilen, sondern auch die Verhältnisse ändern sich zu rasch und stellen uns vor neue Probleme, bevor die alten bewältigt sind (...). Die politischen Ereignisse der kommenden Monate auf internationaler Ebene und in der Bundesrepublik, mit ihren Wirkungen in alle Bereiche des Lebens werden die Programmarbeit im Hörfunk maßgeblich bestimmen. », dans : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1961-1962*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1961, p. 13.

²⁷¹ Voir le Chapitre 1, p. 49.

devront déterrer de nouveaux trésors. Le programme cherche à révéler les multiples facettes des formes de la musique ; il se réjouira d'approfondir des connaissances et de permettre des rencontres avec des impressions nouvelles. La retransmission de festivals et les concerts publics doivent pour cela permettre à l'auditeur de participer aux événements musicaux significatifs de cet été.²⁷²

L'ambition est donc double : faire de ces émissions musicales de radio le lieu de découvertes de musiques nouvelles, et aussi rediffuser des manifestations musicales importantes qui ont lieu en Europe – comme le *Salzburger Festspiel*, par exemple. La transmission en direct du concert hommage pour les quatre-vingts ans d'Igor Stravinsky, donné par *musica viva* le 17 juin 1962, se place dans cette perspective d'alignement avec les grands événements musicaux contemporains.

2) De nouveaux projets pour les *Nachtkonzerte*

Quelques années plus tard, c'est l'émission nocturne des *Nachtkonzerte* qui voit son offre s'élargir et s'attacher à des orchestres prestigieux :

La série de concerts « Musica viva » dirigée par Wolfgang Fortner fait connaître la musique contemporaine. Le répertoire classique et moderne se trouve dans les projets de production du *Bamberger Symphoniker*, du *Münchner Philharmoniker*, du *Münchner Kammerorchester* et du *Nürnberger Symphoniker*.²⁷³

L'émission nocturne n'est plus entièrement consacrée aux rediffusions de *musica viva* mais aux productions de différents orchestres bavarois en matière de musique contemporaine. Elle se place ainsi dans l'objectif de faire du *Bayerischer Rundfunk* le « reflet de la culture bavaroise », cité dans un témoignage plus haut. En incorporant *musica viva* à ces différents autres événements, l'institution radiophonique place le festival dans une dynamique générale

²⁷² « Für die Kenner und Liebhaber der Musik sollen auch im Sommerhalbjahr aus der abendländischen Überlieferung, dem Schaffen der Gegenwart und dem farbigen Feld der Folklore neue Schätze gehoben werden. Das Programm möchte die vielseitigen Formen der Musik offenbaren; es will erfreuen, Kenntnisse vertiefen und Begegnungen mit unbekanntem Eindrücken ermöglichen. Festspielübertragungen und öffentliche Konzerte sollen darüber hinaus den Hörer an bedeutenden musikalischen Ereignissen dieses Sommers teilnehmen lassen. », dans : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1962*, Munich, Gebrüder Bremer, 1962, p. 25.

²⁷³ « Mit zeitgenössischer Musik macht die von Wolfgang Fortner geleitete Konzertreihe »Musica viva« bekannt. Das klassische und das moderne Repertoire steht auf den Produktionsplänen für die Bamberger Symphoniker, die Münchner Philharmoniker, das Münchner Kammerorchester und die Nürnberger Symphoniker. », dans : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1969-1970*, Munich, Gebrüder Bremer, 1969, p. 56.

et offre à la musique contemporaine une place à part entière, qui n'est plus seulement le fruit de la position de *musica viva* vis-à-vis du *Bayerischer Rundfunk*, mais aussi d'une véritable volonté de valoriser ce répertoire.

Dans le cadre de son affiliation à l'ARD, le *Bayerischer Rundfunk* est également membre de l'Union européenne de radio-télévision en 1952. En plus de la diffusion de ces concerts issus d'autres festivals que *musica viva*, plusieurs indices traduisent la volonté de l'institution radiophonique de se façonner une identité européenne en parallèle de son identité bavaroise. Les premières mentions explicites de cette dynamique européenne apparaissent dans le programme de la radio du semestre d'hiver de 1962-1963 :

Les plans présentés ici pour le semestre d'hiver laissent entrevoir combien nous pouvons compter sur notre programme, tout en voulant surprendre, ravir et stimuler. Dans cette optique, le cadre de programme « Concert Européen » est avant tout à comprendre avec les transmissions d'opéras et de concerts de villes musicales importantes, avec le discours d'universitaires et d'écrivains renommés d'Europe et des émissions sur la vie quotidienne de nos pays voisins.²⁷⁴

Le *Bayerischer Rundfunk* diffuse en effet les festivals de pays voisins, en plus des traditionnels concerts de *musica viva*. À la page de la présentation des émissions dirigées par Siegfried Goslich, cet objectif de faire des émissions de « musique sérieuse » des diffusions tournées vers l'Europe est confirmé :

Le *leitmotiv* du programme d'hiver, « concert européen », est simultanément le point central des diffusions musicales. Selon une expression française, la musique doit ici agir comme « éclairer » : elle doit explorer et mettre la lumière sur les mentalités et les spécificités des habitants de nos pays voisins jusqu'à l'impondérable, l'inexplicable et doit se placer comme une langue qui relie les peuples de cette manière, et qui peut être comprise de tout un chacun.²⁷⁵

²⁷⁴ « Die hiermit vorgelegten Pläne für das Winterhalb Jahr lassen erkennen, wie wir mit unserem Programm zuverlässig bedienen, aber auch überraschen, erfreuen und anregen wollen. In diesem Sinn ist vor allem das Rahmenprogramm „Europäisches Konzert“ zu verstehen mit den Übertragungen von Opern und Konzerten aus bedeutenden Musikstädten, mit den Reden namhafter Wissenschaftler und Schriftsteller Europas und den Hörbildern vom Alltagsleben unserer Nachbarländer. », dans : Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1962-1963*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962, p. 17.

²⁷⁵ « Das Leitmotiv des Winterprogramms, „Europäisches Konzert“, ist zugleich Mittelpunkt der Musiksendungen. Nach einem französischen Ausdruck soll hier die Musik als „éclairer“ wirken: sie soll Mentalität und Eigenart der Bewohner unserer Nachbarländer erhellen und erkunden bis hin zum Unwägbareren, Unerklärbareren und sich auf diese Weise als eine völkerverbindende Sprache bewähren, in der jeder von jedem verstanden werden kam. », dans : *op. cit.*, p. 21.

Le point de vue de Goslich ressemble à celui de Karl Amadeus Hartmann, pour qui la musique, comme toute autre forme artistique, représentait une ouverture sur le monde, un appel à la découverte de nouvelles cultures et un vecteur pacifiste pour les relations inter-étatiques. Les compositeurs de grande renommée, à l'époque, sont de toutes les nationalités – en particulier Italiens comme Luigi Dallapiccola ou Luciano Berio, et Français comme Olivier Messiaen et Pierre Boulez – et ils se retrouvent tous au *Ferienkurs* de Darmstadt en dépit de leurs différences culturelles. L'objectif du *Bayerischer Rundfunk*, en matière de musique contemporaine, est donc de s'inscrire dans la dynamique amorcée à Darmstadt, et ce faisant, de rattacher la Bavière et sa capitale au prestige qui en découle.

L'étude de la gestion financière du festival par le *Bayerischer Rundfunk* met ainsi en évidence le tournant que représente l'année 1964 : le fondateur de *musica viva* Karl Amadeus Hartmann a disparu, laissant la place à une nouvelle ère. L'apparence du festival se normalise et se *standardise* : il lui faut s'adapter à une société pour qui la musique est un bien consommable comme un autre. Cela passe par la création d'une identité visuelle à part entière – à travers, notamment, les graphismes de Walter Tafelmaier – et une modification notable du contenu des brochures de programmes. Si *musica viva* n'est pas autonome, le rapport au *Bayerischer Rundfunk* n'est pas uniquement financier : le festival s'inscrit naturellement dans la programmation plus générale de la radio. C'est qu'il représente un apport qui n'est pas uniquement financier. Il faut en outre satisfaire la *demande* en musique contemporaine à Munich, demande en provenance d'une population qui devient de plus en plus spécifique avec le temps. Car produire la musique contemporaine signifie s'adapter à un public, en accordant à l'objet en question une place justifiée et légitime.

Partie 3

Assurer la réception de la musique contemporaine

Un essai de légitimation

Chapitre 5

La formation d'un public spécialisé : un aperçu de la réception de *musica viva* dans les années 1960

La musique *savante* – dont la musique contemporaine est un pan – perd indéniablement son attractivité au cours des années 1960. Elle se restreint à un nombre limité d'événements et concerne de ce fait un public spécifique. Les archives financières et administratives du *Bayerischer Rundfunk* indiquent que la rentabilité financière des émissions retransmettant des concerts de son orchestre symphonique, les concerts *musica viva* inclus, sont moindres que pour celles de musique populaire – qualifiée de *Unterhaltungs-Musik* (« musique de divertissement ») ou encore de *Leichte Musik* (« musique légère »). Elles laissent aussi entrevoir la faible proportion dans la programmation générale de ces émissions de musique symphonique par rapport à celles de musiques plus en vogue. L'institution radiophonique suit une tendance sociétale générale : c'est l'essor des grands groupes de pop, rock, folk qui connaissent un succès retentissant et avéré en Europe de l'Ouest et aux Etats-Unis, notamment chez la jeunesse, qui commence à véritablement prendre position et à exister en tant que telle²⁷⁶.

Étudier le public de toute manifestation culturelle passée, d'autant plus quand celle-ci ne relève pas d'une « culture de masse », soulève une difficulté non négligeable. Les grands festivals de musiques populaires ont souvent laissé derrière eux de nombreux témoignages et

²⁷⁶ CHASTAGNER Claude, « Le nouveau monde », in : CHASTAGNER Claude (dir.), *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 10.

des informations sur leur déroulement. L'absence de sources personnelles, pour les concerts de musique *savante*, nous prive d'informations précieuses sur la réception des concerts et des émissions de radio qui la diffusent. *Musica viva* n'échappe pas à cette règle : son public est, pour ainsi dire, silencieux. Réunir des témoignages oraux ou écrits est très difficile pour ce genre de manifestation et n'a pas été possible dans le cadre de cette étude. Les seuls indices qui s'y rapportent sont des articles de presse, locaux ou régionaux, qui livrent parfois quelques détails sur un concert passé, comme d'éventuelles réactions dans la salle. L'apparence extérieure du festival, ce qui nous est donné à voir à travers ses brochures et les programmes de la radio, est aussi, encore une fois, révélatrice de ses évolutions au cours du temps.

Cette histoire est celle d'un public unifié, ou au mieux séparé en deux catégories d'analyse – par exemple, les promoteurs et les dissidents face à une œuvre ou à un style –, qui ne saurait prendre en compte des impressions plus personnelles et rendre la véritable diversité des avis de chacun. Il faut se contenter des grandes lignes, qui ne sont pas pour autant dénuées d'informations pertinentes. Quel peut être ce public des années 1960, plus de quinze ans après la création d'un festival dont l'objectif fut de revaloriser un répertoire oublié pendant la guerre ? S'intéresser à la sociologie des goûts musicaux permet d'essayer de déceler quelles catégories sociales sont concernées par ces concerts, ainsi que de découvrir en quoi le support radiophonique leur a permis de renouveler leur rapport à la musique contemporaine. La recherche sur ce public nous invite à s'intéresser aux individus qui le composent d'une part, et à perception par celui-ci du répertoire contemporain d'autre part.

I. Un public connaisseur à *musica viva* dans les années 1960

La programmation de *musica viva* laisse supposer qu'une partie de son auditoire, au moins, est connaisseur du répertoire contemporain, sinon de la musique *savante* en général. Comme constaté plus haut, le festival se vend d'abord en faisant la promotion de chefs d'orchestre, un moyen astucieux d'attirer un public plus large qu'en invoquant uniquement des noms de compositeurs, parfois peu connus du grand public. Le public de *musica viva* est également capable de se déplacer et d'entendre une musique d'avant-garde : cet indice est déjà porteur, à lui-seul, d'une multitude d'informations. Il faut se pencher sur des témoignages généraux et des études de l'époque afin d'en savoir plus sur les auditeurs de ce type de manifestations.

A) Partager un patrimoine commun avec les auditeurs

L'institution radiophonique, tout comme les compositeurs eux-mêmes, fait appel à des références communes. La musique contemporaine n'est pas sans racines ; elle peut même puiser ses sources dans une culture occidentale partagée : cette particularité inscrit cette musique dans un patrimoine supposé commun aux musiciens et aux auditeurs. Le public est également attiré aux concerts par un musicien d'importance, celui qui fédère l'orchestre et, selon la presse de l'époque, celui pour qui l'on se déplace : le chef d'orchestre.

1) Se focaliser sur les chefs d'orchestre : *personnaliser* le répertoire

Le *Bayerischer Rundfunk* fait la promotion du festival et, d'une façon générale, de toute la musique contemporaine qu'il diffuse, en insistant sur les chefs d'orchestre invités. Le public cible de l'institution radiophonique est vraisemblablement constitué d'habitues du monde de la musique classique, qui connaissaient les grands noms de l'époque – Raphael Kubelik, Hans Werner Henze, Michael Gielen²⁷⁷ ... –, mais qui ne sont pas nécessairement familiers du répertoire proposé. Pour connaître ces noms qui ne sont pourtant pas le centre de l'attention médiatique, les auditeurs doivent bénéficier d'un capital culturel sans doute fort et être issus

²⁷⁷ Tous trois cités, par exemple, dans la brochure d'abonnement de l'année 1966-1967.

d'une sphère dans laquelle il n'est pas rare d'écouter ce type de musique malgré sa moindre attractivité à cette époque sur les scènes et au sein des émissions radiophoniques²⁷⁸.

Les articles de presse mettent également l'accent sur l'interprétation d'un chef d'orchestre, et non tant sur l'œuvre jouée. Par exemple, le 19 décembre 1966, le *Abendzeitung* de Munich titre « Henze dirige Henze »²⁷⁹ un compte rendu du concert du 16 décembre dernier, où Hans Werner Henze dirigeait l'orchestre à la fois pour son œuvre et pour celle de ses collègues Richard Rodney Bennett, Aribert Reimann et Paul Dessau²⁸⁰. Un article de Helmut Lohmüller du *Münchner Merkur* en 1967, à propos de l'*Epifani* de Berio jouée au concert du 20 janvier, explicite de la même façon : « L'orchestre symphonique de la radio sous Michael Gielen a brillamment réuni les multiples plans sonores de cette partition, jusqu'à en donner une vision claire »²⁸¹. La presse s'appuie indéniablement sur ces chefs d'orchestre, garants, selon les critiques, de la qualité du concert plus que les particularités musicales des œuvres jouées ce soir-là. C'est aussi vraisemblablement à travers ces grands noms de la sphère musicale que les articles de presse attirent leurs lecteurs.

Pourquoi tant d'insistance sur la personnalité du chef ? En plus d'être une figure de *publicité* dans une perspective strictement commerciale, le chef d'orchestre se place dans une dimension plus abstraite et symbolique²⁸². Il est l'intermédiaire entre la formation instrumentale et son auditoire, le lien entre les instrumentistes présents sur scène et la multitude des auditeurs dans le public. Le chef d'orchestre *personnifie* à la fois l'orchestre et les œuvres jouées : il met en scène la musique, lui offre un support visuel, se fait le porte-parole de ses musiciens. Il est en somme celui qui permet au collectif de s'unifier et de s'accorder :

Occupant dans le dispositif du concert qui le met en scène une position centrale, surélevée et dos au public, le chef d'orchestre se distingue des autres interprètes. Ce qui est en jeu est aussi une exhibition ritualisée de son corps, à la fois affecté et communicateur d'affects (...). Il incarne, dans le contexte d'un « état d'exception », l'emprise d'un individu sur un collectif, la soumission de volontés multiples à son unique volonté et conjure de

²⁷⁸ BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

²⁷⁹ MINGOTTI, « Henze dirigiert Henze », in : *Abendzeitung, München*, 16 décembre 1966, p. 10.

²⁸⁰ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 16. Dezember 1966*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1966

²⁸¹ « Das Rundfunk-Symphonieorchester unter Michael Gielen rollte brillant die vielverschlungenen Klangbänder dieser Partitur zu einer klaren Übersicht auf. », dans : LOHMÜLLER Helmut, « Alles nur Denkbare bei der Musica Viva », in : *Münchner Merkur*, 23 janvier 67, p. 12 (consultable au *Bayerischer Rundfunk* à Munich : Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383).

²⁸² BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael, « Introduction », in : *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2008, p. 28.

cette façon l'imaginaire de l'entropie, de la cacophonie et de la catastrophe à laquelle conduirait le libre cours d'individualités désaccordées.²⁸³

Figure charismatique, tantôt admirée et crainte, le chef d'orchestre est comme une interface entre le compositeur et le concert : il lie le passé de la composition au présent de l'audition : il est celui qui permet à l'œuvre d'exister *in situ* en donnant la parole aux musiciens. Le public d'une musique contemporaine inconnue – *a priori* présentée à Munich pour la première fois à travers *musica viva* – se déplace donc, au moins en partie, pour sa personnalité. Quand ce ne sont pas des chefs invités, c'est Rafael Kubelik qui dirige l'orchestre de la radio. Très apprécié de ses musiciens et de Hartmann avec qui il partageait les idées politiques, l'orchestre symbolisait pour lui une société miniature qu'il voulait la plus démocratique possible, loin des dictatures passées et de celle en place dans sa Tchécoslovaquie natale. Le chef du *Symphonieorchester* est naturellement une figure privilégiée de la musique *savante* munichoise.

2) Créer des « attachements » à travers les œuvres musicales

Le public des concerts *musica viva* est ainsi un public que l'on imagine un minimum sensibilisé au monde de la musique *savante*. Les œuvres jouées au festival, de par leur composantes stylistiques, langagières et l'audace dont elles font parfois preuve, s'inscrivent à la fois dans l'avant-garde musicale et dans une tradition partagée avec les auditeurs. Les compositeurs s'appuient en effet parfois sur une culture commune : un certain passé musical, et éventuellement une éducation musicale semblable, quand les auditeurs en ont bénéficié. Les compositeurs ne composent jamais à partir de rien, mais s'inspirent de ce que leurs aînés leur ont laissé – que ceux-ci aient été compositeurs dans un temps proche ou éloigné et même écrivains, poètes... Dans l'*Epifani* de Berio, le compositeur fait justement appel à des textes d'écrivains européens divers et très reconnus comme Proust, Joyce ou Brecht. Les compositeurs font en quelque sorte appel à ce qu'Antoine Hennion appelle les « attachements »²⁸⁴. Selon le sociologue de la musique, le goût musical n'est pas une donnée fixe mais une pratique collective : le goût pour le répertoire contemporain serait ainsi en quelque sorte le fruit d'interactions des auditeurs entre eux. De fait, il faut prendre en compte le capital culturel de

²⁸³ « Figures du chef d'orchestre », in : *Transposition*, n° 5, 2015, p. 1-2.

²⁸⁴ HENNION Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in : *Sociétés*, n° 85, mars 2004, p. 9-24.

l'auditeur, qui n'est pas uniquement constitué des apports familiaux et éducatifs, mais également de tout un ensemble d'attributs culturels véhiculés par les dynamiques d'une époque, et l'on pourrait ajouter, par un héritage culturel *national*.

Du fait des circuits musicaux de l'époque, les compositeurs dont les œuvres sont jouées à *musica viva* sont, comme relevé précédemment, majoritairement allemands et italiens²⁸⁵. Il ne paraît pas injustifié de mettre en parallèle les héritages *nationaux* de l'Allemagne et de l'Italie : les deux pays sortent d'une longue période de totalitarisme, où la pluralité artistique a été étouffée au profit d'une culture d'État, surtout dans l'Allemagne nazie²⁸⁶. Musicalement parlant, ils sont aussi marqués par un prestige historique incomparable en Europe, font figure de *terres musicales* à part entière, celles qui ont servi l'évolution des langages musicaux tant dans l'opéra, la musique symphonique et la danse, et dont les œuvres ont durablement servi la culture européenne. Il n'est pas surprenant, de ce fait, que ces compositeurs soient majoritaires à un festival comme *musica viva*, ni que ceux-ci fassent appel à des références communes dans leurs œuvres – la mythologie grecque, comme dans le *Oedipus der Tyrann* de Carl Orff joué le 18 novembre 1966²⁸⁷, ou encore les emprunts au religieux, que l'on retrouve dans le *Stabat Mater* de Penderecki joué le 12 mars 1967, par exemple²⁸⁸.

Le patrimoine culturel mobilisé dans les œuvres contemporaines, dans cette perspective, tient au désir des compositeurs de se placer, en plus de l'avant-garde musicale, dans une tradition nationale et européenne. Ils peuvent faire référence à des textes littéraires – comme l'*Epifani* et également l'*Omaggio a Joyce* de Berio, ou encore le *Dies Irae* de Penderecki²⁸⁹ qui utilise des extraits d'œuvres d'Eschyle, de Louis Aragon et même d'auteurs polonais comme Tadeusz Różewicz ou Władysław Broniewski, deux poètes qui « ont dépassé – chacun différemment – la tentation du silence total »²⁹⁰ après Auschwitz. Ceux-ci soutiennent une musique épurée et sombre, qui porte en elle tout le tragique et la violence des événements à laquelle elle fait référence. Les références littéraires sans doute plus connues des auditeurs allemands de *musica viva* se trouvent dans la deuxième partie de l'œuvre, « Apokalipsis », dans

²⁸⁵ Voir nos interrogations à ce sujet au Chapitre 2, p. 67.

²⁸⁶ PETIT Elise, & GINER Bruno, *Entartete Musik, musiques interdites sous le IIIe Reich*, Paris, bleu nuit éditeurs, 2015, p. 68.

²⁸⁷ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 18. November 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966.

²⁸⁸ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 12. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967.

²⁸⁹ Présenté à *musica viva* le 6 mars 1970.

²⁹⁰ CHAUVIN Danièle, « "Le mythe est une force qui contrebalance l'histoire" » : Le *Dies Irae* (Oratorio d'*Auschwitz*) de Penderecki », in : PARIZET Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 180.

laquelle des passages de l'Apocalypse de Jean se mêlent à des textes d'Eschyle. On peut aisément imaginer un public interpellé par l'usage de ce patrimoine commun – ce qui a également l'avantage de rendre l'œuvre musicale contemporaine plus abordable. Pour les œuvres faisant appel à des textes, les brochures de *musica viva* présentent toujours le livret des paroles (traduites au besoin).

Beaucoup des œuvres jouées à *musica viva*, en particulier les œuvres vocales et textuelles, font appel à la mythologie, au symbolisme ou encore au religieux. Par exemple, *Abraham and Isaac* (1963) de Stravinsky proposé le 19 novembre 1965²⁹¹, une pièce pour baryton et orchestre créée en 1963 pour le comité du Festival d'Israël. Les paroles, issues de l'Ancien Testament et chantées en hébreu, sont traitées de manière syllabique de telle sorte que la musique livre une description musicale du texte. Pour le public de *musica viva*, c'est surtout la référence à l'Ancien Testament qui est pertinente, car il s'agit d'un ensemble de textes de référence : en se basant sur un patrimoine commun, l'œuvre de Stravinsky se donne des racines, et permet ainsi la formation d'un « attachement » avec son public avant même son audition. Il s'agit également d'un pari des programmeurs de *musica viva* de faire jouer une œuvre aux colorations ouvertement juives dans la capitale historique du mouvement nazi, trente ans après l'avènement du III^e Reich.

B) Le goût de l'avant-garde musicale à Munich

La musique *savante* n'est donc pas inconnue du public de *musica viva*, ce qui signifie que ces auditeurs apprécient d'une façon plus générale la musique symphonique et « sérieuse » et sont également friands de découvertes musicales. Pour autant, ce public n'est pas nécessairement musicien. Les évolutions des brochures de *musica viva*, dans la deuxième moitié des années 1960, témoignent de stratégies d'adaptations de la part de ses concepteurs, dont l'analyse permet d'approcher l'auditeur-type des concerts.

²⁹¹ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 19. November 1965*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1965.

1) Un essai de spécialisation du public au milieu des années 1960

Un autre témoignage de « l'attachement », cette fois-ci entre le public et la musique écoutée, serait le discours livré dans les brochures des concerts. Les textes proposés par les musicologues requièrent en effet un certain niveau de connaissances pour leur bonne compréhension. Une tentative de spécialisation du public semble avoir lieu autour des années 1965-1966, puis les brochures proposent, comme présenté au chapitre dernier, des textes de plus en plus concis et superficiels²⁹². Il n'est pas rare de rencontrer des termes idiomatiques du langage de l'analyse musicale, sans que ceux-ci ne soient expliqués.

Certains programmes proposent en outre des extraits de partitions pour illustrer l'analyse rédigée des œuvres. Pendant *l'ère* Hartmann figuraient souvent des photos de brouillons de compositeurs, des partitions manuscrites, ou encore dans un autre genre, des portées typographiées qui isolent des thèmes spécifiques dans une œuvre orchestrale : ces images sont alors plutôt d'ordre *décoratif*. Dans les programmes des années 1965-1966, en revanche, les photos de partitions relèvent plus de l'analyse. Leur lecture suppose une connaissance plus approfondie de la musique de la part de l'auditeur : il faut savoir lire une partition d'une part, reconnaître *de visu* et à l'oreille un extrait musical isolé de son contexte, ainsi que pouvoir apprécier l'analyse musicologique rédigée en parallèle. Un point central de l'identité du festival semble modifié : avec de tels programmes, il s'adresse à un public de connaisseurs ; non plus seulement des mélomanes curieux et érudits, mais à des musiciens professionnels ou de bons amateurs qui maîtrisent les codes de la musique *savante*. L'accès à la partition garantit d'ailleurs, selon certains comme Adorno, la bonne compréhension de l'œuvre :

Les partitions ne sont pas seulement presque toujours meilleures que les exécutions, mais elles sont plus que de simples indications en vue de celles-ci. (...) La fixation par signes ou notes n'est pas extérieure à la chose ; l'œuvre d'art y acquiert son autonomie vis-à-vis de sa genèse : d'où le primat des textes sur leur interprétation.²⁹³

Les nouveaux directeurs du festival se placent délibérément dans cette même optique, conférant aux brochures de *musica viva* une apparence de revue spécialisée, comme les comptes rendus de cours qui pouvaient être dispensés au *Ferienkurs* de Darmstadt – auxquels Adorno lui-même participait.

²⁹² Voir le Chapitre 4.

²⁹³ ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995 [publication originale : 1970], p. 179.

Plus original encore, à partir de 1965, les livrets proposent fréquemment une analyse *paradigmatique* des œuvres, un procédé musicologique consistant à segmenter des motifs musicaux, dont on recherche la répétition dans l'œuvre, puis à les placer en superposition afin d'analyser l'évolution du matériau mélodique au fil de l'œuvre. Cette technique, très courante en musicologie aujourd'hui, prend son essor dans les années 1960 avec l'ethnomusicologue Gilbert Rouget, ainsi que le linguiste belge Nicolas Ruwet, qui exporte ses travaux sur la syntaxe et la grammaire linguistiques dans des analyses musicologiques avec son ouvrage *Langage, musique, poésie*²⁹⁴. À l'époque, cette pratique est récente et très spécifique et elle ne se prête pas à la lecture pour un non-musicien.

Le fait qu'une présentation de ce type d'analyse ne soit pas reconduite dans les brochures des années 1967 et suivantes, de même pour les photographies d'extraits de partition, indique que cette démarche fut expérimentale – et vraisemblablement peu probante. Proposer des analyses aussi détaillées relève d'un mauvais calibrage de la part des nouveaux directeurs Wolfgang Fortner et Ernst Thomas, qui s'attendaient sans doute à faire face à Munich au même public qu'au *Ferienkurs* de Darmstadt. Cette tentative de spécialisation par les brochures aurait même pu contrebalancer la dimension accessible et ouverte des diffusions radiophoniques. Le public de *musica viva*, s'il est sensible à la musique *savante*, n'est donc pas pour autant musicien.

2) « Snobisme » et distinction d'un public avisé

La musique contemporaine relève, selon la catégorisation faite par le *Bayerischer Rundfunk* dans ses programmes, ainsi que dans ses rapports d'administration, de la « musique sérieuse », celle qui, par définition, ne convient pas à une écoute peu attentive ou secondaire. Selon la comparaison de Theodor Adorno entre la musique « légère » et la musique « sérieuse »,

dans la première, la structure mélodique est rigide et répétitive alors que la musique sérieuse joue sur les variations sans répétitions inutiles des thèmes ; dans la première, la structure harmonique se base sur des schémas standardisés, alors que la seconde accentue le détail inédit et singulier.²⁹⁵

²⁹⁴ RUWET Nicolas, « Méthodes d'analyse en musicologie », in : *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 100-134.

²⁹⁵ VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux*, n° 166, février 2011, p. 140.

Une telle compartimentation de la musique catégorise également, de fait, ses auditeurs. Le public de la musique « sérieuse » est celui qui est capable d'apprécier ses subtilités esthétiques et de contourner l'attractivité d'une musique populaire *marchandisée* par la capitalisation de la société :

En considérant tacitement ses destinataires comme des consommateurs, et non pas comme des auditeurs sensibles et dignes de jugement autonomes au sein d'une relation esthétique, ces productions culturelles n'encouragent pas les dispositions à la « sublimation » propres à la création esthétique mais réveillent au contraire des réflexes émotifs primaires ou des penchants pulsionnels non réfléchis.²⁹⁶

Il faut garder à l'esprit que le public de *musica viva*, sans qu'il suive une pensée aussi radicale qu'Adorno, est sans doute plus réceptif à la musique contemporaine qu'aux musiques *populaires*, pour ce qu'elle représente alors en termes de prestige culturel autant que pour ses qualités musicales. C'est l'appropriation de la musique contemporaine par la radio qui la fait devenir un objet de culture *légitime* – très explicitement rangée dans la catégorie de « musique sérieuse », selon les termes employés par le *Bayerischer Rundfunk* – et qui participe à la définition des goûts et des catégories abstraites d'auditeurs, se référant à un répertoire en particulier. Didier Francfort parle même de « snobisme musical », s'appuyant sur l'analyse bourdieusienne du public de l'avant-garde artistique : il faut connaître et maîtriser les « codes » qui permettent d'accéder à cette musique²⁹⁷. Elle ne s'adresse clairement pas à tout le monde et son écoute relève même d'une pratique prestigieuse.

D'après une enquête menée par la sociologue Nicole Berthier en 1967, la musique contemporaine est soit mal reçue, soit « perçue comme donnant lieu à recherche de nouveauté, d'originalité à tout prix dénotant un snobisme inacceptable »²⁹⁸. Autrement dit, ceux qui l'écoutent sont vraisemblablement connaisseurs ou mus par un sens de l'obligation conforme à leur classe sociale. Un journal hambourgeois parle lui-même de ces « snobs » et « intellectuels arrogants » qui parfois troublent les concerts de *musica viva*²⁹⁹.

Dans la Bavière des années 1960, un tel goût pour la musique *savante* caractérise surtout ceux dont le cercle familial possède déjà un certain patrimoine culturel. La musique était

²⁹⁶ *Idem*, p. 135.

²⁹⁷ FRANCFORT Didier, « Pour une histoire culturelle du snobisme musical », Conférence dispensée à l'Institut d'Histoire Culturelle Européenne de Université de Lorraine le 16 octobre 2014, in : *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, vol. 1, n° 1, p. 2.

²⁹⁸ BERTHIER Nicole, « Mélomanes et musique contemporaine », in : *Revue française de sociologie*, 1976, p. 501.

²⁹⁹ Voir plus bas. SEELIGER Rolf, « Musikalische Atomforschung », in : *Die andere Zeitung (Hamburg)*, 29 novembre 1956.

enseignée dans les écoles en tant que discipline à part entière depuis la réforme Kestenberg dans les années 1920, et des leçons de musique y étaient dispensées deux fois par semaine sous le III^e Reich³⁰⁰. La population qui va à ces concerts à cette époque est vraisemblablement née entre 1900 et 1940. Pour les plus âgés d'entre eux, les auditeurs avaient suivi cette éducation, les années de censure musicale du III^e Reich et celles de la réintroduction des musiques bannies après 1945. Ils avaient aussi été confrontés à la musique valorisée par les Américains pendant l'Occupation dans une perspective de dénazification, misant sur de « nouveaux langages artistiques anti-nazis »³⁰¹ comme le jazz ou, justement, la musique contemporaine.

S'il est évident que le répertoire contemporain remporte l'adhésion d'un certain nombre, on ne peut exclure qu'une grande partie de ces auditeurs soit habituée à une musique tonale classique ou romantique, éloignée de la musique contemporaine des années 1950 et 1960 principalement atonale, sérielle et dodécaphonique comme précisé plus haut³⁰². Comme si « l'idiome sonore des derniers trois cent cinquante ans était "nature" et qu'on outrageât la nature en dépassant ce qui est devenu habitude »³⁰³.

Aller à un concert de musique contemporaine n'est pas un acte anodin : il faut pouvoir apprécier ce répertoire pour ce qu'il est et ce qu'il représente – une forme artistique en mutation qui est valorisée comme relevant de la *haute* culture. Si les programmeurs de *musica viva* ont vraisemblablement pensé faire face à des auditeurs prévenus et musicologues, il semblerait que ces derniers ne soient pas toujours connaisseurs et que cette constatation ait entraîné une adaptation du répertoire présenté – et surtout de la façon dont ce répertoire est décrit dans les brochures des concerts. On peut cependant distinguer deux mouvances différentes au sein de ce public, qui deviennent de plus en plus perceptibles au fur et à mesure de la décennie 1960.

³⁰⁰ KERTZ-WELZEL Alexandra, « The Singing Muse? Three Centuries of Music Education in Germany », in : *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 26, n° 1, octobre 2004, p. 22.

³⁰¹ PETIT Elise, « Introduction », in : PETIT Elise (dir), *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949), Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Editions Delatour France, 2015, p. 19.

³⁰² Voir le Chapitre 3.

³⁰³ ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 21.

II. De l'intérêt à la révolte : écoutes et contestations dans le répertoire contemporain à Munich dans les années 1960

Le public de *musica viva* s'accroît avec le temps : tandis que Karl Amadeus Hartmann peinait à remplir la salle pour ses concerts au début de la décennie 1950, les années 1960 sont celles d'un succès certain, signe probable de la fixation des auditeurs. L'intérêt pour le répertoire contemporain gagne en importance et, avec lui, l'intérêt pour ses origines, ses formes, et même ses usages. La musique devient, d'une façon générale, un vecteur privilégié pour véhiculer des idées – voir des messages contestataires. Pour une musique symphonique qui n'est pas systématiquement vocale, cet usage est pour le moins original. Les œuvres ne sont pas dénuées de messages divers, et leur portée ne laisse pas le public indifférent.

A) *Écouter de la musique contemporaine à musica viva*

L'intérêt pour la musique contemporaine à Munich se stabilise dans les années 1960, alors même que la part de ce genre musical faiblit dans les diffusions médiatiques. Cela s'explique de plusieurs façons : *musica viva* n'est plus à ses débuts, sa notoriété est déjà faite et sa place sur la scène munichoise manifeste. La périodicité des concerts, qui se produisent chaque année à des dates similaires selon la forme de ce festival, permet de fidéliser un certain public. De nouveaux auditeurs apparaissent au cours des années 1960 : de la même façon que, dans le cercle des compositeurs, la « génération 1925 »³⁰⁴ prend position face à ses aînés, les générations d'auditeurs les plus âgées côtoient désormais les plus jeunes, pour qui la musique contemporaine symbolise l'avenir – un avenir prometteur qui valorise la modernité, déjà porté dans la sphère économique par le *Wirtschaftswunder* en RFA.

1) Un intérêt croissant pour le répertoire contemporain à Munich

Le *musica viva* de la deuxième moitié des années 1960 n'a plus à faire ses preuves : il possède un public régulier et croissant. Les paroles de l'intendant du *Bayerischer Rundfunk*,

³⁰⁴ SOLOMOS Makis, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique. », in : *Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale*, n° 61, 2009, p. 89-97.

Walter von Cube, rapportées dans un rapport de conseil d'administration datant de 1968, témoignent en effet de la hausse de l'attractivité du festival :

Von Cube explique qu'auparavant, un tiers des places pour les concerts de *musica viva* étaient données gratuitement. Après que l'intérêt pour ces concerts a crû, la distribution de places gratuites s'est récemment grandement réduite.³⁰⁵

Distribuer des places gratuites est un procédé auquel Hartmann avait déjà fait appel aux tout débuts du festival, alors qu'une vingtaine de personnes seulement assistait aux concerts, en partie des officiers américains de l'*Office of Military Government, United States* (OMGUS) qui avaient été invités afin de remplir un peu plus conséquemment la salle. Des places gratuites furent également données aux élèves des écoles de musique munichoises dans les années 1950, sous l'impulsion du *Bayerischer Rundfunk* cette fois-ci, dans une perspective apparemment pédagogique :

Les écoles et universités munichoises obtiennent régulièrement des places gratuites ; les élèves des régions lointaines sont conduits et ramenés chez eux par des autocars. La radio soutient ce travail éducatif avec des émissions nocturnes régulières de musique contemporaine et finance avec ses enregistrements une programmation et des affiches souvent fort originaux, dont l'attrait n'est pas à sous-estimer. Hartmann, qui avait pendant plusieurs années bien cherché dans les pays musicaux européens, ne souhaite aucun autre auditeur que ceux de son public munichois.³⁰⁶

Aucune autre mention de ces places gratuites n'est faite dans les archives financières du festival. Quoiqu'il en soit, le fait que la distribution de celles-ci ne soit plus d'actualité indique que l'institution radiophonique n'a plus besoin de stratagèmes pour faire venir du monde aux concerts. Il existe donc bien un public munichois intéressé par le répertoire contemporain après

³⁰⁵ « von Cube erklärt, dass früher ein Drittel der Karten für die Musica-viva-Konzerte kostenlos vergeben wurde. Nachdem das Interesse an diesen Konzerten aufgenommen hat, ist die Abgabe von Freikarten neuerdings sehr reduziert worden. », dans : Mitteilung öffentliche Veranstaltungen 237. Sitzung, 28 février 1966, BR Historisches Archiv, Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I.

³⁰⁶ « Die Münchner Schulen und Hochschulen erhalten regelmäßig Freikarten, Schüler aus der weiteren Umgebung werden mit Omnibussen abgeholt und wieder heimbefördert. Der Rundfunk unterstützt diese Erziehungsarbeit mit regelmäßigen Nachtkonzerten neuer Musik und finanziert zudem mit seinen Bandaufnahmen die oft erheblichen originellen Programme und Plakate, deren Attraktion nicht zu unterschätzen ist. Hartmann, der sich in den europäischen Musikländern seit vielen Jahren gut umgesehen hat, wünscht sich keine anderen Hörer als dieses sein Münchner Publikum. », dans : FREUDENFELD Burghard, « Sie pfeifen nicht mehr », in : *Sonntagsblatt, Hambourg*, 14 mars 1954.

1964 – date à laquelle le *musica viva* change de visage, lui qui auparavant arborait des facettes plus diversifiées et était, de fait, peut-être plus accessible³⁰⁷.

Les compositeurs eux-mêmes semblent faire appel à des procédés visant à attirer l'attention du public – comme les expériences spatiales du *Gruppe für drei Orchester* de Stockhausen déjà cité³⁰⁸. Par son aspect expérimental, la musique contemporaine suscite la curiosité. À noter que *musica viva* ne présente jamais d'œuvres à *chaud* : les créations y sont absentes et le répertoire de la fin des années 1960 se concentre même plutôt sur des contemporains déjà bien connus – les *classiques* comme Bartók et Webern, comme avant 1964, et les plus contemporains comme Ligeti, Penderecki, Boulez, par exemple. Si la démarche des compositeurs n'est plus expliquée de façon aussi détaillée qu'auparavant dans les brochures, on trouve parfois une présentation des œuvres, succincte et accessible à tous : il n'y a plus d'extraits d'analyses de partition, tout au plus une présentation concentrée de la forme. La brochure du 18 avril 1969 propose ainsi une explication de chacune des cinq parties du *Canto II* de Hans Zender, une œuvre composée cette année même³⁰⁹. Ainsi l'expérience de *musica viva* est-elle une expérience de l'écoute et non de l'analyse et de la réflexivité : on ne décèle plus tellement une visée pédagogique, mais de nouveau une volonté de faire découvrir, ce qui traduit sans doute l'évolution de l'intérêt des auditeurs, plus concentrés sur l'expérience de l'instant.

2) Deux générations, deux écoutes différentes

Comment une manifestation telle que *musica viva* a-t-elle pu garder un public dans les années 1960, face à une multiplication des genres musicaux et la radicalisation de la modernité musicale qui la rend de moins en moins accessible ? Nous l'avons dit, les auditeurs des concerts et de l'émission de musique contemporaine *Nachtkonzerte* sont sensibilisés au répertoire *classique* et la musique contemporaine représente pour eux le berceau de la musique du futur – celle qu'il convient de suivre avec attention. Le public des années 1960 est sans nul doute, au moins en partie, celui des concerts *traditionnels* de musique *savante*, ceux dispensés par l'orchestre de la radio en dehors de *musica viva* et par d'autres ensembles musicaux, dont le répertoire ne s'aventure pas au-delà des œuvres postmodernes du début du siècle. En terme de

³⁰⁷ Voir le Chapitre 4.

³⁰⁸ Concert du 14 mai 1965.

³⁰⁹ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 18. April 1969*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1969, p. 9.

générations, ce public de la musique contemporaine se divise en deux ensembles représentatifs d'une division plus profonde de la société.

La première génération d'auditeurs pourrait rassembler ceux qui ont, pour ainsi dire, *vécu la guerre* et ses suites en toute connaissance de cause : nous l'avons dit, leur éducation musicale familiale (vraisemblablement) fut confrontée au foisonnement des années de Weimar, aux restrictions du III^e Reich et à la réintroduction de styles variés pendant l'occupation américaine. Ce public était la cible première de Karl Amadeus Hartmann à la création du festival. Il est composé d'une part de ceux pour qui la musique est une résistance au changement, d'autre part de ceux qui sont mus par une curiosité pour les choses nouvelles³¹⁰. Certains écoutaient déjà le répertoire contemporain avant le III^e Reich ; assister à des concerts de *musica viva* ou écouter les émissions des *Nachtkonzerte* était pour eux *ordinaire*. D'autres s'intéressaient à la musique *savante* sous tous ses aspects, et avaient pu profiter de l'ouverture américaine après 1945 où, en plus du jazz de Cole Porter et de Duke Ellington, des compositeurs tels Aaron Copland et Samuel Barber furent promus³¹¹. En dehors des concerts *musica viva*, l'orchestre symphonique de la radio, au cours des années 1950, proposait une programmation assez *classique*, avec toutefois l'incorporation de quelques morceaux de compositeurs contemporains comme le 10 juillet 1958, où les *Rokoko-Variationen* de Joseph Haas et le *Concerto pour violon* de Ermano Wolf-Ferrari sont joués aux côtés de la *Symphonie n° 99* de Joseph Haydn. L'expérience de l'auditeur sensibilisé à la musique *savante* se plaçait déjà vraisemblablement dans une dimension plus large d'intérêt pour la musique « sérieuse ».

L'autre catégorie générationnelle qu'il convient de citer est celle de ceux nés après la guerre et encore jeunes dans les années 1960. L'on pourrait penser que, caractéristique de l'époque, l'attention des jeunes se soit entièrement reportée sur le répertoire de musiques populaires, tant l'écart est grand entre le nombre des diffusions de cette musique et celles de la musique « symphonique » ou « sérieuse » dans les statistiques d'écoute du *Bayerischer Rundfunk*. Les radios ouest-allemandes comportent toutes un département consacré à la jeunesse, le *Jugendfunk*. Ces émissions encouragent les jeunes générations à se détacher du monde des adultes, en véhiculant des espoirs d'une démocratie de jeunes construite sur des nouveaux modèles que ceux de l'ancien monde³¹². La jeunesse est en effet devenue une catégorie à part

³¹⁰ PETERSON Richard A. & KERN Roger M., « Changing highbrow taste : from snob to omnivore », in : *American sociological review* vol. 61, n° 5, octobre 1996, p. 900-907.

³¹¹ ANDERTON Abby, *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945–1949)*, Ann Arbor, University of Michigan, 2012, p. 29.

³¹² HILGERT Christoph, « Der junge Hörer, das unbekannte Wesen : Programmangebote für Jüngendliche im Westdeutschen Rundfunk in der Mitte des 20. Jahrhunderts », in : MALDENER Aline & ZIMMERMANN

entière, qui se nomme elle-même les *teen-agers*, disposant d'une reconnaissance jusque-là inédite. La musique symphonique y est absente dans les diffusions du *Bayerischer Rundfunk*. La musique présentée est, sans surprise, celle des disc-jockeys en vogue, témoignage de cette époque où radio et concept-albums marchent main dans la main vers le succès des musiques populaires³¹³. Le programme de la radio de 1969 cite par exemple :

À partir du mois de juin, le disc-jockey Raoul Hoffmann présentera tous les lundis des morceaux pop sophistiqués, dont certains sont spécialement arrangés et produits pour une lecture stéréophonique. Des morceaux *Underground* de douze minutes ne sont pas rares.³¹⁴

Contre l'idée d'une musique *savante* cloisonnée et très éloignée des tendances musicales contemporaines, certains compositeurs apprécient les expériences des musiques populaires et même s'en inspirent. C'est le cas de Karlheinz Stockhausen, amateur de jazz et ayant lui-même influencé des artistes et des groupes tels Miles Davis, Frank Zappa ou Radiohead. La porosité relative entre les deux genres musicaux a également pu jouer un rôle dans l'attraction d'un public jeune pour la musique *savante* contemporaine.

Un certain nombre de jeunes sont de fait intéressés par la musique *savante* à l'époque et trouvent un intérêt particulier pour le répertoire contemporain. Parmi eux, des étudiants de la *Hochschule für Musik und Theater* de Munich, qui étudient la composition, par exemple, auprès de Carl Orff. C'était à eux qu'étaient adressées les places gratuites mentionnées précédemment. Ils ont en quelque sorte fait leur éducation musicale en parallèle des manifestations de *musica viva*, qui leur offrait dès les années 1950 un panorama éducatif de la création contemporaine allemande et européenne. Le *Sonntagsblatt* de Hambourg rapporte, dès le 14 mars 1954, la présence de ces jeunes à *musica viva*, arguant le fait que Karl Amadeus Hartmann s'adresse « avant tout la jeunesse – et [qu']elle représente une grosse partie des auditeurs réguliers »³¹⁵. La tendance ne décroît pas avec le temps, puisque qu'un article de la *Augsburger Allgemeine*

Clemens, *Let's historize it!: Jugendmedien im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, p. 139.

³¹³ JULIEN Olivier, « "Make-Believe Ballroom Times": de l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines », in : *Volumes !*, n° 9, janvier 2012, p. 191-208.

³¹⁴ « Ab Juni wird an jedem Montag Disk-Jockey Raoul Hoffmann anspruchsvolle Pop-Titel präsentieren, die zum Teil eigens für stereophone Wiedergabe arrangiert und produziert sind. Underground-Stücke von zwölf Minuten Länge bedeuten keine Seltenheit. » dans : *Bayerischer Rundfunk, Sommerprogramm 1969*, Munich, Gebrüder Bremerger, 1969, p. 25.

³¹⁵ « Vor allem die Jugend - und sie stellt einen grossen Teil der regelmässigen Hörer », dans : : FREUDENFELD Burghard, « Sie pfeifen nicht mehr », in : *Sonntagsblatt (Hambourg)*, 14 mars 1954 (cité dans : WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980).

de plus de dix ans plus tard commente la saison 1967-1968 de l'orchestre de la radio comme suit :

La saison 1967-1968 a commencé en grande forme : un public attentif, en majorité de la jeune génération, une salle comble ; Raphael Kubelik et son orchestre symphonique de la radio se trouvent dans d'excellentes dispositions.³¹⁶

Les auditeurs jeunes représentent ainsi une part non négligeable du public. Ils n'ont pas les mêmes clés d'écoute que leurs aînés, pour n'avoir pas connu la même histoire, et avoir évolué en parallèle de l'éclatement des styles musicaux tant dans la sphère *savante* que dans les musiques populaires. *Musica viva* à Munich est pour ces auditeurs un moyen de se tenir informé des nouvelles avancées compositionnelles, à la manière d'un *Ferienkurs* local.

B) L'appropriation du répertoire contemporain par ses auditeurs munichois

S'il est une chose dont il est sûr, c'est que le répertoire contemporain ne laisse jamais indifférent. Quand certains crient au scandale, d'autres voient dans une œuvre la marque d'une *grande* musique dont la démarche ne demanderait qu'à être poursuivie. La presse des années 1960 livre quelques informations éparses sur les réactions dans les salles de concert, mais souvent de manière très succincte. Ces impressions sont plus nombreuses pour les concerts des années 1950 que pour ceux des années 1960 : témoignage d'un désintérêt des journalistes pour ces réactions parfois extrêmes ? Ou, plus probablement, signe d'un *apaisement* du public, qui n'est plus composé que de ceux qui approuvent. Ceci ne signifie pas pour autant que les auditeurs sont passifs ou *lisses* : le répertoire contemporain, tout comme celui des musiques populaires, est le lieu d'une politisation caractéristique de la fin de la décennie.

1) Entre approbation et rejet

Occasionnellement, les journaux de l'époque font état des réactions des auditeurs des concerts *musica viva*. Quand ils ne font pas l'éloge d'une interprétation par un chef d'orchestre

³¹⁶ « Die Saison 1967/68 begann in Hochform : gespanntes Publikum, in der Mehrzahl junge Generation, vollbesetzter Saal ; Raphael Kubelik und sein Rundfunksymphonieorchester präsentieren sich in exzellenter Verfassung. », dans : HÖGEL Max, « Musica viva begann mit Schönberg », in : *Augsburger Allgemeine*, 28 novembre 1967, p. 11.

ou – plus rarement – d’une œuvre d’un compositeur, il arrive que la qualité d’une des œuvres jouées soit vantée ou critiquée. Les quotidiens laissent en effet parfois transparaître des avis contrastés, témoignages des impressions d’auditeurs avertis de musique contemporaine – les journalistes, dotés d’une formation en musicologie, étant de fait des *connaisseurs*.

L’exemple le plus évident serait le *Oedipus der Tyrann* de Carl Orff, joué à *musica viva* le 18 novembre 1966, seule œuvre au programme de ce soir-là. De nombreux articles en font le compte rendu critique. À l’apologie de Winfried Zillig, le rédacteur de la brochure, qui compare Orff au génie wagnérien dans son article « Carl Orff, le réinventeur du théâtre musical »³¹⁷, d’autres commentent l’œuvre et le concert de façon beaucoup plus acerbe :

J’ai donc écouté l’œuvre pour la troisième fois. On est resté assis trois heures sans pause, au cours desquelles, les sièges de la *Herkulesaal* mi-éclairée se révélant fort inconfortables, on avait l’espoir, par le biais d’un gros effort physique et psychique, d’enfin prendre part au mythe œdipien.³¹⁸

S’il salue la qualité de l’interprétation par Raphael Kubelik et l’orchestre, le critique Joachim Kaiser est ainsi bien moins convaincu par l’œuvre elle-même. Un journaliste du *Kritische Stimmen* la compare même avec *Le Sacre du Printemps*, dans un rapport élogieux : « De façon comparable à Stravinsky qui, dans son *Sacre du Printemps*, déchaîne les forces magiques de la nature et du culte, Orff tente ici de faire de même avec le tragique »³¹⁹. Cette comparaison n’est pourtant pas innocente, puisque la première représentation du *Sacre* à Paris en 1913 fut soldée par un scandale retentissant... De tels articles forment une partie de l’opinion sur les concerts, et nous informent sur la réception des œuvres en leur temps. On apprend ainsi que les premiers concerts de *musica viva* furent loin de remporter l’adhésion de tous :

Le public fut agité (...). On doit dire que suite au concert électronique à MUSICA VIVA, on ne fut pas directement touché par le puissant optimisme de Herbert Eimert. Le public se divisait en applaudissements frénétiques et en sifflements furieux, dont une partie était composée avant tout (comme on peut, en général, maintes fois l’observer à MUSICA VIVA

³¹⁷ ZILLIG Winfried, « Carl Orff, der Erneuerer des Musiktheaters », in : THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 18. November 1966*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1966, p. 3.

³¹⁸ « Ich habe dem Werk also zum drittenmal gelauscht. Man saß drei pausenlose Stunden in den sich allmählich doch als unbequem erweisenden Sesseln des halbbeleuchteten Herkulesaals, hoffend, endlich mittels einer großen physischen und psychischen Anstrengung des Ödipus-Mythos teilhaftig zu werden », dans : KAISER Joachim, « Ödipus, wie Orff ihn hört », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 278, 21 novembre 1966. Voir l’Annexe n° 11.

³¹⁹ Ähnlich wie Stravinsky in seinem "Sacre du Printemps die magischen Kräfte von Natur und Kult entfesselt, so versucht es Orff hier mit denen des Tragischen.", dans : *Kritische Stimmen - Oper und Konzert, München*, février 1967, disponible dans les archives du *Bayerischer Rundfunk* : Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383.

à Munich) de snobs, d'intellectuels arrogants et de clowns mondains accompagnés de leurs *pin-up*. Les siffleurs sifflaient sans un discernement profond, seulement pour énerver les applaudisseurs, et les applaudisseurs applaudissaient pour discréditer l'avant-garde de la mentalité arriérée des siffleurs.³²⁰

On pourrait citer, en écho à cette appréciation datée de 1956, date à laquelle le répertoire contemporain n'est installé à Munich que depuis relativement peu de temps, le relatif apaisement du public de *musica viva* dix ans plus tard, décrit dans cet extrait du *Münchener Merkur* de 1967 à propos de l'*Epifani* de Berio : « Il est incompréhensible que cette œuvre structurée, puissante et vive suscita un sifflement (qui toutefois fut recouvert par une acclamation ostentatoire) »³²¹. Les réactions du public de *musica viva* ont ainsi suivi une évolution favorable, ce qui témoigne de la formation d'un nouvel ensemble d'auditeurs avec le temps, qui se placerait moins dans une perspective de contestation de l'avant-garde musicale que dans celle d'un appétit véritable pour la découverte de musiques nouvelles.

Produites en parallèle des concerts à la *Herkulesaal*, les émissions de radio consacrées à la musique contemporaine, les *Nachtkonzerte*, sont toutefois exclues des considérations journalistiques : aucun commentaire ne figure dans la presse sur la programmation radiophonique. L'espace radiophonique, et d'autant plus ici parce qu'il s'agit de retransmissions et non du direct, se situe en quelque sorte en dehors du temps présent et ne suscite donc pas l'attention des critiques musicaux.

2) La politisation contestataire du répertoire contemporain à la fin des années 1960

La musique *savante* des années 1960 est indéniablement emprunte d'une forte intellectualité, celle dont se vantent les compositeurs qui présentent leurs travaux à Darmstadt, mais qui fait également l'objet de vives critiques dans la décennie suivante. En d'autres termes,

³²⁰ « Das Publikum war unruhig (...). Es muss gesagt werden, dass man nach dem elektronischen Konzert bei der MUSICA VIVA von dem bildkräftige Optimismus Herbert Eimers nicht gerade angesteckt war. Das Publikum teilte sich in frenetische Beifallklatschen und wütende Pfeifer, wobei sich bei Teilen (wie überhaupt bei der MUSICA VIVA in München immer wieder beobachtet werden kann) vor allem aus Snobs, arroganten Intellektuellen und Weltclowns in Begleitung ihrer Pin-up girls zusammensetzen. Die Pfeifer piffen ohne tiefere Einsicht, nur um die Klatscher zu ärgern, und die Klatscher geklatschten, um ihren Avantgardismus von der "hinterwäldlerischen" Gesinnung der Pfeifer gebührend abzugehen. », dans : SEELIGER Rolf, « Musikalische Atomforschung », in : *Die andere Zeitung (Hamburg)*, 29 novembre 1956 (cité dans : WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980).

³²¹ « Unverständlich, dass dieses kraftvolle und lebendig gegliederte Werk einige Pfiffe aulöste (die allerdings von ostentativem Beifall überdeckt wurden). », dans : LOHMÜLLER Helmut, « Alles nur Denkbare bei Musica Viva », in : *Münchener Merkur*, 23 janvier 1967, p. 12. Voir Annexe n° 12.

la musique contemporaine n'échappe pas au tumulte provoqué par Mai 1968. Pour le public contestataire de *musica viva*, les expériences les plus radicales constituent déjà une forme de révolte contre l'ordre établi, à travers notamment les œuvres de la « génération 1925 » qui promeuvent un renouvellement de la façon de composer³²². Loin de proposer des œuvres dans un style unifié, les compositeurs des années 1960 écrivent des pièces pour lesquelles « il n'existe que des liens ténus de but et de méthode. La pluralité, qui constitue l'unique trait distinctif de la musique contemporaine, en appelle à une méthode d'approche différente, fondée sur l'esthétique au lieu de la chronologie »³²³. Cette pluralité ne décourage pourtant pas les auditeurs des concerts, puisque l'intérêt pour *musica viva* s'est accru au cours du temps. Cela indique que ce public est conscient de l'impossibilité à se référer à une association entre un compositeur et un style d'écriture et possède un certain esprit d'ouverture lui permettant d'aborder un répertoire différent et nouveau à chaque concert³²⁴.

Ce public prêt à des découvertes sonores inédites n'est vraisemblablement pas composé des auditeurs les plus conservateurs, d'autant plus quand la musique contemporaine est le terrain d'une appropriation contestataire, celle d'une forme artistique en mouvement, qui s'écarte peu à peu des cadres qui l'ont modelée pour laisser place à la pluralité stylistique citée plus haut. Un public jeune utilise le répertoire contemporain de la même manière que le rock puis le folk mobilisés à partir de 1968, c'est-à-dire dans une dynamique contestataire³²⁵. Terrain inhabituel, car par définition relevant d'une culture *savante* réservée à un petit nombre, la musique contemporaine devient un moyen d'action de la révolution de la fin de la décennie. Les jeunes compositeurs eux-mêmes s'en proclament : *Le Radeau de la Méduse* de Hans Werner Henze, composé en 1968 comme un requiem à la mémoire de Che Guevara, est l'un des exemples les plus significatifs. Mais également la *Sinfonia* de Berio, composée la même année et présentée assez rapidement à *musica viva*, lors du concert du 26 mars 1971³²⁶. Le troisième mouvement superpose, en plus d'extraits de *L'innommable* de Samuel Beckett et d'autres sources littéraires du même type, des slogans d'étudiants pendant les manifestations de Mai 1968 à Paris. Un texte signé de Berio lui-même sert de présentation de l'œuvre dans la brochure :

³²² Voir le Chapitre 3, p. 95 et suivantes.

³²³ GRIFFITHS Paul, *Modern music. The avant garde since 1945*, Londres, J.M. Dent and Sons Ltd, 1981, p. 12 (cité et traduit par SOLOMOS Makis, « De la musique contemporaine à la société. », in : *Revue Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n° 1, 2005, p. 2-3).

³²⁴ Cependant, la programmation continue souvent à présenter en parallèle un compositeur moins contemporain – Schönberg, Bartók, Milhaud...

³²⁵ CHASTAGNER Claude, « Le nouveau monde », in : CHASTAGNER Claude (dir.), *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 15.

³²⁶ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 26. März 1971*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1971.

Le texte de la troisième partie contient principalement des extraits tirés de *L'innommable* de Samuel Beckett, qui progressivement sont accompagnés d'autres éléments d'origines diverses : Joyce, des phrases d'étudiants de Harvard, des mots d'ordres d'étudiants en Mai 1968 pendant l'insurrection parisienne – dont j'ai été le témoin – criés devant les murs de la Sorbonne.³²⁷

Il écrit plus loin que cette partie de l'œuvre est « pour utiliser une formule cliché, peut-être la musique la plus “expérimentale” que je n'ai jamais écrite »³²⁸. Berio est lui-même un sympathisant des révoltes étudiantes et en faveur d'un renouveau social – idées qu'il partage avec ses confrères Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann ou encore Helmut Lachenmann, d'autres compositeurs moins fréquemment présents sur la scène de *musica viva*. Le fait qu'une telle œuvre y soit néanmoins présentée interroge : son intérêt politique est-il aussi porteur que sa portée esthétique à Munich ? On peut imaginer l'approbation des auditeurs les plus jeunes et les plus en phase avec les mouvements de leur temps – des compositeurs en herbe, qui viennent soutenir les réalisations de leurs aînés. Cependant, les troubles de 1968 n'ont pas marqué de façon importante la programmation du festival ni des chaînes radios du *Bayerischer Rundfunk*. L'institution radiophonique et le festival se tiennent écartés de ces considérations non strictement musicales. Si la voix des jeunes n'est pas absente, *musica viva* ne réalise pas la volonté de certains comme Luigi Nono qui souhaiteraient composer pour un public prolétaire :

En effet, la musique contemporaine a révolutionné le langage musical, mais son public est resté la bourgeoisie – certes, la bourgeoisie éclairée en règle générale, c'est-à-dire pouvant développer des sympathies politiques du côté des progressistes modérés, mais la bourgeoisie tout de même. Une musique moderne dont le public serait le prolétariat, outre le fait qu'elle gagnerait en masse d'auditeurs, voilà une révolution politico-musicale qui reste à accomplir...³²⁹

Une révolution qui, du reste, ne trouve pas de véritable écho au *Bayerischer Rundfunk*. Mais la musique contemporaine participe activement, par ses propres moyens d'action, aux nouveaux

³²⁷ « Der Text des dritten Teils enthält im wesentlichen Exzerpte aus >The Unnamable< von Samuel Beckett, denen sich Zug um Zug andere Elemente verschiedenartiger Herkunft zugesellen : Joyce, Sätze von Harvard-Studenten, Parolen, die Studenten im Mai 1968 während des Pariser Aufstands – dessen Zeuge ich war – an die Mauern der Sorbonne schrieben », dans : *op. cit.*, p. 10.

³²⁸ « um eine Klischeewendung zu gebrauche, - die vielleicht “experimentellste” Musik, die ich je geschrieben habe », dans : *op. cit.*, p. 11.

³²⁹ SOLOMOS Makis, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique. », in : *Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale*, n° 61, 2009, p. 97.

débats qui animent les sociétés occidentales. Comme l'affirme Dietmar Hüser à propos des musiques populaires – propos aisément transposables au cas de la musique contemporaine :

L'exemple de la culture musicale de masse permet de montrer qu'à cette époque, différents styles ont suscité, de manières différentes, une importante dynamique de changement en matière d'orientation politique et sociale et qu'en particulier la jeunesse a fait de l'union étroite des sons et de leur environnement un laboratoire qui lui a permis de vivre des choses nouvelles, de tenter des expériences, de sonder des frontières et d'ouvrir des horizons. Grâce à la musique, on remet en question des représentations traditionnelles et des structures d'autorité, on promeut des comportements « anti-respectables », on prépare de nouveaux modèles d'articulation et de participation politiques. L'interaction de la jeunesse, de la musique, des médias, de la mode, de l'industrie culturelle, les querelles aussi des pour et des contre, permettent de voir partout comment se constituèrent, dans les années 1950-1960, de nouvelles conceptions du monde, de nouveaux horizons de la conscience ou encore des projets de vie.³³⁰

Ainsi, le public de *musica viva* a évolué au gré des événements marquants des années 1960. Il est composé d'auditeurs qui, en même temps que les concerts, connaissent les évolutions fulgurantes de la reconstruction après 1945 et du « miracle économique » allemand qui a suivi. Parce qu'elle porte en elle les jalons de la musique du futur, la musique contemporaine attire tout un ensemble de personnes qui sont, le plus souvent, sensibilisés au répertoire *savant* depuis leur plus jeune âge. Mais cela ne signifie pas pour autant que les jeunes sont en reste à la fin de la décennie 1960, alors que les répertoires privilégiés comme mode d'action relèvent plutôt du genre populaire. Si la musique *savante* contemporaine peut être porteuse d'un message contestataire, elle est également un symbole de prestige, tant individuel qu'institutionnel : le *Bayerischer Rundfunk* s'appuie en effet sur le festival pour promouvoir une image avantageuse et progressiste de la culture bavaroise.

³³⁰ HÜSER Dietmar, « Miracle démocratique dans l'Allemagne de l'ouest des décennies d'après-guerre. Histoire de la culture de masse comme histoire culturelle du politique », in : *Histoire, économie & société*, n° 35, février 2016, p. 31

Chapitre 6

Le primat de la musique contemporaine comme symbole de prestige culturel

Promouvoir une manifestation de musique contemporaine, à une échelle aussi importante que celle de la *Herkulesaal* et des émissions de radio régionales, n'est pas anodin. Il fallut en effet que le *Bayerischer Rundfunk* et les administrateurs de la salle dans la *Residenz* y trouvassent un intérêt particulier, d'autant que ce répertoire n'était pas le plus populaire et s'adressait à un public de moins en moins élargi. L'intérêt commercial est manifeste : les concerts et les émissions remportent du succès, elles sont *rentables* sur un plan financier. Mais cet aspect ne suffit pas à expliquer l'investissement de l'institution radiophonique dans le festival ; un investissement qui a perduré dans le temps et qui a fait de *musica viva* un organe à part dans la programmation, intimement rattaché au *Bayerischer Rundfunk* et même, dans une certaine mesure, constitutif de son identité. Si la création de *musica viva* a précédé celle de la radio, le festival n'aurait sans doute pas connu de véritables évolutions sans son incorporation dans une structure de plus grande importance de ce type.

Le *Bayerischer Rundfunk* s'est en quelque sorte appuyé sur *musica viva* pour la construction de son identité contemporaine – celle d'une radio en accord avec les exigences de son temps : dynamisme, ouverture, notoriété. Des compositeurs viennent du monde entier – une tendance qui s'accroît d'ailleurs avec le temps – et Munich devient un centre européen culturel d'envergure. La réussite de cette entreprise menée dès la fin de la guerre par le concours, notamment, de l'occupation américaine, laisse place dans les années 1960 au visage moderne du *Bayerischer Rundfunk*, qui se définit entre un passé culturel allemand de renom et des dynamiques internationales plus contemporaines. Celles-ci ne sont pas sans importance pour une manifestation comme *musica viva* : le répertoire musical promu à l'Ouest n'est pas le même que celui valorisé de l'autre côté du rideau de fer. *Musica viva* couvre ainsi bien des enjeux pour l'institution radiophonique : (re)trouver sa place malgré les dommages causés par la censure nazie, rattraper son *retard* musical et promouvoir une culture en accord avec le patrimoine valorisé par ses voisins occidentaux. Les efforts du *Bayerischer Rundfunk* ne se limitent pas à l'échelle bavaroise, mais se placent également dans une perspective plus large et transnationale, dans laquelle *musica viva* s'insère naturellement.

I. Réinventer son passé musical : la musique contemporaine comme culture légitime

Le *Bayerischer Rundfunk* des années 1960 est une institution encore *jeune* ; il lui est ainsi essentiel de renforcer et d'adapter l'identité qui avait été forgée à l'occasion de la réforme des radios ouest-allemandes en 1949³³¹. Tous les pays d'Europe occidentale avaient utilisé les ondes comme un outil de propagande lors du second conflit mondial. Les radiodiffusions à caractère politique avaient été particulièrement intenses en France et en Allemagne à partir de l'entre-deux guerres – dans une perspective propagandiste que les dirigeants nazis avaient très largement exploitée. Renommée *Großdeutscher Rundfunk*, littéralement « radio de la Grande Allemagne », elle fut un enjeu politique de taille en imposant une programmation unifiée dans toute l'Allemagne à partir de 1939³³². Divertir les masses, diffuser les idées du parti et mobiliser la population : tels étaient les objectifs de la radio pendant le III^e Reich, qui, au grand dam de Joseph Goebbels, diffusait en priorité la musique « légère » et même « kitsch »³³³ appréciée des populations.

En Bavière, la première émission de radio bavaroise fut la *Deutsche Stunde in Bayern* (« l'heure allemande en Bavière »), lancée en 1922 et rebaptisée *Bayerischer Rundfunk GmbH* en 1931. Le nouveau *Bayerischer Rundfunk* de 1949 se trouve donc devant un défi de taille : se refonder dans la continuité des exigences de dénazification de l'occupant américain, tout en conservant sa spécificité bavaroise. Le rôle du répertoire de musique *savante* contemporaine n'est pas à négliger : il s'agit d'une musique rejetée pendant le III^e Reich, très encouragée après 1945, pour finalement devenir un classique des diffusions de la radio. Parce que *musica viva* et le *Bayerischer Rundfunk* se sont construits en parallèle, l'identité de chacun, normalisée et stable dans les années 1960, a été influencée de façon significative par la confrontation de l'une avec l'autre.

S'appuyer sur un héritage musical post-1945 dans les années 1960

La musique contemporaine n'est pas en reste dans les diffusions du *Bayerischer Rundfunk* dans les années 1960 et continue d'être produite très régulièrement dans le cadre des concerts de *musica viva* à la *Herkulesaal* – concerts organisés conjointement par les acteurs

³³¹ FAVRE Muriel, « "Faire d'un champ de ruines une démocratie". La radio allemande entre rééducation et propagande (1945-1949) », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 80, avril 2003, p. 29.

³³² RATHKOLB Olivier, « La musique, arme miracle du régime nazi », in : HUYN Pascal, *Le IIIe Reich et la musique*, Fayard, 2004, p. 159.

³³³ *Idem.*

du *Bayerischer Rundfunk* et ceux de la *Residenz* munichoise où se situe cette salle. Les archives de la radio montrent cette correspondance étroite qui place la musique contemporaine au centre de stratégies de médiation culturelle – les correspondances entre artistes sur l'organisation des concerts, par exemple celles entre Wolfgang Fortner et Raphael Kubelik, sont toujours relayées par la radio³³⁴. Le festival est, encore une fois, indéniablement une *propriété* de l'institution radiophonique. L'attachement à cette manifestation peu populaire de par son objet – bien que financièrement rentable³³⁵ – possède une signification propre : celle de *greffer*, en quelque sorte, le passé de *musica viva* à celui du *Bayerischer Rundfunk*.

1) Hartmann : un bienfaiteur munichois

Le passé de *musica viva* est le suivant : un festival pensé par un bavarois, Karl Amadeus Hartmann, qui n'avait pas participé ni de près ni de loin au nazisme, et qui pourtant était resté au pays les douze années du III^e Reich. L'histoire du festival est intimement liée à la personnalité du compositeur, qui est devenue pour l'institution radiophonique le symbole d'une version *avantageuse* du passé bavarois. Karl Heinz Ruppel – ami proche du compositeur – explique même que la place que tient Munich comme capitale culturelle tient aux efforts de Hartmann à travers *musica viva* :

Pendant ce temps, la notoriété de Munich, comme on le remarque sans étonnement, avait pénétré par-delà de l'Allemagne à l'étranger comme un « bastion de la musique contemporaine », et on écrit du bien de la réputation de la ville, que Karl Amadeus Hartmann avait acquis pour elle à travers son initiative et grâce à ses contacts personnels. En pratique, cela signifiait que les principaux compositeurs, chefs d'orchestre et solistes venus de l'étranger commencèrent à s'intéresser fortement aux manifestations et aux engagements de *Musica viva*. Celui-ci fut reconnu internationalement comme un banc d'essai pour jauger le poids et la portée de la création musicale contemporaine.³³⁶

³³⁴ Plusieurs exemples de ces correspondances sont visibles au siège du *Bayerischer Rundfunk* à Munich, sans le dossier : Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383.

³³⁵ Voir le Chapitre 4.

³³⁶ « Inzwischen war der Ruhm Münchens, wie man nicht ohne einige Verwunderung feststelle, als einer "Hochburg der zeitgenössischen Musik" über Deutschland hinaus in Ausland gedungen, und man schrieb der Stadt den Ruf gut, den Karl Amadeus Hartmann durch seine persönliche Initiative und dank seiner persönlichen Kontakte für sie erworben hatte. Praktisch hieß das, dass die führenden Komponisten, Dirigenten und Solisten des Auslands sich nun stark für Aufführungen und Verpflichtungen bei der Münchner Musica viva zu interessieren begannen. Sie wurde als ein Prüfstand für Gewicht und Bedeutung des zeitgenössischen musikalischen Schaffens international anerkannt. », dans : RUPPEL Karl Heinz, « Musica viva 1945-1958 », in : DIBELIUS Ulrich *et al.*, *Komponisten in Bayern, Band 27 : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995.

Il est vrai que le réseau de Hartmann joua un rôle important dès les débuts du festival : la participation de telles personnalités donnait à la manifestation une stabilité et une certaine légitimité³³⁷. Pendant l'occupation américaine, l'objectif de Hartmann fut en complète concordance avec ceux de l'*Information Control Division* (ICD) américain, pour qui le compositeur, par sa position pacifiste et non engagée pendant la guerre, représentait justement un acteur idéal de la « rééducation » du peuple bavarois – rééducation qui avait lieu dans les *America Häuser*, de véritables institutions au service d'une culture renouvelée dont la population pouvait s'imprégner.

Le *Bayerischer Rundfunk* profite de l'apport de ce réseau encore bien après 1945, mais c'est surtout la figure de Hartmann, symbole de l'artiste en dehors du temps, qui importe – image à laquelle d'autres compositeurs, comme Werner Egk, ne purent prétendre. Du côté de l'administration du *Bayerischer Rundfunk*, la volonté de garder l'esprit de Hartmann est manifeste. D'un côté, le représentant de l'intendant Walter von Cube affirme en 1968 qu'il faut « continuer les concerts Musica viva dans le style de Monsieur Hartmann »³³⁸ ; de l'autre, Wolfgang Fortner assure en 1979, dans une interview à propos de ses années à la tête du festival : « je voulais montrer l'évolution de la musique de notre temps, de façon plurielle, et donc poursuivre l'esprit d'Amadeus »³³⁹. Le spectre de Karl Amadeus Hartmann poursuit le festival des années durant.

Du côté des concerts eux-mêmes, les hommages à Hartmann sont nombreux dans les années 1960. Dès le 11 décembre 1964, un an après son décès, son *Concerto funèbre* pour violon est joué ; la brochure présente une photo de lui, radieux, avec son épouse Elisabeth et un texte expliquant la genèse de l'œuvre les premiers mois de guerre de 1939³⁴⁰ ; l'œuvre ne fut cependant créée qu'en... 1959 par le violoniste Wolfgang Schneiderhan, également le soliste de ce concert ce soir-là. Le musicologue Rudolf Stephan indique dans la brochure que cette pièce « témoigne d'une mentalité autrefois si rare ; elle témoigne d'un artiste, dont la vision claire d'un avenir sombre ne fut pas troublée par les voix dominantes du grand public »³⁴¹. Cette

³³⁷ Voir le Chapitre 2.

³³⁸ Paroles rapportés de Walter von Cube dans : 255. Sitzung des Verwaltungsrats des Bayerischen Rundfunks, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv – Hörfunkdirektion, GR/5002.16.18.

³³⁹ « Ich wollte die Entwicklung der Musik in unserer Zeit zeigen, in einer pluralistischen Weise, und so den Geist von Amadeus fortzusetzen », dans : SCHULZ Reinhard, « Eine Sprache der Gegenwart », in : ULM Renate, *Eine Sprache der Gegenwart* : musica viva, 1945-1995, Mayence Munich, Schott Piper, 1995.

³⁴⁰ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 11. Dezember 1964*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1964, p. 5-6.

³⁴¹ « [Es] dokumentiert eine damals so seltene Gesinnung; es zeugt von einem Künstler, der sich von der in der Öffentlichkeit herrschenden Stimmung den klaren Blick in eine finstere Zukunft nicht trüben lässt. », dans : *op. cit.*, p. 5.

lucidité du compositeur face à la menace à venir est le *leitmotiv* qui guide les présentations de ses œuvres et de sa personne même dans les brochures de *musica viva*³⁴² – il fut également celui exploité par les autorités d'occupation américaines les années après 1945. Le concert du 13 décembre 1968³⁴³, entièrement consacré à Hartmann, témoigne de cette volonté durable de rattacher le festival à sa personnalité. Le compositeur est toujours présent dans la programmation la décennie suivante, en témoigne le concert du 14 janvier 1972 qui propose son *Friede Anno 48*³⁴⁴, une œuvre composée en 1936 alors qu'il ne pouvait présenter sa musique en Allemagne et espérait des temps meilleurs pour l'avenir. Hans Werner Henze, rédacteur de ce texte, commente : « comme toutes ses compositions des années 1933-1945, cette œuvre est aussi inspirée par l'indignation, la souffrance et l'impuissance, mais jamais par la résignation »³⁴⁵. Toutes les œuvres de Hartmann jouées à *musica viva* ne sont pas issues de cette période sombre, et les textes des brochures ne font pas toujours un rappel de celle-ci – textes qui restent, au demeurant, assez elliptiques sur les intentionnalités des compositeurs à partir de la fin des années 1960³⁴⁶. Mais l'identité du festival – et donc, d'un des pans musicaux du *Bayerischer Rundfunk* – est délibérément associée à la personnalité de son fondateur.

2) La reconstruction d'une identité à travers le répertoire

Outre une focalisation sur la personnalité de Hartmann – ce qui confère à *musica viva*, et donc dans un certain sens au *Bayerischer Rundfunk*, une identité valorisante et valorisée par les voisins occidentaux de l'Allemagne – le répertoire joué par le festival dans ses premières années est révélateur de la volonté de l'institution radiophonique de conserver les objectifs initiaux du festival. Au départ, les programmes de *musica viva* témoignaient d'une certaine prudence à ne jouer que des compositeurs qui avaient été exclus pendant le III^e Reich. Cependant, continuer *musica viva* « dans l'esprit de Hartmann », pour reprendre les mots de Wolfgang Fortner, ne signifie pas une absence de renouvellement par la suite. Au demeurant, le musicologue Ulrich Dibelius signale le peu d'importance accordé à un éventuel passé

³⁴² Jusqu'aux présentations de celui-ci sur le site internet du *Bayerischer Rundfunk* aujourd'hui.

³⁴³ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1968.

³⁴⁴ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 14. Januar 1972*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1972.

³⁴⁵ « Wie alle seine Kompositionen aus den Jahren 1933-45 ist auch diese von Indignation, Leid und Ohnmacht inspiriert, nie aber von Resignation. », dans : *op. cit.*, p. 5.

³⁴⁶ Voir le Chapitre 4.

national-socialiste dans la consécration des compositeurs après la guerre : « Que l'un ait été avant 1945 un national-socialiste ou pas, cela ne fit dans un certain point, – outre les conséquences pratiques et de possibles déductions sur sa personne – aucune différence notable »³⁴⁷. Par « conséquences pratiques », U. Dibelius veut probablement parler des limites fixées par l'occupant américain, dans un premier temps, envers ceux qui avaient prêté allégeance au parti de leur propre gré – par lesquelles Wolfgang Fortner, par exemple, fut concerné.

Les œuvres et compositeurs présentés à Munich au cours des années 1950-1960 sont en grande partie ceux qui exercent une influence au *Ferienkurs* de Darmstadt. Par-delà la volonté de faire du *musica viva* une antichambre locale de cette grande manifestation pour la musique contemporaine, se trouve également la pression implicite de valoriser un certain répertoire, en rattrapant le *temps perdu* pendant les années de censure nazie³⁴⁸ et en se rangeant sur la ligne internationale en la matière. De fait, le *Ferienkurs* a rapidement redonné à l'Allemagne de l'Ouest, grâce à son succès, ses lettres de noblesse en matière musicale : les compositeurs contemporains se doivent d'y passer un été, de débattre leurs œuvres et de discuter des nouveaux canons compositionnels avec leurs collègues du monde entier. À travers Darmstadt, le *Land* de la Hesse héberge déjà un lieu prestigieux consacré à la musique contemporaine à l'époque, ce qui n'aurait vraisemblablement pas été le cas de la Bavière sans la promotion de *musica viva* par l'institution radiophonique bavaroise. Les initiatives post-1945 sont rangées sous le signe du « renouveau spirituel et intellectuel de l'Allemagne »³⁴⁹, et cela, sans surprise puisqu'il s'agit d'encourager une musique ouvertement moderne. Darmstadt incarne :

les valeurs les plus chères de l'Occident recomposé : la nécessité de la table rase afin de se libérer définitivement du passé, l'autonomie de l'œuvre d'art par contraste avec l'inféodation idéologique des œuvres, la suprématie de l'abstraction comme preuve de la supériorité et de la liberté de l'esprit...³⁵⁰

L'on pourrait dire de même pour *musica viva*, pour qui l'héritage des années de reconstruction culturelle d'après-guerre est encore la racine de la programmation quinze ans plus tard. Dans le contexte des années 1960, faire référence à ce passé, qui lui-même puise dans

³⁴⁷ « Ob einer vor 1945 Nationalsozialist gewesen war oder nicht, machte nach 1945 - außer den praktischen Konsequenzen und den möglichen Rückschlüssen auf seinen Charakter - in einem Punkt keinen wesentlichen Unterschied. », dans : DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966, p. 32.

³⁴⁸ Ce qu'on appelle dans la littérature sur le sujet le *Nachholbedürfnis*.

³⁴⁹ CAULLIER Joëlle, « *Mein blauer Gesang* ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre », in : *Germanica*, n° 36, 2005, p. 147.

³⁵⁰ *Op. cit.*, p. 149.

le foisonnement musical des années Weimar, n'est pas inhabituel. Suivre les expériences radicales de Darmstadt n'est pas plus original et encore moins lorsque cela implique de faire jouer des œuvres des compositeurs les plus jeunes, ceux qui veulent une réelle refonte des pratiques compositionnelles en opposition avec un passé qui ne leur appartient pas³⁵¹. Ces derniers sont plus que présents à Munich : Pierre Boulez, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Ligeti, Krzysztof Penderecki... Suivre l'esprit de Darmstadt signifie pour *musica viva* et du même coup pour le *Bayerischer Rundfunk*, de suivre cette volonté de renouveau contre un passé encombrant, notamment à Munich, *Hauptstadt der Bewegung*, la « capitale du mouvement » nazi.

En somme, l'histoire du festival possède une dimension *pratique* : elle s'inscrit dans les logiques de dénazification des occupants alliés en Allemagne après 1945, tout en faisant appel à la fois à des acteurs bavarois – Karl Amadeus Hartmann – et à une programmation qui se diversifie. Le *Bayerischer Rundfunk* peut arborer avec fierté ce passé avantageux – celui d'un artiste de la région qui a résisté et qui a su agir au profit de l'art. Concernant les œuvres jouées, dans les années 1960, l'importance n'est pas tant la personnalité et le passé du compositeur que sa démarche d'écriture. Celle-ci se résume le plus souvent aux tendances qui naissent au *Ferienkurs* de Darmstadt. En soutenant *musica viva*, l'institution radiophonique s'assure ainsi un certain prestige historique et contemporain. Le festival constitue pour elle un des lieux où elle peut affirmer son identité – par l'intermédiaire, notamment, d'une stricte catégorisation des genres musicaux.

II. Affirmer son identité à travers *musica viva* : le pari politique du *Bayerischer Rundfunk*

Le *Bayerischer Rundfunk* accorde au festival une place particulière qui assure donc à tous deux un certain nombre d'avantages. Le soutien financier apporté à *musica viva* est équilibré par la rentabilité de celui-ci pour l'institution radiophonique ; une rentabilité qui n'est pas uniquement d'ordre commercial, mais également d'ordre culturel. Le festival et l'infrastructure qui lui permet d'exister développent ainsi une identité hybride : *musica viva* n'est pas entièrement absorbé par l'administration de la radio, puisqu'une certaine liberté lui est laissée, en accord avec la volonté de perpétuer, jusqu'à un certain point, les idéaux de son

³⁵¹ *Idem.*

fondateur Karl Amadeus Hartmann. D'un autre côté, le *Bayerischer Rundfunk* profite de la notoriété qui entoure la série de concerts³⁵². Il s'octroie une partie de son prestige, en parallèle des diffusions de musiques non-savantes toujours plus importantes. Le *Bayerischer Rundfunk* tire de cette expérience une certaine notoriété, qu'il fait bénéficier, par son rayonnement propre, à la ville de Munich et au *Land* en général.

A) L'intérêt culturel de donner une place spécifique au festival

Le *musica viva* du *Bayerischer Rundfunk* représente une part importante du département de « musique sérieuse » ; les diffusions issues des concerts étant souvent signalées dans une rubrique propre dans les programmes de la radio – nommée « *musica viva* » ou « *musica viva-Konzerte* ». Il est également traité de façon différenciée dans les archives financières. De fait, un débat sur la place administrative du festival a lieu à la fin des années 1960. Un des membres présents au comité de 1968 est ainsi en faveur du rattachement de *musica viva* au département général de musique, plutôt que de le gérer comme une catégorie à part entière comme ce fut le cas jusqu'ici. En fond, il s'agit d'une critique de la relative autonomie du festival vis-à-vis du *Bayerischer Rundfunk*. Il demande notamment :

s'il ne serait pas mieux que les recettes des concerts *musica viva* soient gérées par le département principal de musique [du *Bayerischer Rundfunk*], pour qu'ils soient aussi mieux planifiés avec d'autres productions, et que le département soit ainsi plus économe.³⁵³

Proposition à laquelle le représentant de l'intendant, Walter von Cube, répond par la négative. Le rapport explique sa réponse en arguant du fait que :

³⁵² ROTHE Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90, n°2, 2007, p. 256.

³⁵³ « den Musca-viva-Konzerte nicht besser der HA-Musik unterstellt werden sollten, damit sie auch mit den anderen Produktionen besser eingeplant werden können und damit auch sparsamer gewirtschaftet werden können. », dans : 255. Sitzung des Verwaltungsrats des Bayerischen Rundfunks, Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv – Hörfunkdirektion, GR/5002.16.18.

Afin de poursuivre les concerts *musica viva* dans le style de Monsieur Hartmann, ils doivent être produits de manière séparée du département principal de musique. Il existe néanmoins une influence de la maison : les programmes sont mis au point par Monsieur Fortner, discutés dans tous leurs détails avec Dr. Goslich, puis transmis à lui-même – v. Cube. Les années passées, quatre concerts *musica viva* furent entièrement produits pour l'émission.³⁵⁴

Musica viva est ainsi un produit *de la maison*. Ce débat témoigne de la place spécifique qu'il occupe au *Bayerischer Rundfunk* : il est semi-autonome, représente un département entièrement géré par des acteurs de l'institution radiophonique (Siegfried Goslich est alors le directeur du département des émissions de « musique sérieuse »), mais dont le *Bayerischer Rundfunk* souhaite qu'il conserve en partie une identité propre – une identité *artistique*, pourrait-on dire, puisque sa programmation est essentiellement le fait de Wolfgang Fortner qui, lui, n'est pas initialement un acteur du monde radiophonique. Walter von Cube, spécialiste lui-même du département de « musique sérieuse » qu'il dirigeait jusqu'ici, suit la ligne fixée par sa hiérarchie. En effet, l'intendant Christian Wallenreiter œuvre résolument à l'ouverture du *Bayerischer Rundfunk* à des expériences nouvelles, dans lesquelles la musique contemporaine n'est pas en reste. Il est également l'intendant des débuts de la télévision bavaroise, laquelle propose des rediffusions de concerts symphoniques et même d'opéras³⁵⁵.

Si cette double identité du festival est très visible dans les brochures des concerts – où la présence du *Bayerischer Rundfunk* est importante, notamment dans les dernières pages qui font la publicité pour les *Nachkonzerte* – elle l'est en revanche beaucoup moins dans les programmes de la radio. Au fil du temps, les retransmissions en direct des concerts et le répertoire proposé dans les *Nachkonzerte*, initialement exclusivement consacrés à *musica viva*, sont désormais proposés de façon indifférenciée avec d'autres enregistrements effectués en dehors de l'institution bavaroise³⁵⁶. À partir du programme de l'hiver 1965-1966, les retransmissions de concerts sont présentées dans la rubrique « Öffentliche Konzerte »³⁵⁷ (« concerts publics »), et les *Nachkonzerte* dans une rubrique « Regelmäßige Sendungen »³⁵⁸ (« émissions régulières »), toutes deux faisant partie d'un ensemble nommé « Symphonie »³⁵⁹,

³⁵⁴ « Um die Musica-viva-Konzerte im Stil von Herrn Hartmann fortzusetzen, müssen sie getrennt von der HA-Musik geführt werden. Trotzdem besteht ein Einfluss des Hauses: Die Programme werden von Herrn Fortner ausgearbeitet, mit Dr. Goslich in allen Einzelheiten besprochen und denn an ihn - v. Cube - weitergeleitet. Im letzten Jahr wurden vier Musica-viva-Konzerte ganz für das Programm übernommen », dans : *op. cit.*

³⁵⁵ KAISER Joachim, « Lässt Sich Musik fotografieren ? », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 60, 11/12 Mars 1966

³⁵⁶ Voir le Chapitre 1.

³⁵⁷ Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1964-1965*, Munich, Gebrüder Bremerger, 1964, p. 57.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 59.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

ou encore « Musik von Tag zu Tag »³⁶⁰. *Musica viva* est partie intégrante de toutes les émissions relevant de la musique symphonique proposées par le *Bayerischer Rundfunk* : sa spécificité n'est plus à démontrer. Des rappels de celle-ci ont lieu dans le programme du semestre d'été de 1967, quelques pages en fin de brochure font un retour en photographies de la saison passée : y figure une photo de Raphael Kubelik dirigeant l'orchestre de la radio à la *Herkulesaal* à l'occasion de la présentation par *musica viva* du *Œdipus der Tyrann* de Orff, et une photo de Wolfgang Fortner, présenté comme le « directeur du festival depuis août 1964 »³⁶¹. À noter que les autres photos présentées font une rétrospective sur les émissions télévisées, les débats politiques et des conférences universitaires de l'année passée – aucune ne fait référence à une manifestation de musique populaire.

B) Le prestige de la musique savante

Pourquoi mêler autant l'identité de la superstructure avec celle l'infrastructure ? C'est que l'objet dont il est question – la musique contemporaine – est porteur d'un sens particulier. La différenciation entre la musique *savante* et la musique *commerciale* est à replacer dans le cours du XIX^e siècle³⁶² et non dans les années 1960, où cette frontière devient simplement plus explicite et plus spatialisée également : on parle des musiques *populaires* non plus au sens de *folkloriques* ou *traditionnelles*, mais de celles qui proviennent, pour une grande part, de l'exportation anglo-américaine ou de titres allemands inspirés par cette musique adressée au grand public³⁶³. Le *Bayerischer Rundfunk* n'emploie jamais, dans ses programmes ni dans ses rapports administratifs, l'équivalent allemand de l'expression « musique savante », qui serait, de façon très conceptuelle, la *Kunstmusik*. Toute la différenciation entre la « musique sérieuse » et la « musique légère » repose pourtant sur cette claire différenciation sémantique, qui permet aux auditeurs de s'identifier à tel ou tel type de répertoire. Il s'agit également de soulever une différence dans les pratiques d'écoute : la musique « sérieuse » invite à réflexion tandis que la musique de divertissement peut s'écouter en toute insouciance :

³⁶⁰ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1970*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1970, p. 57.

³⁶¹ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1967*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1967, p. 125-126. Voir l'Annexe n° 9.

³⁶² LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », in : *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1999.

³⁶³ HÜSER Dietmar, « Miracle démocratique dans l'Allemagne de l'ouest des décennies d'après-guerre. Histoire de la culture de masse comme histoire culturelle du politique », in : *Histoire, économie & société*, n° 35, février 2016, p. 25.

La variété d'alors se caractérisait indubitablement par des refrains faciles à retenir, par des mélodies et des textes simples, elle s'appuyait sur des « vérités » qui ne dérangeaient pas, harmonie et monde sain, satisfaisait le besoin de larges publics en « amour-toujours », en ferveur patriotique et en rêves d'horizons lointains.³⁶⁴

La profondeur du *discours* dans certaines pièces de musique contemporaine tranche ainsi avec cette apparente simplicité des musiques légères, qui exclut toute introspection sur l'actualité ou le passé. L'utilisation de la musique comme source d'introspection est valorisée par les autorités politiques. La gouvernance de la Bavière dans les années 1960 porte en effet une certaine attention sur la culture, jugée garante de la (re)formation d'une identité bavaroise favorable. En 1960, le nouveau ministre du *Land* Hans Ehard affirme :

Nous devons utiliser toutes les possibilités pour consolider la conscience collective de notre peuple. Un moyen que je perçois pour ce faire serait que nous rendions visibles, dans un format attrayant, les expériences positives et négatives de notre histoire.³⁶⁵

Par « format attrayant », le ministre pense sans doute aux infrastructures culturelles mises sur pied au début de la décennie – musées, par exemple. Mais la musique peut aussi être un vecteur privilégié. Certaines œuvres contemporaines invitent en effet l'auditeur à une véritable rétrospective historique, en faisant appel à un événement en particulier ; par exemple, le *Dies Irae* de Penderecki, créé lors de l'inauguration d'un mémorial à la mémoire des victimes d'Auschwitz sur les terres de l'ancien camp de concentration. L'œuvre est jouée à *musica viva* le 6 mars 1970, trois ans après sa création. La forme religieuse du *dies irae* – qui, d'une manière générale, est une section d'une messe de requiem – est ici utilisée pour véhiculer un message historique, voire politique – message qui n'est curieusement pas relayé dans le livret.

La promotion de la musique contemporaine par le *Bayerischer Rundfunk* n'est ainsi pas uniquement le fruit de son désir de se placer dans les dynamiques culturelles actuelles. Il s'agit également de montrer une spécificité bavaroise, en tous les cas de promouvoir une identité propre qui serait véhiculée par ce répertoire *savant* – qui, à l'inverse des musiques populaires, s'exporte moins facilement. L'identité bavaroise de *musica viva* est de plus renforcée depuis

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 26.

³⁶⁵ « Wir sollten alle Möglichkeiten nutzen, um das Staatsbewusstsein in unserem Volke zu festigen. Ein Mittel sehe ich darin, dass wir die positiven und negativen Erfahrungen aus unserer Geschichte in ansprechender Form sichtbar machen. WOLFRUM Edgar, « Geschichtspolitik in Bayern », in : SCHLEMMER Thomas & WOLLER Hans, *Politik und Kultur im föderativen Staat 1949 bis 1973*, Munich, Oldenbourg Verlag, 2004, p. 380.

que les couvertures de ses brochures son réalisées par un seul et même artiste bavarois, Walter Tafelmaier, à partir de 1964³⁶⁶, le même qui, dans ces années-là, réalise également toutes les couvertures des programmes du *Bayerischer Rundfunk*.

Le festival est ainsi entre les mains d'acteurs de l'institution radiophonique qui œuvrent à la conservation de ses spécificités. Les brochures des années 1960 présentent encore une œuvre graphique par exemple, en accord avec le souhait du fondateur de *musica viva*. La série de concerts est également le lieu de la diffusion d'une musique *profonde*, celle qui ne peut laisser l'auditeur indifférent et qui invite à la réflexion. La présentation d'œuvres de ce type a lieu en parallèle de celle de pièces d'un genre plus léger, mais également en parallèle de la production d'œuvres issues d'une modernité différente à l'Est.

III. S'inscrire dans une dynamique culturelle occidentale

Les festivals musicaux fleurissent en Europe après 1945 et contribuent à un renouvellement culturel d'envergure. Mais ce renouveau n'est pas exempt de considérations diplomatiques³⁶⁷. Le festival est un lieu symbolique de coopération transnationale normée : en 1951 est créée notamment l'*Association Européenne des Festivals de Musique*, favorisant une circulation des artistes tout en limitant et en évaluant les œuvres présentées. Le *Bayerischer Rundfunk*, dans ce cadre, fait appel à *musica viva* en tant que manifestation internationale, inscrite dans son temps et lieu de prestige : le festival fait en effet venir des compositeurs du monde entier. Il s'oppose également à des tendances musicales d'un genre tout à fait différent : à l'Est, la musique contemporaine *savante* s'oppose au répertoire proposé par des manifestations comme *musica viva*. Le *Bayerischer Rundfunk* affirme son identité occidentale à travers la promotion du festival tout en se plaçant activement dans le projet européen.

³⁶⁶ Voir le Chapitre 4.

³⁶⁷ MOINE Caroline, « Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (Années 1940-1960) », in : *Histoire des festivals, XXe XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, p. 41-53.

A) La Bavière, creuset d'une culture progressiste

Si le *Bayerischer Rundfunk* tente de faire de *musica viva* un festival résolument bavarois, cela n'empêche pas la programmation musicale de se diversifier avec le temps. Dans le programme de la radio de l'été de 1967, quelques phrases d'introduction de l'intendant du *Bayerischer Rundfunk*, Christian Wallenreiter, insiste sur l'importance de la place de la Bavière dans l'équilibre des forces occidentales :

Le *Bayerischer Rundfunk* n'est pas une belle institution qui soutient aussi la Bavière, mais il contribue à ce que la Bavière soit comme elle est, il veut s'assurer, en interaction avec les forces en République fédérale et en Europe, que notre avenir sera bon.³⁶⁸

Le double pari de l'institution radiophonique est le suivant : faire la promotion d'une identité régionale bavaroise, tout en s'inscrivant dans le paysage ouest-allemand et européen, une nécessité pour son développement. Elle ne valorise pas uniquement des artistes ouest-allemands, l'ouverture à l'international étant également gage de notoriété.

Avec *musica viva*, le *Bayerischer Rundfunk* véhicule donc l'image d'une Bavière culturellement *en phase* avec son temps, tant sur les plans de la musique *savante* que des musiques populaires. L'institution radiophonique peut en effet compter sur les manifestations culturelles qu'elle héberge, telles *musica viva*, dans une perspective d'ouverture aux autres pays du monde occidental. Cela passe dans un premier temps par une valorisation importante des dynamiques européennes, tant politiques qu'artistiques. Dès 1963, le *Bayerischer Rundfunk* valorise et est honoré par les débuts du projet européen :

Le *Bayerischer Rundfunk* voit dans la décision de l'Union Européenne de Radiodiffusion de faire de Munich le siège du Prix Jeunesse, du Centre de documentation pour la télévision jeunesse et éducative, une marque de confiance et un haut engagement.³⁶⁹

Les concerts de *musica viva* de cette année-là ne présentent pas de *particularité* européenne ; cependant, une émission nouvelle apparaît dans ce programme et témoigne de cette ouverture

³⁶⁸ « Der Bayerische Rundfunk ist nicht eine schöne Einrichtung, die sich Bayern auch leistet, sondern er leistet selbst mit, daß es Bayern so gibt, wie es ist; er will im Zusammenspiel der Kräfte in der Bundesrepublik und in Europa mit leisten, daß uns eine gute Zukunft werde. », dans : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1967*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1967, p. 8.

³⁶⁹ « Der Bayerische Rundfunk sieht in dem Beschluß der Union Européenne de Radiodiffusion, München zum Sitz des Prix Jeunesse, der Internationalen Dokumentationszentrale für Jugend- und Bildungsfernsehen, zu machen, einen Vertrauensbeweis und eine hohe Verpflichtung. », paroles de l'intendant Christian Wallenreiter, dans : Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1963*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963, p. 8.

géographique dans le domaine de la musique *savante* :

« *Compositeurs dans leurs propre domaine* » (Jeudi 23.05 à 24.00 heures, 2^e chaîne) – des compositeurs étrangers renommés sont invités par le Bayerischer Rundfunk en tant qu'invités devant le micro, pour mettre la lumière sur leurs œuvres et les interpréter eux-mêmes, en tant que chef d'orchestre ou instrumentaliste : d'Angleterre Peter R. Fricker et Michael Tippett, de France Olivier Messiaen et Jean Françaix, d'Italie Gian Francesco Malipiero et Luigi Dallapiccola, des Pays-Bas Henk Badings, de Norvège Harald Saeverud, de Suède Karl B. Blomdahl, de la Suisse Conrad Beck et Julien F. Zbinden, du Portugal Felipe Pires, de Yougoslavie Milko Kelemen et d'Autriche Theodor Berger.³⁷⁰

Du côté de la musique *savante*, l'Allemagne est plutôt à envier, du fait de son passé musical riche, l'espace germanophone étant historiquement lié à de grandes évolutions des langages musicaux et stylistiques, du classicisme viennois au romantisme wagnérien. L'attention portée sur le répertoire contemporain par le *Bayerischer Rundfunk* se place non seulement dans une volonté de reconstruire une image régionale avantageuse, mais également dans la perspective de faire aussi bien que les radios des *Länder* et pays voisins. À cet effet, le *Nordwestdeutscher Rundfunk* de Cologne figure parmi les plus dynamiques en matière de techniques de studio pour la musique savante : son terrain privilégié est la musique électroacoustique, un genre auquel *musica viva* s'est essayé sans succès à Munich. L'identité bavaroise du festival se caractérise par un autre type de répertoire, plus conventionnel dans ses premières années, pour aller vers une radicalité darmstadtienne – cependant toujours relativisée³⁷¹. Le corpus d'œuvres et de compositeurs présentés à Munich façonne ainsi cette identité bavaroise de la musique contemporaine, diffusée de la capitale à la région à travers les émissions radiophoniques. Mais, de nouveau, le temps passant, l'émission les *Nachtkonzerte* fait cas à part : de plus en plus d'enregistrements de concerts d'autres villes européennes que Munich sont utilisés. Ce qui fait l'identité du radiodiffuseur bavarois en matière de modernité musicale n'est désormais plus uniquement la promotion du festival munichoïse, mais celle de l'ensemble plus vaste dans lequel celui-ci se situe : des œuvres du temps présent et provenant du monde entier.

³⁷⁰ « „Komponisten in eigener Sache“ (Donnerstag 23.05 bis 24.00 Uhr, 2. Programm) — Namhafte ausländische Komponisten wurden vom Bayerischen Rundfunk eingeladen, als Gäste vor dem Mikrophon ihre Werke zu erläutern und selbst als Dirigenten oder Instrumentalisten zu interpretieren: aus England Peter R. Fricker und Michael Tippett, aus Frankreich Olivier Messiaen und Jean Françaix, aus Italien Gian Francesco Malipiero und Luigi Dallapiccola, aus den Niederlanden Henk Badings, aus Norwegen Harald Saeverud, aus Schweden Karl B. Blomdahl, aus der Schweiz Conrad Beck und Julien F. Zbinden, aus Portugal Felipe Pires, aus Jugoslawien Milko Kelemen und aus Österreich Theodor Berger. », dans : *op. cit.*, p. 23.

³⁷¹ Voir le Chapitre 3.

La musique contemporaine, encouragée par les autorités d'occupation après la guerre, représentait de fait un pan d'une culture légitime dans le contexte d'après-guerre – puisque cette musique fut victime du nazisme – et cette représentation perdue bien après ces sombres années d'occupation, puisque ce type de répertoire est encore un symbole de prestige culturel dans les années 1960 :

La modernité est devenue une valeur politique, totalement soutenue par le camp occidental, tout d'abord parce qu'elle prouve la volonté de la jeune génération de rompre avec un passé contaminé par le nazisme ; ensuite parce que la radicalité de l'innovation tranche avec une autre idéologie diabolisée depuis 1949, celle du bloc communiste, plutôt conservateur dans ses choix esthétiques ; et enfin parce que l'avant-garde est une construction supranationale qui manifeste la cohésion nouvelle de l'Europe occidentale, une Europe qui, dans le contexte de la guerre froide, fera de l'innovation le fer de lance de la lutte idéologique.³⁷²

La volonté du *Bayerischer Rundfunk* de se montrer comme une institution européenne tient ainsi, en plus d'un prestige régional propre à la concurrence culturelle et à son histoire musicale proche, à contrer la musique proposée de l'autre côté du rideau de fer, là où la modernité musicale proclamée est bien différente.

B) Faire face à d'autres courants culturels à l'est

La musique peut être le point de départ d'une « diplomatie culturelle » impliquant les deux grands blocs qui s'affrontent pendant la guerre froide. Certains, comme François Genton et Edmond Raillard, estiment même que « le contrôle exercé sur l'art et la pensée par les gouvernements et leurs services fut déclaré et brutal à l'Est, et, quoique plus subtil, bien réel à l'Ouest »³⁷³. Affirmer qu'il y eût une mobilisation des artistes et des intellectuels à des fins politiques peut être partiellement remis en cause, si l'on observe le cas de *musica viva*, où circulent un certain nombre de compositeurs ouvertement affiliés au parti communiste. Les Italiens, comme Luciano Berio et surtout Luigi Nono sont particulièrement représentatifs. Mais en s'accordant avec le *Ferienkurs* de Darmstadt, le festival reste porteur de la ligne dominante

³⁷² CAULLIER Joëlle, « *Mein blauer Gesang* ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre », in : *Germanica*, n° 36, 2005, p. 149.

³⁷³ GENTON François & RAILLARD Edmond, « La culture “progressiste” pendant la guerre froide (1945-1989) », in : *Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 16 [En ligne], 2012, consulté le 20 juin 2018, p. 1.

de la musique contemporaine en Europe occidentale, comme l'affirme Jean-Marie Donegani : « la musique sérielle règne à Darmstadt, en opposition aux canons esthétiques de l'Allemagne de l'Est inféodée à Moscou, et cette position musicale est aussi une position politique »³⁷⁴. Cette « position politique » est ainsi véhiculée, dans le domaine musical, par un certain type de modernité telle qu'elle est développée au *Ferienkurs* : sérialisme poussé, expériences électroacoustiques, expérimentations sur l'espace et le rapport au public... À l'inverse, la musique promue à l'Est de l'Allemagne – et à l'Est de l'Europe d'une manière générale – suit les canons esthétiques pensés par Jdanov dès 1936, et mis en application en sur le territoire allemand sous occupation soviétique en 1946 : il faut exclure toute trace occidentale³⁷⁵ – antimodernisme et antiaméricanisme sont donc de mise. Dans les années 1960, les musiques populaires anglo-américaine sont bien entendu proscrites – les Allemands de l'Est ont leurs propres musiques populaires, du folk à l'*Ostroek* (« rock de l'Est ») et dans le domaine des musiques savantes, les expériences dans la continuité du dodécaphonisme ne sont pas encouragées ni poursuivies. Pour le compositeur en zone américaine Hans Heinz Stuckenschmidt, qui constate en 1948 le traitement réservé à la musique contemporaine à l'Est, les Soviétiques « diffament à leur tour les mêmes représentants de la musique contemporaine que ceux interdits par le Reich hitlérien (...) »³⁷⁶. La remise sur pied d'une vie artistique après 1945, dans la zone soviétique, fut rapide, car déjà bien pensée avant la fin de la guerre³⁷⁷. L'idéologie totalitaire soviétique laissait en effet présager les mêmes conséquences pour la musique que sous le nazisme : interdiction d'un certain type de répertoire – comprendre : de la modernité artistique telle qu'elle est valorisée à l'Ouest – et fuite des artistes³⁷⁸.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, en matière de musique électroacoustique, la RDA n'est pas tout à fait en reste. À l'Ouest, c'est le studio de Cologne de Herbert Eimert qui en a le monopole depuis sa création en 1951, ainsi que la RAI de Milan – à *musica viva* à Munich, cette musique ne trouve que peu d'écho pendant toute la décennie³⁷⁹. Pour les radios de la RDA, encourager cette musique résulte « de la volonté de l'Est de garder sa position au

³⁷⁴ DONEGANI Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », in : *Raisons politiques*, n° 14, février 2004, p. 12.

³⁷⁵ PETIT Elise, « Les politiques musicales dans la zone d'occupation soviétique », in : PETIT Elise (dir), *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949), Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Editions Delatour France, 2015, p. 199.

³⁷⁶ STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, « Was ist bürgerliche Musik ? », in : *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, Berlin, H. Blauer, vol. 7, mai 1948, p. 211., cité et traduit dans *op. cit.*, p. 203

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 192.

³⁷⁹ Voir le Chapitre 5, p. 149.

niveau des médias et en particulier de la radio »³⁸⁰. Et, de fait, le *Labor für akustisch-musikalische Grenzprobleme*, un studio pour la recherches en matière sonore dans les médias et pour le développement d'une musique électroacoustique, fut fondé en 1956, peu après celui de Cologne. La grande différence des motivations entre Est et Ouest en matière musicale tient à la politique derrière les promotions de tels répertoires. À l'Est,

l'un des buts proclamés de la politique culturelle était de faire tomber les barrières entre classes sociales, entre artistes et travailleurs, de faire en sorte que les ouvriers chantent en travaillant et que les compositeurs écrivent pour ces derniers.³⁸¹

L'objectif socialiste de la musique encouragée par Moscou n'est pas sans rappeler les idéaux de Karl Amadeus Hartmann pour le festival *musica viva* : ouvrir le répertoire à tous, faire de la musique un vecteur d'homogénéisation sociale. Le compositeur fut d'ailleurs convié à organiser un festival du même type à l'Est, mais il avait refusé par désapprobation envers la politique soviétique et par goût pour la démocratie proposée en zone américaine³⁸². Bien que la confrontation entre Est et Ouest ne soit pas manifeste en Bavière, les quotidiens laissent transparaître une opposition sur la question de la culture. Dès 1962, la *Süddeutsche Zeitung* vante la gestion culturelle de la République fédérale, en opposition avec des « tendances de gauche » :

La constitution (culturelle) fédéraliste de notre République fédérale est, pour les intellectuels et les écrivains, une constitution au moins pratique et très agréable. (...) Il est aujourd'hui manifeste que les « tendances de gauche » dans un cadre citoyen, peuvent avoir un impact beaucoup plus sensible et, pour notre opinion publique, plus acceptable pour notre public comme dans un milieu spécifiquement de gauche.³⁸³

L'affirmation d'une identité résolument européenne par le *Bayerischer Rundfunk*, tout au long des années 1960, montre que la radio bavaroise suit clairement son *camp* et réalise ses programmes en fonction. Outre la musique électroacoustique, la modernité musicale affichée à

³⁸⁰ BÖHME-MEHNER Tatjana, « La musique électroacoustique en République démocratique allemande (RDA) : une avant-garde paradoxale », in : *ILCEA* [En ligne], n°16, 2012, p. 5.

³⁸¹ DEVOS Laëtitia, *L'opéra en RDA*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 17.

³⁸² KATER Michael H., *Huit portraits de compositeurs sous le nazisme*, Genève, Contrechamps éditions, 2011

³⁸³ « Die föderalistische (Kultur-)Verfassung unserer Bundesrepublik ist eine für Intellektuelle und Schriftsteller zumindest praktisch sehr angenehme Verfassung. (...) Heute zeigt es sich wieder, dass "Links-Tendenzen" im bürgerlichen Rahmen sehr viel deutlicher und für unsere Öffentlichkeit akzeptabler zur Wirkung kommen können als in einem spezifisch linken Milieu. », dans : *SÜDDEUTSCHE ZEITUNG*, « Zum Ende der « Kultur » », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 107, 4 mai 1962.

l'Est prend un visage très différent. Les compositeurs *phares* sont Hans Hendrik Wehding, chef de l'orchestre de la radio de Dresde, et Hanns Eisler, ancien élève de Schönberg et proche de Berg et de Webern, qui fait appel, dans sa musique, à des textes communistes³⁸⁴. Aucune trace de ces compositeurs de l'Est dans les programmations de *musica viva*, ce qui n'a rien de bien étonnant au vu du fait qu'il existe entre ceux-ci et la culture promue à l'Ouest une grande disparité idéologique. Une exception demeure : Paul Dessau, compositeur et chef d'orchestre. Il est reconnu en Europe occidentale dans les années 1960 (il l'était déjà dans les années 1920, avant de s'exiler), et il est le seul compositeur est-allemand que l'on retrouve dans la programmation de *musica viva* dans ces années. Le festival présente le 16 décembre 1966 son *Im memoriam Bertholt Brecht* en commémoration des dix ans de la mort de l'écrivain allemand. L'œuvre fut créée en 1956 en RDA, inspirée de textes littéraires de Brecht, avec qui Dessau avait coopéré lors de son exil en France sous le III^e Reich. Un court texte de la brochure est signé Dessau lui-même. Aucune mention n'est faite sur la séparation idéologique entre les deux Allemagne³⁸⁵, et cette pièce fut ensuite radiodiffusée dans l'émission nocturne du lundi soir, le 10 mars 1967, avec les autres œuvres de ce même concert³⁸⁶. Dans une certaine mesure, donc, le répertoire joué à *musica viva* est extrait du conflit idéologique ambiant. Le festival fait sortir la musique de son contexte pour ne se concentrer que sur son objet.

L'attention portée sur *musica viva*, de la part du *Bayerischer Rundfunk*, témoigne de son intérêt à promouvoir la tenue d'un tel festival et à lui forger une image particulière. C'est en effet la superstructure – l'institution radiophonique – qui fournit un discours légitime sur l'histoire de *musica viva*, une histoire valorisante pour elle-même : le festival est avant tout une initiative bavaroise en accord avec la paix et les idéaux démocratiques de l'après-guerre. Mais ce discours n'est pas l'unique objet d'influences réciproques entre *musica viva* et la radio : encore une fois, le répertoire privilégié témoigne d'un parti pris *occidental* dans une Europe divisée, d'une tentative de faire valoir l'enracinement bavarois ; en d'autres termes, de permettre à la Bavière de trouver sa *place* dans la culture de l'Ouest. Le festival garde une certaine forme d'autonomie au sein même de son implantation à la radio : c'est cette identité

³⁸⁴ PETIT Elise (dir), « Les politiques musicales dans la zone d'occupation soviétique », in : *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949), Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Editions Delatour France, 2015, p. 202.

³⁸⁵ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 16. Dezember 1966*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1966, p. 3.

³⁸⁶ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, J. Gotteswinter, Munich, 1967, p. 11.

propre qui lui confère une marge de manœuvre, un *sas* qui lui permet d'exister en dehors du *Bayerischer Rundfunk* et que celui-ci tient fermement à conserver. Le dynamisme, l'esprit d'ouverture, et la notoriété qu'apporte *musica viva* à la ville de Munich sert à l'institution radiophonique qui parvient, grâce aux manifestations culturelles du même type, à se détacher progressivement d'un passé envahissant tout en s'inscrivant dans un avenir plus prometteur.

Conclusion

Musica viva est indéniablement une manifestation musicale aux multiples visages. À ses composantes *physiques* – le lieu des concerts, la *Herkulesaal*, la matérialité de l'orchestre, l'originalité de ses brochures – s'ajoute une composante immatérielle, celle des émissions radiophoniques. Cette double nature mobilise plusieurs réseaux qui s'entrecoupent ; des réseaux souvent formés dans l'entre-deux guerres ou directement après 1945, qui ont assuré au festival munichois subsistance et pérennité. Ce sont ces mêmes réseaux qui ont formé l'identité de *musica viva* au cours du temps. L'année 1945 ne marque ainsi pas une « année zéro » en musique, contrairement à ce que l'on pourrait penser, mais est le point de transition vers de nouvelles configurations. L'analyse du répertoire joué a en outre montré une évolution dans le même sens qu'une autre grande manifestation de l'époque, le festival darmstadtien. Dans le contexte bavarois, une forme de coopération entre la radio et *musica viva* permet à un pan du répertoire contemporain d'évoluer et de se faire connaître, une musique souvent directement issue des expérimentations de l'entre-deux guerres et de ses suites au cours des années 1950-1960.

La gestion de *musica viva* dans les années 1960 doit composer non seulement avec une conception *artistique* de l'avenir de la série de concerts munichoise – pensée par ses deux nouveaux directeurs après 1964, Wolfgang Fortner et Ernst Thomas – et une vision plus *technique* et omnisciente de la part du *Bayerischer Rundfunk*. Les années après 1964 sont celles d'une restructuration du festival, tant sur le plan *interne* que dans la place qu'il occupe parmi la programmation de la radio. Il existe un public *a priori* de plus en plus régulier et stable, sensibilisé à la musique *savante* et au répertoire contemporain, qui bénéficie grâce à *musica viva* d'un espace de découverte de la création de ce répertoire, et qu'il faut désormais prendre en compte de façon plus accrue pour l'organisation des concerts. Pour autant, la rentabilité financière de *musica viva* ne suffit pas à expliquer les efforts de l'institution radiophonique pour le maintenir en place. La musique contemporaine est un terrain de compétition culturelle à part entière entre les différentes radios européennes : elle fait figure de *haute* culture dans une société où la diffusion musicale se diversifie.

Les évolutions de *musica viva* à Munich laissent penser que sa qualification de « festival », à ses débuts, n'est pas tout à fait pertinente. Au fur et à mesure de son implantation

sur la scène munichoise, l'emprise du *Bayerischer Rundfunk* accroît au point de faire de la série de concerts une branche spécifique relevant de son département de musique « sérieuse ». Si les débuts de *musica viva* sont sous le signe de la découverte pluridisciplinaire (musicale et artistique) et excluent une vision trop codifiée et politisée de la musique contemporaine, le cours des années 1960 voit la série de concerts se modifier au contact d'une société ouest-allemande qui n'est plus la même qu'en 1945, et ce sous plusieurs plans. D'une part, la population ouest-allemande de ces années-là n'a plus le même rapport au passé : une nouvelle génération, née après la guerre, a en effet émergé, et la musique, tout comme les autres formes culturelles et artistiques, n'est plus produite dans le cadre d'une propagande en faveur d'une *démocratisation* à la manière des Alliés. Le répertoire musical peut donc se normaliser en s'écartant progressivement de ses objectifs d'après-guerre. D'autre part, la société en RFA est aux prises avec de grands changements sociaux-économiques : le cœur des « Trente Glorieuses » bat son plein, avec une reprise industrielle de forte envergure, la multiplication des réseaux de distribution de toute forme de biens ; en somme, l'émergence d'une société de consommation. Dans le domaine de la radio, cela se traduit par une *standardisation* des émissions proposées mais également à travers la normalisation de la présentation des programmes.

Il ne paraît pas surprenant, à première vue, que le rapport de l'institution radiophonique à une infrastructure culturelle de dimensions réduites comme *musica viva* soit un rapport unilatéral. L'on sait que la radio a permis à la musique de se structurer après 1945, à travers un soutien financier d'envergure, le développement de studios, la diffusion des œuvres. Dans les années 1960, il est question d'un rééquilibrage de ces rapports, en tenant compte de la place accordée aux différents genres musicaux, un choix qui se situe de plus en plus dans des logiques commerciales. Pour autant, cette étude a montré que tout n'est pas qu'un rapport de force économique. Si la radio exerce indéniablement une forme d'ascendance sur le festival, un véritable *partenariat* s'instaure avec l'objet diffusé, en l'occurrence la musique contemporaine. Le pouvoir financier, et même politique que la radio exerce sur la musique dans ces années permet, en fin de compte, de placer la création contemporaine dans un cadre jugé *légitime*, tout en faisant le pont entre le milieu de l'artiste et celui de l'auditeur.

L'étude du cas *musica viva* à Munich dans les années 1960 a montré que la *standardisation* des institutions culturelles comme la radio n'a pas conduit à une standardisation sur le plan de la musique *savante*. L'expérimentation musicale est valorisée, ainsi qu'un

répertoire novateur – ce qui est pour le moins surprenant dans un *Land* comme la Bavière. L'analyse sous toutes les coutures des brochures du festival et de la radio – programmation, présentation visuelle, place attribuée... – a été très porteuse pour étudier cette question. Elle a permis de travailler non seulement sur les questions musicales mais également sur l'aspect pictural qui appartient à *musica viva* et qui est également propre au *Bayerischer Rundfunk*.

Les retours fréquents dans le passé effectués tout au long de ce travail, s'ils peuvent surprendre, éclairent d'une lumière particulière le festival des années 1960 qui, s'il avait été pris dans son seul contexte, n'aurait pas révélé autant les dynamiques qui animent le milieu musical à cette époque. De même, nous avons ici choisi de nous concentrer à chaque fois sur quelques trajectoires sélectionnées de compositeurs ou d'artistes, afin de faire émerger une tendance plus large, cherchant à contourner la critique d'André Schaffner : « Toute l'histoire de la musique, telle qu'elle est généralement présentée et résumée, se borne à peu près à une succession de noms de compositeurs, comme si l'on s'était passé d'interprètes, de concerts, de toute espèce de manifestation musicale »³⁸⁷.

Une analyse des archives radiophoniques qui n'ont pas été retenues ici (telles que les émissions les *Nachtkonzerte* en tant qu'archives sonores) aurait donné à ce travail une tonalité probablement différente, en prenant davantage en compte la place du *Bayerischer Rundfunk* dans l'univers de *musica viva*. Cette étude aurait pu se concentrer plus directement sur la radio bavaroise plutôt que le festival et l'objet musical. Il serait par exemple intéressant de réaliser une étude comparative d'autres radios ouest-allemandes ou ouest-européennes qui promeuvent également la musique contemporaine à cette époque. Comparer les programmations de *musica viva* avec celles du *Ferienkurs* de Darmstadt aurait été une piste pertinente de travail, afin de soulever le lien entre ces deux festivals et de comprendre quelle fut le trajet des musiciens. Les mêmes compositeurs se retrouvent en effet souvent d'un festival à un autre, ce qui interroge : comment se forment les réseaux d'artistes et quelle est la circulation de ceux-ci en Allemagne de l'ouest à cette époque ?

Par ailleurs, se pencher plus en détails sur la musique contemporaine et les radios à l'Est, ce qui n'a pas été réalisable ici en raison de contraintes temporelles, compléterait sans doute ce travail par une dimension plus globale et profonde, et permettrait de comprendre le positionnement de l'Ouest vis-à-vis d'une musique novatrice et considérée comme étant porteuse d'avenir.

³⁸⁷ SCHAEFFNER André, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 40.

L'histoire de *musica viva* dans les années 1960 est celle d'un festival d'une certaine forme, qui se refonde une identité en accord avec son époque. Tout au long de la décennie, il est en quelque sorte en période d'*essai*, tandis que la musique *savante* contemporaine devient de plus en plus expérimentale et radicale. Le 5 décembre 1963, la disparition de Karl Amadeus Hartmann ouvrait sur un temps d'incertitudes pour son *musica viva*. Les bouleversements que traverse alors le festival s'entremêlent avec ceux qui ébranlent la République fédérale, notamment, l'avènement d'une société de consommation qui rend plus facile l'accès aux différentes manifestations culturelles et qui invite ce type de répertoire à s'adapter à de nouvelles contraintes. La même année, le 15 octobre, Konrad Adenauer, chancelier de la République Fédérale Allemande depuis 1949, démissionne. En quittant ses fonctions, le *père fondateur* de l'Allemagne contemporaine ouvre une nouvelle ère dans laquelle il ne s'agit plus d'une Allemagne aux prises avec son passé et avec l'occupation alliée, mais d'un jeune État fédéral qui doit se prendre en main³⁸⁸. Cette mutation est ainsi transposable à l'échelle de la ville, comme à Munich, où il est essentiel que les institutions et manifestations culturelles s'émancipent du passé pour se construire sur de nouvelles bases. Et c'est précisément cette tâche à laquelle les nouveaux directeurs de *musica viva* s'attellent, en collaboration avec la *Bayerischer Rundfunk*, après 1964.

Par la stabilisation de sa programmation et de son identité visuelle, ainsi que par son rattachement toujours plus accru avec le *Bayerischer Rundfunk* au cours de la décennie 1960, *musica viva* relève les défis imposés par cette nouvelle société, tout en conservant l'essence de ce pourquoi il a été créé : la mise en valeur d'un répertoire peu commun qui, contrairement à ce que l'on pourrait penser, n'est pas dénaturé par la collaboration avec l'institution radiophonique. C'est grâce à cette collaboration que la musique contemporaine trouve ses espaces de diffusion et une place à part entière à cette époque, qui lui permet de subsister tout en explorant des voies musicales inédites.

³⁸⁸ Cette idée est notamment développée par Hans-Peter Schwarz, dans : SCHWARZ Hans-Peter, *Die Ära Adenauer. Epochewechsel 1957-1963. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland Bd 3*, Stuttgart Wiesbaden Deutsche Verlags-Anstalt F. A. Brockhaus, 1983.

INDEX DES NOMS PROPRES

Adenauer, 13, 126

Adorno, 22, 77, 83, 100, 109, 112, 120, 125, 138, 139, 140

Akademie der Bildenden Künste, 42, 71, 73, 87, 107, 108

Baird

Tadeusz Baird, 42

Barber

Samuel Barber, 145

Bartók, 41, 59, 78, 109, 110, 144, 150

Berg, 20, 61, 80, 83, 92, 119, 170

Berio

Luciano Berio, 37, 42, 74, 97, 100, 123, 124, 129, 134, 135, 136, 149, 150, 151, 159, 167

Blaue Reiter, 59, 86, 108

Boulez

Pierre Boulez, 44, 80, 82, 83, 84, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 129, 144, 159

Bour

Ernest Bour, 72, 116

Büchtger

Fritz Büchtger, 59, 61, 63

Cage

John Cage, 72, 103

Castiglioni

Niccolo Castiglioni, 42, 109

Chagall

Marc Chagall, 89, 90

Cocteau

Jean Cocteau, 88, 89

Consagra

Pietro Consagra, 66

Copland

Aaron Copland, 145

Corpora

Antonio Corpora, 66

Cube

Walter von Cube, 69, 70, 117, 118, 143, 156, 160, 161

Dalhaus

Carl Dalhaus, 28, 74

Dallapiccola

Luigi Dallapiccola, 58, 67, 74, 83, 95, 99, 129, 166

De Grandis

Renato De Grandis, 38

Debussy, 11, 37, 41, 78, 80, 95, 96

Dessau

Paul Dessau, 134, 170

Dibelius

Ulrich Dibelius, 28, 69, 74, 79, 81, 82, 94, 95, 96, 158

Donaueschingen

Festival de Donaueschingen, 11, 18, 19, 20, 58, 102, 105, 121

Dummler

Hans Dummler, 73, 107

Eco

Umberto, 45, 123

École de Francfort, 69, 112

Egk

Werner Egk, 59, 61, 73, 156

Ehard

Hans Ehrard, 163

Eichinger

Ernst Eichinger, 73, 107

Eimert

Herbert Eimert, 96, 100, 101, 148, 168

Eisler

Hanns Eisler, 17, 170

Evarts

John Evarts, 16, 65

Ferienkurs

Ferienkurs de Darmstadt, 19, 21, 62, 71, 72, 77, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 110, 129, 138, 139, 147, 158, 159, 167, 168

Fortner

Wolfgang Fortner, 11, 21, 27, 38, 55, 71, 72, 74, 77, 80, 91, 92, 95, 97, 102, 103, 106, 109, 127, 139, 155, 156, 158, 161, 162

Foss

Lukas Foss, 116

Gielen

Michael Gielen, 116, 133, 134

Goslich

Siegfried Goslich, 69, 118, 120, 126, 128, 129, 161

Götze

Willibad Götze, 69

Haas

Joseph Haas, 57, 58, 145

Hartmann

Karl Amadeus Hartmann, 11, 15, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 36, 40, 41, 42, 48, 52, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 113,

119,120, 125, 129, 135, 138, 142, 143, 145, 146, 149, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 169

Häusler

Joseph Häusler, 37, 84, 92, 93

Henze

Hans Werner Henze, 18, 21, 37, 73, 74, 95, 116, 133, 134, 150, 157, 159

Herkulesaal, 20, 33, 34, 35, 36, 43, 48, 50, 51, 54, 114, 115, 148, 149, 153, 155, 162

Hindemith, 17, 21, 58, 62

Hohlweg

Rudolf Hohlweg, 58, 59, 88

Huber

Nicolaus A. Huber, 102

Ives

Charles Ives, 65

Jochum

Eugen Jochum, 15, 58, 68, 69

Jolivet

André Jolivet, 38

Juryfreien, 25, 58, 59, 60, 67

Kaiser

Joachim Kaiser, 75, 148

Kandinsky, 86, 87, 108

Kelemen

Milko Kelemen, 102, 166

Kohl

Helmut Kohl, 69

Kracher

Frédérique Kracher, 108

Kubelik

Rafael Kubelik, 15, 68, 70, 81, 133, 135, 147, 148, 155, 162

Le Corbusier, 81, 87, 88

Leichte Musik, 131

Liebermann

Rolf Liebermann, 62, 63

Ligeti

György Ligeti, 42, 95, 97, 101, 144, 159

Lohmüller

Helmut Lohmüller, 134

Maderna

Bruno Maderna, 62, 116

Mahler, 11, 20, 38, 63, 68, 85

Mathieu

George Mathieu, 66, 90

Messiaen, 18, 37, 85, 86, 94, 95, 96, 129, 166

Milhaud, 59, 79, 83, 89, 150

Moseley

Carlos Moseley, 65

Nachtkonzerte, 20, 46, 48, 51, 53, 54, 114, 127, 144, 145, 149, 161, 166

Nono

Luigi Nono, 37, 62, 67, 83, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 109, 110, 151, 167

Office of Military Government, United States

OMGUS, 16, 65, 143

Orff

Carl Orff, 58, 59, 61, 73, 75, 101, 136, 146, 148, 162

Penderecki

Krzysztof Penderecki, 136, 144, 159, 163

Petrassi

Goffredo Petrassi, 38

Plattner

Karl Plattner, 109

Prieberg

Fred K. Prieberg, 79

Pringsheim

Heinz Pringsheim, 69

Ravel, 42

Raxach

Enrique Raxach, 38, 110, 111

Reimann

Aribert Reimann, 102, 111, 112, 134

Riethmüller

Helmut Riethmüller, 69

Ruppel

K. H. Ruppel, 21, 155

Santomaso

Giuseppe Santomaso, 66

Saura

Antonio Saura, 66

Schaeffer

Pierre Schaeffer, 101

Scherchen

Hermann Scherchen, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 87, 101

Schneiderhan

Wolfgang Schneiderhan, 156

Schönberg

Arnold Schönberg, 17, 20, 38, 42, 61, 62, 74, 77, 78, 80, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 147, 150, 170

Searle

Humphrey Searle, 81

Serocki

Kazimierz Serocki, 78, 79, 81

Steinecke

Wolfgang Steinecke, 71, 72, 100

Stockhausen

Karlheinz Stockhausen, 44, 62, 82, 95, 97, 101, 102, 103, 144, 146

Strauss

Richard Strauss, 69

Stravinsky, 18, 20, 28, 37, 38, 41, 59, 65, 77, 78, 82, 84, 85, 86, 95, 127, 137, 148

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, 15, 24, 54, 68, 104

Tafelmaier

Walter Tafelmaier, 73, 106, 107, 108, 115, 116, 129, 164

Thomas

Ernst Thomas, 21, 71, 72, 77, 80, 91, 92, 97, 101, 102, 103, 106, 139, 163

Varèse

Edgar Varèse, 101

Vedova

Emilio Vedova, 42, 60

Wagner, 16, 19, 40, 63, 69

Wallenreiter

Christian Wallenreiter, 70, 161, 165

Webern

Anton Webern, 20, 61, 91, 92, 93, 94, 96, 101, 144, 170

Wehding

Hans Hendrik Wehding, 170

Westdeutscher Rundfunk, 123

Xenakis

Iannis Xenakis, 62, 87

Yun

Isang Yun, 38, 66, 72, 102

Zbinden

Jean-François Zbinden, 124, 166

Zender

Hans Zender, 72, 144

Zillig

Winfried Zillig, 21, 38, 74, 148

Zimmermann

Bernd Alois Zimmermann, 42, 97, 112, 123, 151

ETAT DES SOURCES & ARCHIVES

I – Allemagne : Fonds d'archives

A) Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt-am-Main

1- Programmes de concerts (1957-1973)

Musica Viva, *Programmheft 15. November 1957*, Munich, 1957

Musica Viva, *Programmheft 30. Mai 1968*, Munich, 1958

Musica Viva, *Programmheft 21. November 1958*, Munich, 1958

Musica Viva, *Programmheft 5. Juni 1959*, Munich, 1959

Musica Viva, *Programmheft 20. November 1959*, Munich, 1959

Musica Viva, *Programmheft 19. Februar 1960*, Munich, 1960

Musica Viva, *Programmheft 25. März 1960*, Munich, 1960

Musica Viva, *Programmheft 2. Dezember 1960*, Munich, 1960

Musica Viva, *Programmheft 27. Januar 1961*, Munich, 1961

Musica Viva, *Programmheft 24. Februar 1961*, Munich, 1961

Musica Viva, *Programmheft 5. Mai 1961*, Munich, 1961

Musica Viva, *Programmheft 2. Juni 1961*, Munich, 1961

Musica Viva, *Programmheft 15. Dezember 1961*, Munich, 1961

Musica Viva, *Programmheft 30. März 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 11. Mai 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 25. Mai 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 5. Oktober 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 16. November 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 14. Dezember 1962*, Munich, 1962

Musica Viva, *Programmheft 15. November 1963*, Munich, 1963

Musica Viva, *Programmheft 17. Januar 1964*, Munich, 1964

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 13. November 1964*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1964

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 11. Dezember 1964*, Bayerischer Rundfunk,

Munich, J. Gotteswinter, 1964

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 22. Januar 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 12. März 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 7. Mai 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 14. Mai 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 19. November 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 17. Dezember 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Abonnementheft 1966-1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 21. Januar 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 11. März 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 29. April 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 20. Mai 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 18. November 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 16. Dezember 1966*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1966

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 20. Januar 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 10. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 12. März 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 9. Juni 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 17. November 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 15. Dezember 1967*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1967

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 9. Februar 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 29 März 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 3. Mai 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 29. November 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 31. Januar 1969*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1969

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 18. April 1969*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1969

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 3. Juni 1969*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1969

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 28. November 1969*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1969

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 23. Januar 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 6. März 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 24. April 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 15. Mai 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 20. November 1970*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1970

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 4. März 1971*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1971

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 26. März 1971*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1971

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 12. Juni 1971*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1971

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 12. November 1971*, Bayerischer Rundfunk,

Munich, J. Gotteswinter, 1971

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 14. Januar 1972*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1972

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 10. Februar 1972*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1972

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 21. April 1972*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1972

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 17. November 1972*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1972

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 19. Januar 1973*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1973

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 23. März 1973*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1973

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 13. April 1973*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1973

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 18. Mai 1973*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1973

THOMAS Ernst, Musica Viva, *Programmheft 30. November 1973*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1973

B) Bayerischer Rundfunk, Munich

1- Programmes radiophoniques

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1957*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1957

Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1957-1958*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1957

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1958*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1958

Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1958-1959*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1958

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1959*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1959

Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1959-1960*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1959

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1960*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1960

Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1960-1961*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1960

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1961*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1961

Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1961-1962*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1961

Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1962*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1962-1963*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1963*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1963-1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1963
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1964*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1964
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1964-1965*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1964
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1965*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1965
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1965-1966*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1965
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1966*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1966
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1966-1967*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1966
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1967*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1967
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1967-1968*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1967
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1968*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1968
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1968-1969*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1968
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1969*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1969
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1969-1970*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1969
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1970*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1970
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1970-1971*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1970
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1971*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1971
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1971-1972*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1971
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1972*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1972
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1972-1973*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1972
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1973*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1973
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1973-1974*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1973
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1974*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1974
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1974-1975*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1974
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1975*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1975
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1975-1976*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1975
Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1976*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1976
Bayerischer Rundfunk, *Winterprogramm 1976-1977*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1976
Bayerischer Rundfunk, *Halbjahresprogramm 2/1977*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1977
Bayerischer Rundfunk, *Halbjahresprogramm 1/1978*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1977

2- Rapports d'administration

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1949 bis 31. März 1950

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1950 bis 31. März 1951

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1951 bis 31. März 1952

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1952 bis 31. März 1953

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1953 bis 31. März 1954

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1954 bis 31. März 1955

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1955 bis 31. März 1956

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1956 bis 31. März 1957

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1957 bis 31. März 1958

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1958 bis 31. März 1959

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1959 bis 31. März 1960

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1960 bis 31. März 1961

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1961 bis 31. März 1962

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1962 bis 31. März 1963

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1963 bis 31. März 1964

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1964 bis 31. März 1965

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1966 bis 31. Dezember 1966

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1967 bis 31. Dezember 1967

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1968 bis 31. Dezember 1968

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1969 bis 31. Dezember 1969

Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. Januar 1970 bis 31. Dezember 1970

3- Archives biographiques et financières

- Bayerischer Rundfunk, Personenmappen von K. A. Hartmann und W. Fortner, 1949-1978
- Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383
- BR Historisches Archiv, Hörfunkdirektion, Schriftwechsel HA Musik, 1961-1971, HF 14/I

II - Sources imprimées

A) Presse

Presse en ligne

BORNOFF Jack, « Music in Germany », *in* : *Tempo*, n° 14, mars 1946, Cambridge University Press, 13-14

KROLL Erwin & NICK Edmund, « Musik in München und Berlin », *in* : *Neue Zeitung*, 21 janvier 1946

LANSKY Josef & SUPPAN Wolfgang, « Der neue Melodien-Katalog des Deutschen Volksliedarchivs », *in* : *Fontes Artis Musicae*, vol. 10, n° 1/2, janvier-décembre 1963, p. 30-34

SCHMIDT-PHISELDECK Kay, « Internationale Kommission für Katalogisierung von Musikalien », *in* : *Fontes Artis Musicae*, vol. 5, n° 1, 1958, p. 15-20

STEINECKE Wolfgang, « Das Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt », *in* : *Fontes Artis Musicae*, vol. 5, n° 2, 1958, p. 90-93

WALTER Wiora, « Musik als Zeitkunst », *in* : *Die Musikforschung*, 10. Jahrg., H. 1, 1957, p. 15-28

ZBINDEN Julien-François, « Musique et Radio », *in* : *Fontes Artis Musicae*, vol. 8, n° 2, juillet – décembre 1961, p. 73-75

France : Bibliothèque Nationale de France, Paris

BURKOWITZ Peter, « Voder-und Hintergründiges im Schallplatten-Studio », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 299, 14. Dezember 1962

COSMAN Milein, « Strawinsky bei der Probe », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 277, 19. November 1962

DALHAUS Carl, « Alban Berg in seinen Briefen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 19, 22/23. Januar 1966

GRÖZINGER Wolfgang, « Ein Leben mit der Kunst des Genies », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 277, 27. November 1964

GRÖZINGER Wolfgang, « Die Musik ist tot - es lebe die Musik », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 288, 1. Dezember 1964

HOHLWEG Rudolf, « Musik des zwanzigstens Jahrhunderts », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 291, 6. Dezember 1967

KAISER Joachim, « Lässt Sich Musik photographieren ? », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 60, 11/12. März 1967

KAISER Joachim, « Ödipus, wie Orff ihn hört », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 278, 21. November 1966

KAISER Joachim, « Im Schatten Strawinskys », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 306, 21/22. Dezember 1968

KRAMMER H., « Moderne Streichmusik », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 110, 8. Mai 1962

LEWINSKI Wolf-Eberhard von, « Die Musik-Avantgarde von Athen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 311, 27. Dezember 1968

NENECKE Charlotte, « Festliches Farbenspiel im Opernhaus », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 60, 10/11. März 1962

PANOFSKY Walter, « Carl Orff als Pädagoge », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 75, 28. März 1962

PANOFSKY Walter, « Musiker, Mimen und Merkwürdigkeiten in Hof- und National-Theater », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 278, 20. November 1963

RUPPEL Karl Heinz, « Musik als Gemüts-Ergötzung », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 108, 5-6. Mai 1962

RUPPEL Karl Heinz, « Strawinsky - gefeiert mit Klängen und Tänzen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 277, 19. November 1962

RUPPEL Karl Heinz, « Musikalische Variationen über Kleist-Novelle », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 286, 29. November 1963

RUPPEL Karl Heinz, « Zum Tode von Karl Amadeus Hartmann », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 293, 7/8. Dezember 1963

RUPPEL Karl Heinz, « Dreimal Esprit : Strawinsky, Blacher, Ravel », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 532, 2. März 1964

RUPPEL Karl Heinz, « Seemannstragödie auf der Musikbühne », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 22, 26. Januar 1966

RUPPEL Karl Heinz, « K.A. Hartmanns kleine Schriften », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 25, 29/30. Januar 1966

RUPPEL Karl Heinz, « Wird die Zikade sie retten ? », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 28, 2. Februar 1966

RUPPEL Karl Heinz, « Neue Musik mit Schlagwerk », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 64, 16. März 1966

RUPPEL Karl Heinz, « Wie sich die Bilder gleichen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 288, 30. November/1. Dezember 1968

RUPPEL Karl Heinz, « Die Musica viva gedenkt ihres Gründers », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 301, 16. Dezember 1968

SCHIMMING Wolfgang, « Die Schicksale einer Opernbühne », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 268, 8. November 1962

SCHUMANN Karl, « Musica viva aus beredter Überzeugung », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 20, 24. Januar 1966

SCHUMANN Karl, « Behagen am Wohlklang », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 30, 4. Februar 1966

SCHUMANN Karl, « Allerlei bei der Musica viva », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 139, 12. Juni 1967

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, « Zum Ende der « Kultur » », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 107, 4. Mai 1962

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, « Geistliche Musik der Gegenwart », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 294, 7/8. Dezember 1968

UDE Christian, « Keine Zeit für Zeitgeschichte ? », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 108, 27/28. April 1968

Kulturkalender, « Was sie heute wissen müssen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 77, 30. März 1962

Kulturkalender, « Was sie heute wissen müssen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 125, 25. Mai 1962

Kulturkalender, « Was sie heute wissen müssen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 299, 14. Dezember 1962

Kulturkalender, « Was sie heute wissen müssen » *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 273, 13. November 1964

Kulturkalender, « Was si heute wissen müssen », *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 18, 21. Januar 1966

Kulturkalender, Was Sie heute wissen müssen, *in* : *Süddeutsche Zeitung* n° 35, 9. Februar 1968

Allemagne : Bayerischer Rundfunk, Munich

- Historisches Archiv, Symphonieorchester Musica Viva 1964-1973, HF 1383

E. E., « 1. Musica-Viva-Konzert », in : *Kritische Stimmen*, n° 2, 18. November 1966

HÖGEL Max, « Sturm und Drang in der Musica viva », in : *Augsburger Allgemeine*, 31. Januar 1967

HÖGEL Max, « Musica viva begann mit Schönberg », in : *Augsburger Allgemeine*, 28. November 1967, p. 11

LOHMÜLLER Helmut, « Alles nur Denkbare bei der Musica viva », in : *Münchener Merkur*, 23. Januar 1967

MINGOTTI A., « Musica viva in neuer Hand », in : *Allgemeine Zeitung*, 7. Juli 1964

MINGOTTI A., « Henze dirigiert Henze », in : *Abendzeitung München*, 19. Dezember 1966

B) Témoignages et essais

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995

ADORNO Theodor & al., « L'industrie culturelle », in : *Communications*, n° 91, février 2012

BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966

CANETTI Elias, *Jeux de regard, 1931-1937*, Paris, Albin Michel, 1987 (édition originale : 1985)

DALHAUS Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps Editions, 2004

DIBELIUS Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Munich, Piper Verlag, 1966,

ECO Umberto, « De la radio à L'Œuvre ouverte », in : *Critique*, n° 773, octobre 2011, p. 775-776

EWEN David, *Composers since 1900*, New York, The H. W. Wilson Company, 1971

HARTMANN Karl Amadeus, « Über mich selbst », in : *Kleine Schriften*, Mayence, Schott, 1965.

JASPERS Karl, *Die Schuldfrage*, Munich, Piper, 1946

LINDLAR Heinrich, *Wolfgang Fortner: eine Monographie ; Werkanalysen, Aufsätze, Reden, Offene Briefe 1950-1959*, Cologne, Tonger, 1960

MITSCHERLICH Alexander & MITSCHERLICH Margarete, *Le deuil impossible : les fondements du comportement collectif*, Lausanne, Payot, 2005 (édition originale : 1967).

- MOOSER Robert-Aloys, *Panorama de la musique contemporaine, 1947-1953*, Editions René Kister & Union Européenne d'Éditions (ensemble de critiques musicales européennes parues dans le journal *La Suisse*)
- MOOSER Robert-Aloys, *Visage de la musique contemporaine, 1957-1961*, Julliard, 1962 (ensemble de critiques musicales européennes parues dans le journal *La Suisse*)
- MULLER-MAREIN Josef & REINHARDT Hannes, *Das musikalische Selbstporträt*, Hambourg, Nannen, 1963
- NONO Luigi, *Écrits*, Genève, Editions Contrechamps, 2007
- RUPPEL Karl Heinz, *Musica Viva*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1959
- RUWET Nicolas, « Méthodes d'analyse en musicologie », in : *Langage, musique, poésie*, Paris, Le Seuil, 1972, p.100-134.
- WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980
- VERMEIL Edmond, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », in : *Politique étrangère*, n°6 - 1947 - 12e année. p. 599-622

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire de l'Allemagne contemporaine

A) Nazisme et post-nazisme

AYCOBERRY Pierre, *La société Allemande sous le IIIe Reich, 1933-1945*, Paris, Editions du Seuil, 1998

BOGDAN Henry, *Histoire de la Bavière*, Paris, Perrin, 2007

CAMARADE Hélène, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, février 2011, n° 110, p. 83-95

CHAPOUTOT Johann, *La Loi du sang*, Paris, Gallimard, 2015

FAULENBACH Bernd, « Les deux Allemagnes face à l'héritage national-socialiste », in : CAHN Jean-Paul & PFEIL Ulrich (dir.), *Allemagne, 1961-1974*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 159-172

FEST Joachim, *La résistance allemande à Hitler*, Perrin, 2009

KERSHAW Ian, *L'opinion allemande sous le nazisme, Bavière 1933-1945*, Paris, CNRS, 2010

KOEHN Barbara, *La résistance allemande contre Hitler 1933-1945*, Paris, PUF, Politique d'aujourd'hui, 2003

LEON Enrique & SCOT Jean-Paul, *Le nazisme des origines à 1945*, Paris, Armand Colin, 1997

LONGERICH Peter, « Nous ne savions pas », *Les Allemands et la Solution finale 1933-1945*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2008 (édition originale : 2006)

NERDINGER Winfried (dir.), *München und der Nationalsozialismus*, NS-Dokumentationszentrum München, Munich, C. H. Beck, 2015

WAHL Alfred, *La Seconde Histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006

B) Occupation et transferts culturels dans l'après-guerre

ABELSHAUSER Werner, « The working of the Marshall Plan in the early phase of the West German construction », in : Maurice Lévy-Leboyer (dir.), *Le Plan Marshall et le relèvement économique de l'Europe*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 1993

BAUERKÄMPER Arnd & al. (dir.), *Demokratiewunder ? Die Vereinigten Staaten und die Demokratisierung Westdeutschlands, 1945-1965*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005

BOSSUAT Gérard, *L'Europe occidentale à l'heure américaine, 1945-1952*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992

BAUERKÄMPER Arnd ; JARAUSCH Konrad H. ; PAYK Markus (Hg.), *Demokratiewunder ? Die Vereinigten Staaten und die Demokratisierung Westdeutschlands, 1945-1965*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005

BOSSUAT Gérard, *L'Europe occidentale à l'heure américaine, 1945-1952*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992

BUNGENSTAB Karl-Ernst, *Umerziehung zur Demokratie ? Re-education-Politik im Bildungswesen der US-Zone 1945-1949*, Düsseldorf, Bertelsmann Universitäts-Verlag, 1970

CHOTARD Jean-René, *La politique américaine en Europe, 1944-1948, étude des archives officielles US*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1991

D'ALMEIDA Fabrice, « L'américanisation de la propagande en Europe de l'Ouest (1945-2003) », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, avril 2003, n° 80, p. 5-14.

DEFRANCE Corine, *Les Alliés occidentaux et les universités allemandes*, Paris, CNRS Éditions, 2000

DEFRANCE Corine & PFEIL Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », in : *Guerres mondiales et conflits contemporains*, avril 2006, n° 224, p. 47-64

DOERING-MANTEUFFEL Anselm, *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999

GUILLEN Pierre, *La question allemande, 1945 à nos jours*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1996

HENKE Klaus-Dietmar, *Die amerikanische Besetzung Deutschlands*, Oldenbourg Verlag, 1996

JARAUSCH Konrad, *Out of ashes: a new history of Europe in the twentieth century*, Oxford, Princeton University Press, 2015

JARAUSCH Konrad H., *After Hitler, Recivilizing Germans, 1945-1955*, Oxford University Press, 2006

STOLLEIS Michael, *Image et réalité de l'Etat en Allemagne de l'Ouest (1945-1960)*, conférence donnée le 16 décembre 2016 au Collège de France : <https://www.college-de-france.fr/site/alain-supiot/guestlecturer-2016-12-16-14h00.htm> (consulté en mars 2017)

SENARCHENS Pierre de, « De Yalta au rideau de fer, Les grandes puissances et les origines de la guerre froide », in : *Presses de la fondation nationale des sciences politiques & Berg*, 1993, p. 205-211

TENT James F., *Mission on the Rhine, Reeducation and denazification in American-Occupied Germany*, Chicago, Chicago University Press, 1984

C) La reconstruction nationale allemande après 1945

CONFINO Alon & FRITZSCHE, Peter (dir.), *The Work of Memory. New Directions in the Study of German Society and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 2002

ELEY Geoff & PALMOWSKI Jan, *Citizenship and National Identity in Twentieth-Century Germany*, Palo Alto, Stanford University Press, 2008

FULBROOK Mary, *German national Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1999

GEPPERT Dominik, *The Postwar Challenge : Cultural, Social, and Political Change in Western Europe, 1945-58*, Oxford, Oxford University Press, 2003

HERMAND Jost, *Kultur im Wiederaufbau*, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1986

HOFFMAN Christa, *Stunden Null? Vergangenheitsbewältigung in Deutschland 1945 und 1989*, Bonn - Berlin, Bouvier Verlag, 1992

JARAUSCH Konrad, *Die Umkehr. Deutsche Wandlungen, 1945-1995*, Munich, Deutsche Verlags-Anstalt, 2004

KOSHAR Rudy, *Germany's Transient Past. Preservation and National Memory in the Twentieth Century*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1998

MIARD-DELACROIX Hélène, *Question nationale allemande et nationalisme*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 2004

MOELLER Robert G., *War Stories : The Search for a usable past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley, University of California Press, 2001

PIETRI Nicole, *L'Allemagne de l'Ouest (1945-1969), Naissance et développement d'une démocratie*, Paris, SEDES, 1987

REICHEL Peter, « Steine des Anstoßes. Der Nationalsozialismus im kollektiven Gedächtnis der Westdeutschen », in : FRANÇOIS Etienne & al. (dir.), *Nation und Emotion : Deutschland und Frankreich im Vergleich 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995

RICHARD Lionel, *Suites et séquences de l'Allemagne nazie*, Paris, Editions Syllepse, 2005

SCHLEMMER Thomas & WOLLER Hans, *Politik und Kultur im föderativen Staat 1949 bis 1973*, Munich, Oldenbourg Verlag, 2004

WAHL Alfred, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, 2000

ZYMEK Bernd, « Le processus dialectique de la mémoire collective : l'exemple de l'Allemagne après- guerre », in : *Revue française de pédagogie*, n° 165, octobre-décembre 2008, p. 17-29

II. Histoire de la musique après 1945

A) Dictionnaires et écrits généraux sur la musique contemporaine

BOSSEUR Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 2013

CANDONI Jean-François & GAUTHIER Laure (dir.), *Les grands centres musicaux dans le monde germanique (XVIIe-XIXe siècles)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014

CHASTAGNER Claude, « Le nouveau monde », in : CHASTAGNER Claude (dir.), *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 9-21

GRIFFITHS Paul, *Modern music. The avant garde since 1945*, Londres, J.M. Dent and Sons Ltd, 1981

HUTCHISON Dennis C., *Performance, Technology, and Politics: Hermann Scherchen's Aesthetics of Modern Music*, PhD de Philosophie, sous la direction de Denise Von Glahn, Tallahassee, The Florida State University School of Music, 2003

KERTZ-WELZEL Alexandra, « The Singing Muse? Three Centuries of Music Education in Germany », in : *Journal of Historical Research in Music Education*, vol. 26, n° 1, octobre 2004

LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », in : *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 19, 1999

JULIEN Olivier, « "Make-Believe Ballroom Times": de l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines », in : *Volumes !*, n° 9, janvier 2012, p. 191-208

MERLIN Christian, *Les grands chefs d'orchestre du XXe siècle*, Paris, Libella, 2013

RIHM Wolfgang, *Fixer la liberté ? Ecrits sur la musique*, Genève, Contrechamps éditions, 2013

ROSS Alex, *The rest is noise. A l'écoute du XXe siècle. La modernité en musique*, Paris, Actes Sud, 2010 (édition originale : 2007)

B) La musique sous les totalitarismes

BUCH Esteban, *Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature*, Paris, Seuil, 2016

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael, « Introduction », in : *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschaftsverlag, 2008

CHAUVIN Danièle, « "Le mythe est une force qui contrebalance l'histoire" » : Le *Dies Irae* (Oratorio d'Auschwitz) de Penderecki », in : PARIZET Sylvie (dir.), *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2009, p. 177-190.

DU CLOSEL Amaury, *Les voix étouffées du IIIe Reich, Entartete Musik*, Paris, Actes Sud, 2005

GEIGER Friedrich, *Musik in zwei Diktaturen, Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel, Bärenreiter, 2004

HEISTER Hans-Werner & KLEIN Hans-Günther, *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Francfort, Fischer, 1984

HUYNH Pascal (dir), *Le IIIe Reich et la musique*, Paris, Cité de la Musique et Fayard, 2014

KATER Michael H., *Huit portraits de compositeurs sous le nazisme*, Genève, Contrechamps éditions, 2011

KATER Michael H., *The twisted Muse : Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1999

LAZARINI Paul, *La musique sous les idéologies nazie et communiste en Allemagne et en URSS de 1920 à 1953*, mémoire sous la direction de Patrick Revol, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2011

LE BAIL Karine, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016

MAYER Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Berne, Peter Lang, 1991.

PETIT Elise, *Musique et politique en Allemagne, du IIIe Reich à l'aube de la Guerre Froide*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

PETIT Elise, & GINER Bruno, *Entartete Musik, musiques interdites sous le IIIe Reich*, Paris, bleu nuit éditeurs, 2015

SCHNAPPER Laure, « La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie », in : *Raisons Politiques*, n°14, février 2004, p. 157-177

C) La musique contemporaine dans la guerre froide

1) Politiques musicales post-1945 et propagande anti-nazie

ANDERTON Abby, « « It was never a Nazi Orchestra » : The American Re-education of the Berliner Philharmonic », in : *Music & Politics*, vol. 7, n° 1, hiver 2013

ANDERTON Abby, *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945–1949)*, Ann Arbor, University of Michigan, 2012

BEAL Amy C., *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, vol. 4., 2006

BÖHME-MEHNER Tatjana, « La musique électroacoustique en République démocratique allemande (RDA) : une avant-garde paradoxale », *in* : *ILCEA* [En ligne], n° 16, 2012

CAULLIER Joëlle, « *Mein blauer Gesang* ou la voix blessée de l'Allemagne d'après-guerre », *in* : *Germanica*, n° 36, 2005

DEVOS Laëtitia, *L'opéra en RDA*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012

FAVRE Muriel, « "Faire d'un champ de ruines une démocratie". La radio allemande entre rééducation et propagande (1945-1949) », *in* : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 80, avril 2003, p. 25-32.

GENTON Bernard, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998

GENTON François & RAILLARD Edmond, « La culture "progressiste" pendant la guerre froide (1945-1989) », *in* : *ILCEA* [En ligne], n° 16, 2012

JANIK Elizabeth, *Recomposing German Music. Politics and musical tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005

JANIK Elizabeth, « "The Golden Hunger Years" : Music and Superpower Rivalry in Occupied Berlin », *in* : *German History*, vol 22, n° 1, janvier 2004, p. 76-100

MONOD David, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North California Press, 2005

MONOD David, « Internationalism, Regionalism, and National Culture : Music Control in Bavaria, 1945-1948 », *in* : *Central European History*, vol. 33, n° 3, septembre 2000, p. 339-368

PETIT Élise, « Enjeux politiques et idéologiques de la "nouvelle musique" dans la Zone d'occupation américaine en Allemagne après 1945 », *in* : *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 213, mars 2015, p. 38-53

PETIT Élise (dir), *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949), Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Editions Delatour France, 2015

RIETHMÜLLER Albrecht, *Deutsche Leitkultur Musik?: zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006

THACKER Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007

VAILLANT Jérôme, BERNARD Rüdiger (dir.), *La dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981

2) Histoire de la radio bavaroise

BECCARELLI Marine, « Quand la radio habite la nuit », in : *Erudit* n° 26, automne 2015, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2015-n26-im02640/1037318ar/> (consulté le 10/03/18).

CEBULLA Florian, *Rundfunk und ländliche Gesellschaft, 1924-1945*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004

FAGOT Maud, « La guerre des ondes entre la France et l'Allemagne pendant la "drôle de guerre" », in : *Revue historique*, n° 671, mars 2014, p. 629-654

HAMM Margot (Hg.), *Der Ton. Das Bild. Die Bayern und ihr Rundfunk 1924-1949-1999*, Augsburg, Augsburg, 1999

MAIER Oskar, « Der Bayerischer Rundfunk: Ein Unternehmensporträt », in : *Zeitschrift für öffentliche und gemeinwirtschaftliche Unternehmen / Journal for Public and Non profit Services*, Livre 7, H. 1, 1984, p. 105-111

MALDENER Aline & ZIMMERMANN Clemens, *Let's historize it!: Jugendmedien im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018

SAUR Karl-Otto von, « Ein bisserl was geht immer », *Die Geschichte des Bayerischen Rundfunks*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009

VOLLHARDT Ulla-Britta, *Staatliche Heimatpolitik und Heimatdiskurse in Bayern 1945 - 1970. Identitätsstiftung zwischen Tradition und Modernisierung*, Munich, Herbert Hutz Verlag, 2008

III. Philosophie et sociologie de la musique

A) Philosophie de la musique contemporaine

DELIEGE Irène & PADDISON Max (dir), *Musique contemporaine, perspectives théoriques et philosophiques*, Ixelles, Mardaga, 2001

DUFOURT Hugues & FAUQUET Joël-Marie (dir), *La musique depuis 1945, Matériau, esthétique et perception*, Ixelles, Mardaga, 1996

DUFOURT Hugues, « Les paradigmes du processus et du matériau et leurs crises dans la musique occidentale », in : *Cités*, n° 51, mars 2012, p. 149-176

PICARD Timothée, « Les dangers de la musique romantique allemande : fortune littéraire d'un topos », in : *Germanica*, n°36, 2005, p. 125-142

POTTER Pamela & APPLGATE Celia, « Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity », in : *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2008

SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique, 1924-1956*, Paris, Éditions MF, 2007

YOSHIDA Hiroshi, « Sur l'idée de la germanité en musique aux XVIIIe et XIXe siècles », in : *Horizons philosophiques*, vol. 16, n° 1, automne 2005, p. 125-135.

B) Sociologie de la musique contemporaine

BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (édition originale : 1982)

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

BOURGEON-RENAULT & al., « Le marketing du spectacle vivant », in : *Revue française de gestion*, n° 142, janvier 2003, p. 113-127.

HÜSER Dietmar, « Miracle démocratique dans l'Allemagne de l'Ouest des décennies d'après-guerre. Histoire de la culture de masse comme histoire culturelle du politique », in : *Histoire, économie & société*, n° 35, février 2016, p. 14-31

DONEGANI Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », in : *Raisons politiques*, n° 14, février 2004, p. 5-19

FRANCFORT Didier, « Pour une histoire culturelle du snobisme musical », Conférence dispensée à l'Institut d'Histoire Culturelle Européenne de Université de Lorraine, le 16 octobre 2014

HENNION Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in : *Sociétés*, n° 85, mars 2004, p. 9-24.

MENGER Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. », in : *Revue française de sociologie*, n° 27, mars 1986, p. 445-479

MENGER Pierre-Michel, « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », in : *L'Année sociologique (1940/1948-)*, vol. 60, n° 2, 2010, p. 331-360

MOYSAN Bruno, « Musique, politique et sécularisation », *in* : *Raisons politiques*, vol. n° 14, 2004, p. 107-123

PETERSON Richard A. & KERN Roger M., « Changing highbrow taste : from snob to omnivore », *in* : *American sociological review* vol. 61, n° 5, octobre 1996, p. 900-907

SOLOMOS Makis, « De la musique contemporaine à la société », *in* : *Revue Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n° 1, 2005, p. 49-61

SOLOMOS Makis, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique », *in* : *Analyse Musicale, Société française d'analyse musicale*, n° 61, 2009, p. 89-97

VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », *in* : *Réseaux*, n° 166, février 2011, p. 125-157

IV. Histoire du festival de musique contemporaine en Allemagne

A) Les festivals musicaux en Europe après 1945

FLECHET Anaïs *et al.* (dir), *Une histoire des festivals (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, collection « Histoire contemporaine », n° 9, 2013

FOX Christopher, « Music after Zero Hour », *in* : *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007, p. 5-24

MARTINO Laurent, « La Fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du xxe siècle », *in* : *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 40, février 2014, p. 15-29.

MOINE Caroline, *Cinéma et Guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014

B) Le Ferienkurs de Darmstadt

ATTINELLO Paul, « Postmodern or Modern : A Different Approach to Darmstadt », *in* : *Contemporary Music Review*, Vol 26, 2007, p. 25-37

BEAL Amy C., « Negotiating Cultural Allies : American Music in Darmstadt, 1946-1956 », *in* : *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n° 1, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 105-139

IDDON Mark, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

LACHENMANN Helmut, « Composing in the Shadow of Darmstadt », in : *Contemporary Music Review*, Vol 23, 2004, p. 43-53

LEJEUNE-LOFFLER Marie-Raymonde, *Les mots et la musique au XXe siècle à l'exemple de Darmstadt 1946-1978*, Paris, L'Harmattan, 2003

C) *Écrits sur Musica viva*

ARLT Carola, *Von den 'Juryfreien' zur 'Musica Viva': Karl Amadeus Hartmann und die Neue Musik in München*. Frankfurt, Peter Lang, 2010

BLOMMAN Ulrich J., *Karl Amadeus Hartmann am Scheideweg : ein deutscher Komponist zwischen demokratischer Erneuerung und Kaltem Krieg 1945 - 1947*, Dortmund, Technische Universität, 2008

COLPA Johannes Alexander, *Germany's "Zero-Hour Myth" as a context for the stylistic evolution in the orchestral music of Wolfgang Fortner (1907 - 1987)*, New York, New York University Press, 2002

DIBELIUS Ulrich et al., *Komponisten in Bayern (Band 27) : Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing, Hans Schneider, 1995

KALTWASSER Franz Georg, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, Piper & Co. Verlag, 1980

KOWAL-WOLK Larissa, *Da mal Saturn herankam : in Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann hum 100. Gerbustag*, Munich, Bayerischer Rundfunk, 2006

McCREDIE Andrew, *Karl Amadeus Hartmann, Leben und Werk*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 2004

RIEDL Josef Anton (dir.), *Da mal Saturn herankam : in Erinnerung an Karl Amadeus Hartmann hum 100. Gerbustag*, Munich, Bayerischer Rundfunk, 2006

ROTH Matthias, *Ein Rangierbahnhof der Moderne: der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931 - 1986 ; Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts*, Fribourg, Rombach, 2008

ROTHER Alexander, « Rethinking Postwar History: Munich's Musica Viva during the Karl Amadeus Hartmann Years (1945-63) », in : *Musical Quarterly*, vol. 90, n°2, été 2007, p. 230-274

ULM Renate, *"Eine Sprache der Gegenwart" : musica viva, 1945-1995*, Mayence Munich, Schott Piper, 1995

WAGNER Renata, *Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva*, Munich, R. Piper & Co, 1980

WARNABY John, « Karl Amadeus Hartmann's 'Klagegesang' and the Re-Emergence of His Early Music », in : *Tempo, New Series*, n° 180, mars 1992, p. 6-12

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| SOMMAIRE | 6 |
| INTRODUCTION..... | 11 |
| Essai de définition du sujet | 13 |
| A) LA RFA DANS LES ANNEES 1960 : UNE JEUNE DEMOCRATIE AUX PRISES AVEC SON PASSE | 13 |
| B) L'OBJET MUSICAL DANS L'ALLEMAGNE DE L'OUEST APRES 1945 | 15 |
| C) LE FESTIVAL : ENJEUX SEMANTIQUES D'UNE MANIFESTATION AUX MULTIPLES VISAGES.. | 18 |
| D) LE CAS MUSICA VIVA A MUNICH | 19 |
| Une historiographie plurielle & lacunaire..... | 22 |
| Les sources utilisées et leur traitement : du concert à l'émission radiophonique..... | 26 |
| LE CORPUS : ARCHIVES DU FESTIVAL, DE LA RADIO ET DE LA PRESSE..... | 26 |
| TRAITEMENT DES SOURCES | 28 |
| Enjeux de la recherche et hypothèses générales..... | 29 |
| | |
| PARTIE 1 - DIFFUSER LA MUSIQUE CONTEMPORAINE. ESPACES ET ACTEURS ENTRE LE FESTIVAL <i>MUSICA VIVA</i> ET LE <i>BAYERISCHER RUNDFUNK</i> DANS LES ANNEES 1960..... | 32 |
| | |
| Chapitre 1 : Voir et écouter : les espaces de diffusion des concerts <i>musica viva</i>..... | 33 |
| I. Quelle salle pour un festival de musique contemporaine ? Une topologie géographique des concerts <i>musica viva</i>..... | 34 |
| A) UN LIEU DE PRESTIGE CULTUREL ET HISTORIQUE, HERITAGE DE LA MONARCHIE EN BAVIERE | 35 |
| 1) <i>La Herkulesaal ou l'identité physique du festival</i> | 35 |
| 2) <i>Vers un concert contemporain pluriel</i> | 37 |
| B) UN FESTSPIEL OU L'ON EST ASSIS ?..... | 39 |
| 1) <i>Le Festspiel, une notion plurielle</i> | 39 |
| 2) <i>Une « série de concerts » thématiques plutôt qu'un festival</i> | 41 |
| C) L'EXPERIENCE DU CONCERT CLASSIQUE CONTEMPORAIN A MUNICH | 43 |
| 1) <i>Assister à un concert de <i>musica viva</i>, une expérience spatio-temporelle</i> | 43 |
| 2) <i>Dimension visuelle des concerts et public actif à <i>musica viva</i></i> | 44 |
| II. Les radiodiffusions de <i>musica viva</i> : un espace virtuel pour la musique contemporaine | 46 |
| A) LA MUSIQUE AU QUOTIDIEN GRACE AU BAYERISCHER RUNDFUNK | 47 |
| 1) <i>Une juste place pour la musique contemporaine dans la programmation</i> | 47 |
| 2) <i>De Bayern 1 à Bayern 2 : la musique contemporaine au rang de haute culture</i> | 48 |
| 3) <i>Le direct : l'espace du concert élargi</i> | 50 |
| B) LA NUIT, TEMPS DE DECOUVERTES AVEC LES NACHTKONZERTE DU BAYERISCHER RUNDFUNK | 51 |

| | |
|--|----|
| 1) Une émission spécifique à musica viva | 51 |
| 2) La nuit comme terrain d'expérimentation | 53 |

Chapitre 2 : Circuler et interagir : musica viva, une plateforme d'échanges artistiques..55

I. À l'origine de musica viva : un réseau « cardinal » de musiciens issu de l'entre-deux guerres..... 57

| | |
|---|----|
| A) LE CERCLE DE CONNAISSANCES DE KARL AMADEUS HARTMANN | 57 |
| 1) Des débuts musicaux fructueux pour Hartmann (1924 – 1928)..... | 57 |
| 2) Le réseau de Hartmann à l'épreuve du nazisme | 60 |
| B) HERMANN SCHERCHEN, PRECURSEUR DE MUSICA VIVA | 61 |
| 1) Une pierre de touche de l'avant-garde musicale | 61 |
| 2) Des tentatives de mettre sur pied un musica viva avant celui de Munich | 63 |

II. Musica viva, une réussite munichoise grâce à la multiplication de ses réseaux 64

| | |
|--|----|
| A) ENTRE OUVERTURE ET RECONFIGURATIONS : LA SOLIDIFICATION DU RESEAU DE MUSICA VIVA APRES 1945 | 64 |
| 1) En temps et en heure : l'aide du réseau américain après la guerre | 64 |
| 2) Une ouverture européenne | 66 |
| B) LA FONDATION DU BAYERISCHER RUNDFUNK : UN RESEAU DE RENFORT DETERMINANT. 67 | |
| 1) L'orchestre symphonique de la radio..... | 67 |
| 2) Permettre la diffusion de la musique contemporaine..... | 69 |

III. Une coopération fructueuse entre le réseau musical et le réseau radiophonique dans les années 1960..... 70

| | |
|---|----|
| A) LA PROGRESSIVE CONSTRUCTION D'UN RESEAU ARTISTIQUE BAVAROIS | 71 |
| 1) De Darmstadt à Munich : l'arrivée de Wolfgang Fortner et d'Ernst Thomas à musica viva..... | 71 |
| 2) L'Akademie der Bildenden Künste de Munich : un réseau local d'artistes plasticiens | 73 |
| B) REDACTEURS ET MUSICOLOGUES AU SERVICE DES BROCHURES DE MUSICA VIVA | 74 |

PARTIE 2 - DÉVELOPPER ET PRODUIRE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE À MUNICH. DU CERCLE D'ARTISTES À LA GESTION RADIOPHONIQUE76

Chapitre 3 : Expérimenter et partager : enraciner la modernité musicale à Munich77

I. Une modernité libre, ouverte et informelle à musica viva sous Karl Amadeus Hartmann

| | |
|--|----|
| A) PLACER LA PROGRAMMATION SUR UNE LIGNE TEMPORELLE | 78 |
| 1) Les pionniers face aux novices | 78 |
| 2) Une modernité en réseau..... | 79 |
| B) DES ESTHETIQUES VARIEES : LE PARI D'UNE MODERNITE A PLUSIEURS VISAGES | 82 |
| 1) Musica viva et l'éclatement des langages | 82 |
| 2) Une réflexion sur le temps et les sonorités nouvelles : de Stravinsky à Schönberg.... | 84 |

| | |
|--|------------|
| C) LA PLURIDISCIPLINARITE AU SERVICE DE LA MODERNITE : UNE DIMENSION PICTURALE .. | 86 |
| 1) Une conception synesthésique du rapport entre musique et peinture | 86 |
| 2) Quelle correspondance entre musique et peinture à musica viva ? | 88 |
| II. Vers une modernité « darmstadtienne » : musica viva au service du Ferienkurs ? | 91 |
| A) L'IDEAL DARMSTADTIEN A MUSICA VIVA..... | 91 |
| 1) Anton Webern, le nouveau Vater der Moderne | 91 |
| 2) Vers un contrôle total de l'écriture : l'apogée du sérialisme intégral..... | 94 |
| B) LA REVOLUTION DE LA « GENERATION 1925 »..... | 95 |
| 1) Un nouveau souffle musical à musica viva après 1964..... | 95 |
| 2) Une révolution esthétique et... politique : l'exemple de Luigi Nono | 98 |
| C) MUSICA VIVA, UN DIFFUSEUR PASSIF DU FERIEKURS ? | 100 |
| 1) L'affirmation d'une musique légitime sur la scène munichoise | 100 |
| 2) Le lien entre les deux festivals : un conservatisme entretenu à musica viva..... | 101 |
| | |
| Chapitre 4 : La gestion administrative et financière de musica viva par le Bayerischer Rundfunk | 104 |
| | |
| I. La standardisation de musica viva à travers la normalisation de ses brochures..... | 106 |
| A) UN GRAPHISTE OFFICIEL AU SERVICE DE MUSICA VIVA ET DU BAYERISCHER RUNDFUNK | 106 |
| 1) L'abstraction minimaliste de Walter Tafelmaier, nouvelle marque de musica viva . | 106 |
| 2) Une correspondance entre art et musique sans objet esthétique | 108 |
| B) LE VISUEL NON PICTURAL AU SEIN DES PROGRAMMES DE MUSICA VIVA | 110 |
| 1) Donner un visage à la musique contemporaine | 110 |
| 2) La standardisation des textes et du discours dans les brochures..... | 111 |
| | |
| II. Le festival musica viva dans une société de consommation..... | 113 |
| A) VENDRE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE : LA PUBLICITE ET LES ABONNEMENTS A MUSICA VIVA..... | 113 |
| 1) Faire la publicité de la musique contemporaine..... | 113 |
| 2) Fidéliser grâce aux abonnements..... | 116 |
| B) LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET SON FINANCEMENT PAR L'INDUSTRIE CULTURELLE... .. | 117 |
| 1) Difficultés et déficit du Bayerischer Rundfunk au milieu des années 1960..... | 117 |
| 2) Musica viva face aux difficultés financières du Bayerischer Rundfunk | 119 |
| | |
| III. Inscrire la musique contemporaine dans son temps | 122 |
| A) LA RADIO, PREMIER MECENE POUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE | 122 |
| 1) La radio comme terrain d'expérimentation..... | 123 |
| 2) Une collaboration fructueuse | 124 |
| B) MUSICA VIVA DANS UNE DYNAMIQUE RADIOPHONIQUE D'OUVERTURE | 125 |
| 1) Une ouverture européenne | 125 |
| 2) De nouveaux projets pour les Nachtkonzerte..... | 127 |

**PARTIE 3 - ASSURER LA RÉCEPTION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE. UN
ESSAI DE LÉGITIMATION130**

**Chapitre 5 : La formation d'un public spécialisé : un aperçu de la réception de *musica
viva* dans les années 1960.....131**

I. Un public connaisseur à *musica viva* dans les années 1960 133

A) PARTAGER UN PATRIMOINE COMMUN AVEC LES AUDITEURS..... 133

1) *Se focaliser sur les chefs d'orchestre : personnaliser le répertoire..... 133*

2) *Créer des « attachements » à travers les œuvres musicales..... 135*

B) LE GOUT DE L'AVANT-GARDE MUSICALE A MUNICH 137

1) *Un essai de spécialisation du public au milieu des années 1960..... 138*

2) *« Snobisme » et distinction d'un public avisé..... 139*

**II. De l'intérêt à la révolte : écoutes et contestations dans le répertoire contemporain à
Munich dans les années 1960 142**

A) ÉCOUTER DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A MUSICA VIVA 142

1) *Un intérêt croissant pour le répertoire contemporain à Munich 142*

2) *Deux générations, deux écoutes différentes 144*

B) L'APPROPRIATION DU REPERTOIRE CONTEMPORAIN PAR SES AUDITEURS MUNICHOIS.... 147

1) *Entre approbation et rejet 147*

2) *La politisation contestataire du répertoire contemporain à la fin des années 1960. 149*

**Chapitre 6 : Le primat de la musique contemporaine comme symbole de prestige culturel
.....153**

I. Réinventer son passé musical : la musique contemporaine comme culture légitime. 154

S'APPUYER SUR UN HERITAGE MUSICAL POST-1945 DANS LES ANNEES 1960..... 154

1) *Hartmann : un bienfaiteur munichois 155*

2) *La reconstruction d'une identité à travers le répertoire 157*

**II. Affirmer son identité à travers *musica viva* : le pari politique du *Bayerischer Rundfunk*
..... 159**

A) L'INTERET CULTUREL DE DONNER UNE PLACE SPECIFIQUE AU FESTIVAL 160

B) LE PRESTIGE DE LA MUSIQUE SAVANTE 162

III. S'inscrire dans une dynamique culturelle occidentale 164

A) LA BAVIERE, CREUSET D'UNE CULTURE PROGRESSISTE 165

B) FAIRE FACE A D'AUTRES COURANTS CULTURELS A L'EST 167

CONCLUSION172

| | |
|---|------------|
| ETAT DES SOURCES & ARCHIVES..... | 181 |
| I – Allemagne : Fonds d’archives | 181 |
| A) DEUTSCHES RUNDFUNKARCHIV, FRANKFURT-AM-MAIN | 181 |
| B) BAYERISCHER RUNDFUNK, MUNICH | 184 |
| II - Sources imprimées..... | 187 |
| A) PRESSE..... | 187 |
| B) TEMOIGNAGES ET ESSAIS | 190 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 192 |
| I. Histoire de l’Allemagne contemporaine..... | 192 |
| A) NAZISME ET POST-NAZISME | 192 |
| B) OCCUPATION ET TRANSFERTS CULTURELS DANS L’APRES-GUERRE | 193 |
| C) LA RECONSTRUCTION NATIONALE ALLEMANDE APRES 1945..... | 194 |
| II. Histoire de la musique après 1945..... | 195 |
| A) DICTIONNAIRES ET ECRITS GENERAUX SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE..... | 195 |
| B) LA MUSIQUE SOUS LES TOTALITARISMES..... | 196 |
| C) LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DANS LA GUERRE FROIDE..... | 197 |
| III. Philosophie et sociologie de la musique..... | 199 |
| A) PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE | 199 |
| B) SOCIOLOGIE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE | 200 |
| IV. Histoire du festival de musique contemporaine en Allemagne | 201 |
| A) LES FESTIVALS MUSICAUX EN EUROPE APRES 1945 | 201 |
| B) LE FERIEKURS DE DARMSTADT | 201 |
| C) ÉCRITS SUR MUSICA VIVA..... | 202 |

Annexes

TABLE DES ANNEXES

| | |
|---|---------------|
| COMPOSITEURS À <i>MUSICA VIVA</i> (1960-1970)..... | II |
| CHEFS D'ORCHESTRE À <i>MUSIVA VIVA</i> (1960-1970)..... | V |
| ARTISTES DES BROCHURES DE <i>MUSICA VIVA</i> (1960-1970)..... | VII |
| ARTISTES DES PROGRAMMES DU <i>BAYERISCHER RUNDFUNK</i> (1960-1970).... | IIX |
| BROCHURES DE PROGRAMMES DE <i>MUSICA VIVA</i>..... | X |
| EXEMPLES DE PAGES DE GARDE DE BROCHURES | X |
| <i>ANNEXE N° 1 : couverture de la brochure du 15 novembre 1963</i> | X |
| <i>ANNEXE N° 2 : couverture de la brochure du 17 janvier 1964</i> | X |
| EXEMPLES DE BROCHURES ENTIERES | XI |
| <i>ANNEXE N° 3 : Brochure du 19 février 1960</i> | XI |
| <i>ANNEXE N° 4 : Brochure du 30 mars 1962</i> | XVII |
| <i>ANNEXE N° 5 : Brochure du 13 décembre 1968</i> | XXVIII |
| EXTRAITS DU CONTENU DES BROCHURES | XXXIII |
| <i>ANNEXE N° 6 : Extrait de la brochure du 12 mars 1965 – fresque de Karl Plattner</i> | XXXIII |
| PROGRAMMES DU <i>BAYERISCHER RUNDFUNK</i>..... | XXXIV |
| <i>ANNEXE N° 7 : Extrait du Sommerprogramm 1960</i> | XXXIV |
| <i>ANNEXE N° 8 : Extrait du Sommerprogamm 1962</i> | XXXIV |
| <i>ANNEXE N° 9 : Extrait du Sommerprogramm 1967</i> | XXXV |
| RAPPORT D'ADMINISTRATION DU <i>BAYERISCHER RUNDFUNK</i> | XXXVI |
| <i>ANNEXE N° 10 : Extrait du rapport d'administration de 1962</i> | XXXVI |
| ARTICLES DE PRESSE | XXXVII |
| <i>ANNEXE N° 11 : Article de Joachim Kaiser dans la Süddeutsche Zeitung, 21 novembre 1966</i> | XXXVII |
| <i>ANNEXE N° 12 : Article de Helmut Lohmüller dans le Münchner Merkur, 23 janvier 1967</i> | XXXVIII |

COMPOSITEURS À *MUSICA VIVA* (1960-1970)

BACH Jean Sébastien : 03/05/1968

BAIRD Tadeusz : 02/12/1960 ; 09/02/1968

BARTÓK Béla : 24/02/1961 ; 13/11/1964 ; 22/01/1965 ; 09/02/1968

BECKER Günther : 29/04/1966 ; 31/01/1969

BENNETT Richard Rodney : 16/12/1966

BERG Alban : 05/05/1961 ; 17/01/1964

BERIO Luciano : 30/03/1962 ; 20/01/1967 ; 06/03/1970

BIALAS Günter : 28/11/1969

BLACHER Boris : 11/05/1962

BOULEZ Pierre : 14/05/1965 ; 20/05/1966 ; 09/06/1967 ; 18/04/1969 ;
03/06/1969

CASTIGLIONI Niccolò : 02/12/1960 ; 22/01/1965

CERHA Friedrich : 15/05/1970

DALLAPICCOLA Luigi : 27/01/1961 ; 14/12/1962 ; 29/03/1968

DEBUSSY Claude : 02/06/1961 ; 15/12/1961 ; 17/01/1964

DESSAU Paul : 16/12/1966

FORTNER Wolfgang : 19/02/1960 ; 14/12/1962 ; 21/01/1966 ; 12/05/1967 ;
28/11/1969

FOSS Lukas : 12/05/1967

FUKUSHIMA Kazuo : 17/01/1964

GLOBOKAR Vinko : 31/01/1969

GORECKI Henryk : 17/01/1964

GRANDIS Renato de : 10/03/1967

HARTMAN Peter : 11/12/1964

HARTMANN Karl Amadeus : 15/12/1961 ; 15/11/1963 ; 11/12/1964 ;
11/03/1966 ; 03/05/1968 ; 13/12/1968

HAUBENSTOCK-RAMATI Roman : 15/05/1970

HENZE Hans Werner : 02/06/1961 ; 11/12/1964 ; 16/12/1966

HINDEMITH Paul : 13/11/1964

HOLLIGER Heinz : 31/01/1969

HONEGGER Arthur : 29/03/1968

HUBER Nicolaus A. : 29/11/1968 ; 23/01/1970

IVES Charles : 20/05/1966

JANÁČEK Leoš : 28/11/1969

JOLIVET André : 19/02/1960 ; 03/06/1969

KELEMEN Milko : 29/11/1968

KLEBE Giselher : 24/02/1961

KOUNADIS Argyris : 15/12/1967

KUBELIK Rafael : 15/11/1963

KURTAG György : 03/06/1969

LIDHOLM Ingvar : 15/12/1967

LIGETI György : 02/12/1960 ; 09/06/1967 ; 15/12/1967 ; 31/01/1969 ;
03/06/1969

LOGOTHETIS Anestis : 15/05/1970

LUTOSLAWSKI Witold : 29/04/1966 ; 23/01/1970

MACHAUT Guillaume : 02/06/1961

MADERNA Bruno : 11/03/1966

MAHLER Gustav : 25/03/1960 ; 05/10/1962 ; 17/12/1965

MALIPIERO Gian Francesco : 07/05/1965

MARTINO Donald : 24/04/1970

MESSIAEN Olivier : 30/03/1962 ; 21/01/1966 ; 24/04/1970

NONO Luigi : 02/06/1961 ; 15/12/1961 ; 22/01/1965

NORDHEIM Arne : 15/12/1967

ORFF Carl : 18/11/1966

PABLO Luis de : 29/11/1968

PENDERECKI Krzysztof : 29/04/1966 ; 09/06/1967 ; 29/03/1968 ;
06/03/1970

PETRASSI Goffredo : 19/02/1960 ; 15/05/1962 ; 07/05/1965

PROKOFIEV Sergeï : 11/05/1962 ; 29/04/1966

RAVEL Maurice : 02/12/1960

RAXACH Enrique : 10/03/1967

REIMANN Aribert : 16/12/1966 ; 03/05/1968 ; 23/01/1970

SCHAT Peter : 20/05/1966

SCHÖNBERG Arnold : 25/03/1960 ; 02/12/1960 ; 05/10/1962 ; 13/11/1964 ;
12/03/1965 ; 17/11/1967 ; 15/05/1970

SCHULLER Gunther : 24/04/1970

SEARL Humphrey : 15/05/1962

SEROCKI Kazimierz : 11/05/1962

SCRIABIN Alexander : 27/01/1961

STOCKHAUSEN Karlheinz : 14/05/1965 ; 18/04/1969

STRAVINSKY Igor ; 25/03/1960 ; 27/01/1961 ; 02/06/1961 ; 30/03/1962 ;
15/05/1962 ; 16/11/1962 ; 14/12/1962 ; 19/11/1965 ; 10/03/1967 ;
09/02/1968 ; 24/04/1970

SZYMANOWSKY Karol : 11/05/1962

VARESE Edgard : 12/05/1967

VOGEL Wladimir : 29/03/1968

WEBERN Anton : 15/12/1961 ; 21/01/1966 ; 20/05/1966 ; 09/02/1968 ;
03/05/1968

WEILL Kurt : 07/05/1965

WILDBERGER Jacques : 07/05/1965

WYTTENBACH Jürg : 11/03/1966

YUN Isang : 10/03/1967 ; 29/11/1968

ZENDER Hans : 18/04/1969

ZILLIG Winfried : 19/02/1960

ZIMMERMANN Bernd Aloïs : 24/02/1961 ; 14/05/1965 ; 20/01/1967

CHEFS D'ORCHESTRE À MUSIVA VIVA (1960-1970)

BELLUGI Piero : 14/12/1962

BOULEZ Pierre : 30/03/1962

BOUR Ernest : 02/06/1961 ; 10/03/1967

CERHA Friedrich : 15/05/1970

CZYZ Henryk : 29/03/1968

FORTNER Wolfgang : 19/02/1960 ; 03/05/1968

FOSS Lukas : 12/05/1967

FRECCIA Massimo : 07/05/1965

GIELEN Michael : 13/11/1964 ; 14/05/1965 ; 20/01/1967 ; 31/01/1969 ;
06/03/1970 ; 17/12/1965

GOLDSCHMIDT Berthold : 11/12/1964

HENZE Hans Werner : 16/12/1966 ; 17/01/1964

KRENZ Jan : 05/10/1962

KUBELIK Rafael : 16/11/1962 ; 15/11/1963 ; 12/03/1965 ; 17/11/1967 ;
13/12/1968 ; 28/11/1969 ; 11/03/1966

JOLIVET André : 19/02/1960

MAAZEL Lorin : 25/03/1960 ; 27/01/1961

MADERNA Bruno : 02/12/1960 ; 15/12/1961 ; 20/05/1966 ; 09/06/1967 ;
29/11/1968 ; 29/04/1966

MARKOWSKI Andrzej : 23/01/1970 ; 15/05/1962

MEHTA Zubin : 11/05/1962

PETRASSI Goffredo : 19/02/1960

ROWICKI Witold : 19/11/1965

SACHER Paul : 24/04/1970

SCHULLER Gunther : 24/04/1970

STOCKHAUSEN Karlheinz : 30/03/1962

RIEGER Franz : 24/02/1961

TRAVIS Francis : 22/01/1965 ; 15/12/1967 ; 21/01/1966

WAND Günter : 09/02/1968 ; 18/04/1969

ZENDER Hans : 18/04/1969

ZILLIG Winfried : 19/02/1960

ARTISTES DES BROCHURES DE *MUSICA VIVA* (1960-1970)

BECHTELER Theo : 09/02/1968

BOHRMANN Karl : 17/12/1965

BRAQUE Georges : 14/05/1965

CALDER Alexander : 30/03/1962

CONSAGRA Pietro : 19/02/1960

CROISSANT Michael : 20/05/1966

DUMLER Hans : 29/04/1966

EISCHINGER Ernst : 11/03/1966

FISCHER Lothar : 21/01/1966

FUEGEN Willy : 12/05/1967

GRIESHABER Helmut Andreas Paul (HAP) : 24/02/1961 ; 16/11/1962,
11/12/1964, 18/11/1966

HARTUNG : 02/06/1961

HILLER Anton : 10/03/1967

HUMPLIK Josef : 21/01/1966

JAENISCH Hans : 02/12/1960

KOKOSCHKA Oskar : 21/01/1966

KOLLER Oskar : 15/12/1967

KÖNIG Fritz : 14/12/1965

KRACHER Frederike : 22/01/1965

LARDERA Berto : 11/05/1962

MANZU Giacomo : 19/11/1965

MATARE Ewald : 16/11/1962

MATHIEU George : 05/10/1962

MOLL Carl : 17/12/1965
PELZ Bruno : 16/12/1966
PERILLI Achille : 15/12/1961
PETERS Herbert : 29/11/1968
PLATTNER Karl : 12/03/1965
PRAGER Heinz-Günter : 31/01/1969
REICHERT Joshua : 09/06/1967
RODIN Auguste : 17/12/1965
SANTOMASO Giuseppe : 14/12/1962
SAURA Antonio : 25/03/1960
STADLER Toni : 05/05/1961
STEPHAN Peter : 20/01/1967
STRAZZA Guido : 17/01/1964
THIELER Fred : 02/12/1960
THIEME Ekkehard : 3/06/1969
UHLMANN Hans : 15/05/1962 (+ 11 mai 1962)
VEDOVA Emilio : 02/12/1960 ; 15/11/1963
VOTH Hans Jörg : 18/05/1969
WERNER Theodor : 27/01/1961
WETLI Hugo : 19/11/1965
WITTENBORN Rainer : 03/05/1968
WUNDERLICH Paul : 13/11/1964

ARTISTES DES PROGRAMMES DU *BAYERISCHER RUNDFUNK* (1960-1970)

Sommerprogramm 1960 : Ludwig Maria Beck

Winterprogramm 1960 : Ernst Hürlimann

Sommerprogramm 1961 : Jochen Bartsch

Winterprogramm 1961 : Ernst Eichinger

Sommerprogramm 1962 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1962 : Karl Staudinger (*Zeichnungen Im Textteil*) & Walter Tafelmaier (*Gestaltung Der Technischen Beilage*)

Sommerprogramm 1963 : Karl Hans Walter

Winterprogramm 1963 : Walter Tafelmaier

Sommerprogramm 1964 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1964 : Walter Tafelmaier & Prof. Gunter Böhmer

Sommerprogramm 1965 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1965 : Hap Grieshaber

Sommerprogramm 1966 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1966 : Walter Tafelmaier

Sommerprogramm 1967 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1967 : Walter Tafelmaier

Sommerprogramm 1968 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1968 : Walter Tafelmaier

Sommerprogramm 1969 : Walter Tafelmaier

Winterprogramm 1969 : Walter Tafelmaier

Sommerprogramm 1970 : Walter Tafelmaier

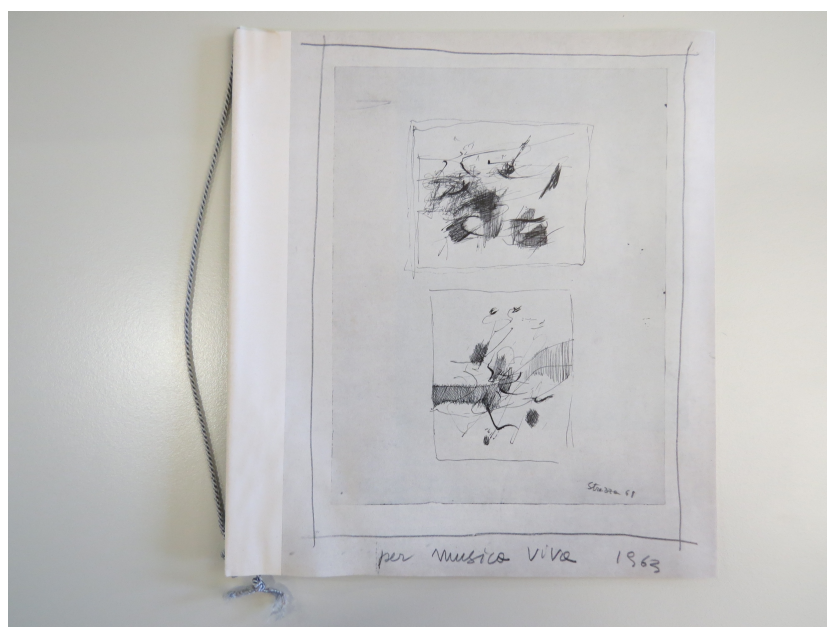
Winterprogramm 1970 : Walter Tafelmaier

BROCHURES DE PROGRAMMES DE MUSICA VIVA

Exemples de pages de garde de brochures



ANNEXE N° 1 : couverture de la brochure du 15 novembre 1963, couverture réalisée par Emilio Vedova – concert Hartmann-Kubelik³⁸⁹



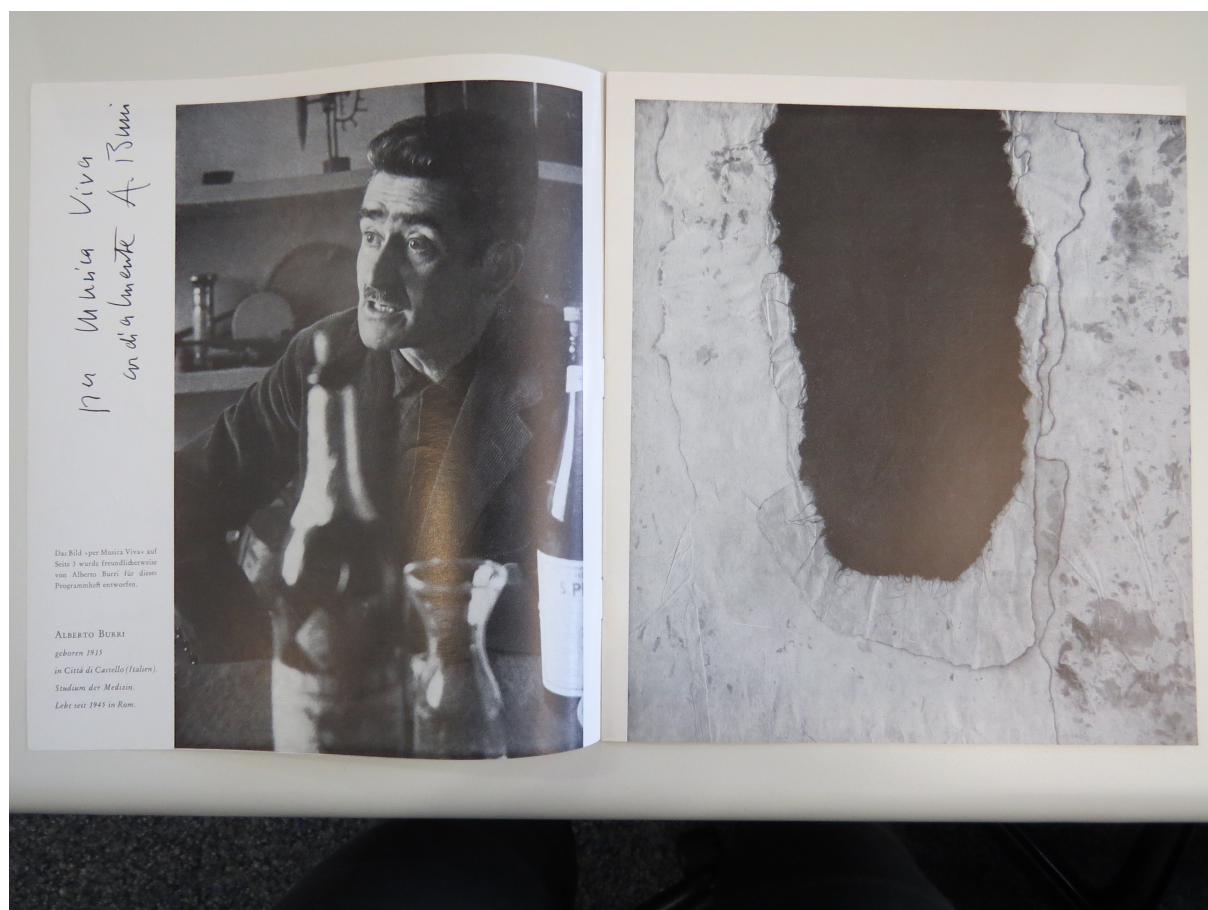
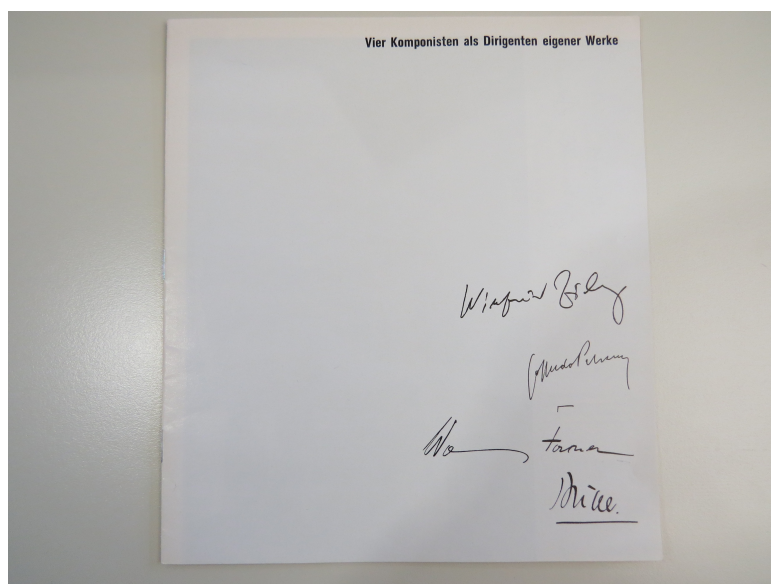
ANNEXE N° 2 : couverture de la brochure du 17 janvier 1964, couverture réalisée par Guido Strazza – concert Gorecki, Berg, Fukushima, Debussy³⁹⁰

³⁸⁹ Musica Viva, Programmheft 15. November 1963, Munich, 1963

³⁹⁰ Musica Viva, Programmheft 17. Januar 1964, Munich, 1964

Exemples de brochures entières

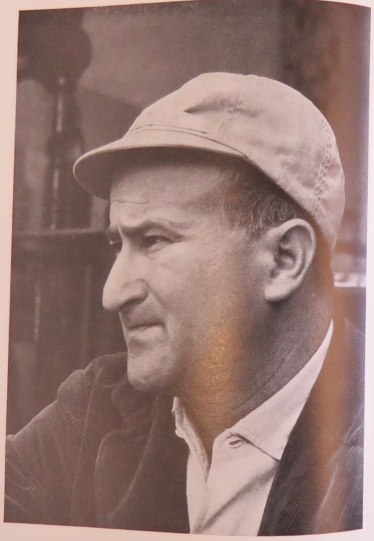
ANNEXE N° 3 : Brochure du 19 février 1960³⁹¹



³⁹¹ Musica Viva, Programmheft 19. Februar 1960, Munich, 1960. Citée p. 38 et 66.

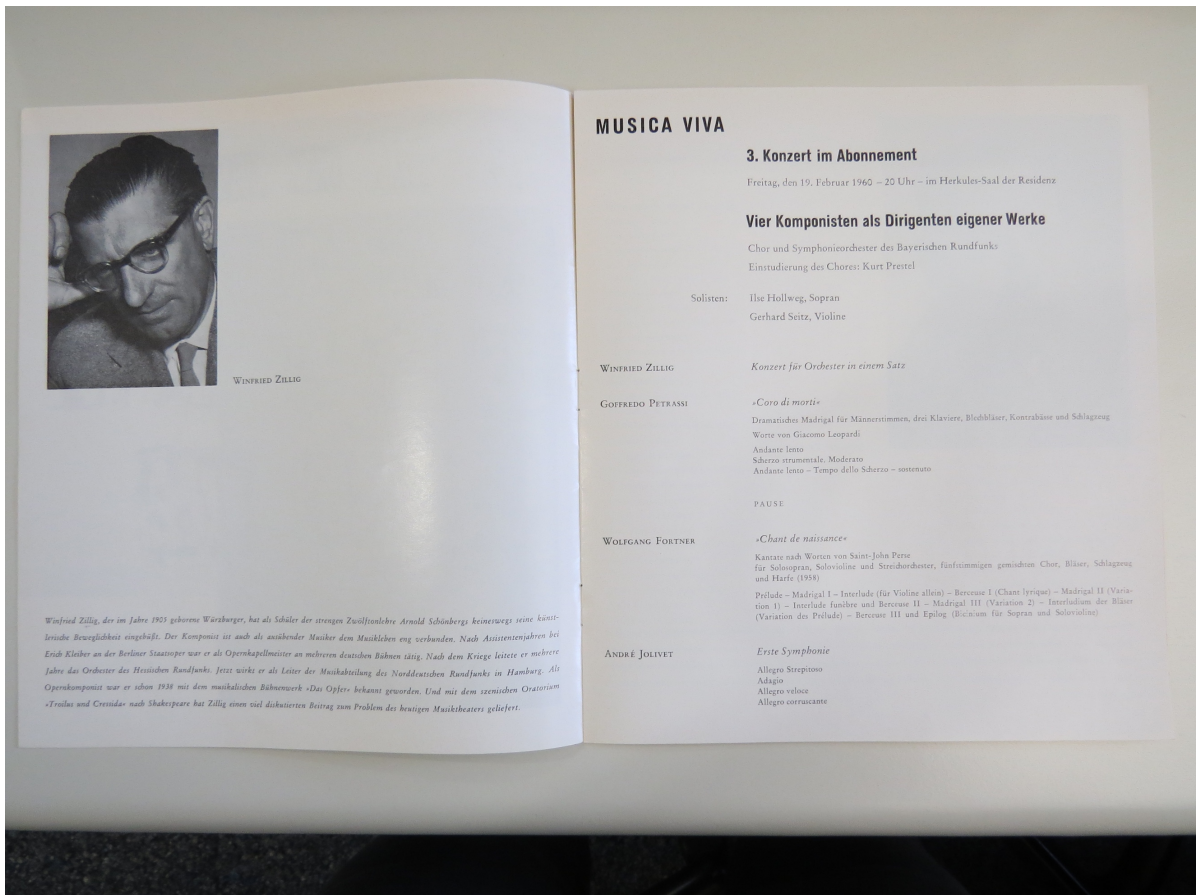
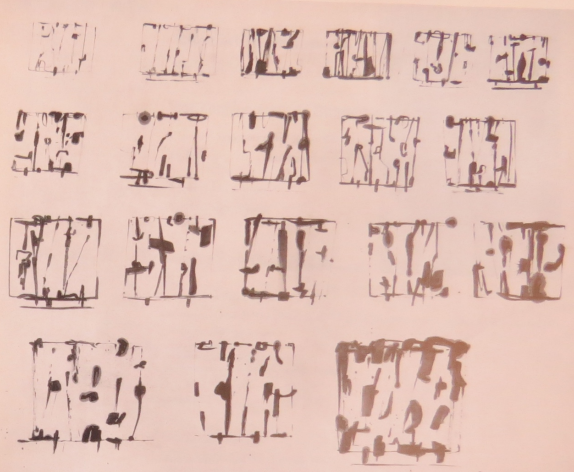


Consagra



Die Zeichnung «Colloquio ad Scit» wurde freundlicherweise von Pietro Consagra für diesen Programmbuch beantwortet.

PIETRO CONSAGRA
 geboren 1920 in Mazara di Trapani (Italien).
 Lebt seit 1944 in Rom.
 Gründete 1947 die Gruppe «Forma».
 Veröffentlichte 1952 «Necessità della scultura».



WINFRIED ZILLIG

Winfried Zillig, der im Jahre 1901 geboren wurde, hat als Schüler der strengen Zweifelhochschule Arnold Schönbergs keineswegs seine künstlerische Beweglichkeit eingebüßt. Der Komponist ist auch als ausübender Musiker dem Musikleben eng verbunden. Nach Assistentenjahren bei Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper war er als Opernkapellmeister an mehreren deutschen Bühnen tätig. Nach dem Kriege leitete er mehrere Jahre das Orchester des Hessischen Rundfunks. Jetzt wirkt er als Leiter der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg. Als Opernkomponist war er schon 1938 mit dem musikalischen Bühnenwerk «Das Opfer» bekannt geworden. Und mit dem szenischen Oratorium «Troilus und Cressida» nach Shakespeare hat Zillig einen viel diskutierten Beitrag zum Problem des heutigen Musiktheaters geleistet.

MUSICA VIVA

3. Konzert im Abonnement

Freitag, den 19. Februar 1960 – 20 Uhr – im Herkules-Saal der Residenz

Vier Komponisten als Dirigenten eigener Werke

Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
 Einstudierung des Chores: Kurt Preutel

Solisten: Ilse Hollweg, Sopran
 Gerhard Seitz, Violine

WINFRIED ZILLIG

Konzert für Orchester in einem Satz

GOFFREDO PETRASSI

«Coro di morti»
 Dramatisches Madrigal für Männerstimmen, drei Klaviere, Blechbläser, Kontrabässe und Schlagzeug
 Worte von Giacomo Leopardi
 Andante lento
 Scherzo strumentale, Moderato
 Andante lento – Tempo dello Scherzo – sostenuto

PAUSE

WOLFGANG FORTNER

«Chant de naissance»
 Kantate nach Worten von Saint-John Perse
 für Solosopran, Solovioline und Streichorchester, fünfstimmigen gemischten Chor, Bläser, Schlagzeug und Harfe (1958)
 Prelude – Madrigal I – Interlude (für Violine allein) – Berceuse I (Chant lyrique) – Madrigal II (Variation 1) – Interlude fanteasy und Berceuse II – Madrigal III (Variation 2) – Interludium der Bläser (Variation des Prelude) – Berceuse III und Epilog (Dictionum für Sopran und Solovioline)

ANDRÉ JOLIVET

Erste Symphonie
 Allegro Sospeso
 Adagio
 Allegro veloce
 Allegro corrucciante

Anmerkungen:

GIACOMO LEOPARDI

Der italienische Dichter Giacomo Leopardi wurde 1798 in Recanati als Sohn einer streng katholischen und konservativen Adelfamilie geboren. Körperliche Mängel, eine arbeitsame Jugend, ein von Mifertolgen begleitetes junges Wanderleben durch sein Vaterland ließen seinen nicht empfänglichen Geist in einem düsteren Pessimismus versinken. Sie führten ihn zu einer bitteren Lebensverneinung mit allen nihilistischen Zweifeln an den Werten des Geistes und der Liebe im menschlichen Leben. Sein düsterstes und philosophisches Schaffen ist scharf ätzender und bitterer Ausdruck dieser Negation. Darunter finden sich aber auch lyrische Sublimationen von hoher sprachlicher Schönheit und klassischer Formschönheit, die dem Dichter eine zeitnahe Gültigkeit geben. Die letzten Jahre seines kurzen Lebens verbrachte Leopardi in der liebvolllen Obhut des Altkönigs und Historikers Antonio Ranieri in Neapel, wo er auch im Jahre 1837 starb. Seine bedeutendsten Gedichte sind unter dem Titel *11 Canti* veröffentlicht.

SAINT JOHN PERSE

Hinter dem Pseudonym Saint John Perse verbirgt sich der im Jahre 1897 auf Guadeloupe geborene französische Diplomat Alexis Saint Léger. Sein Dichten ist der Welt zugewandt und will den Menschen und das ihm umgebende dingliche Sein, das er erkennend und wissend durchdringt, vorberührend vor Augen stellen. Bereits seine frühen Dichtungen wurden in eine Reihe neben Claudel, Valéry und Fargue gestellt, und zu den fünf *laureats* überragenden Monumenten der französischen Dichtung aus europäischem Raum im ersten Viertel unseres Jahrhunderts gezählt. Und T. S. Eliot hält die Dichtung *«Anabase»* gleichbedeutend mit dem Spätwerk von James Joyce. Ein einzigartiges durchgehendes, bildhaftes Gepräge zielt dem dichterischen Werk von Perse seine Geltung in der Zeit und über sie hinaus.

Druck: J. Gottswinski, München

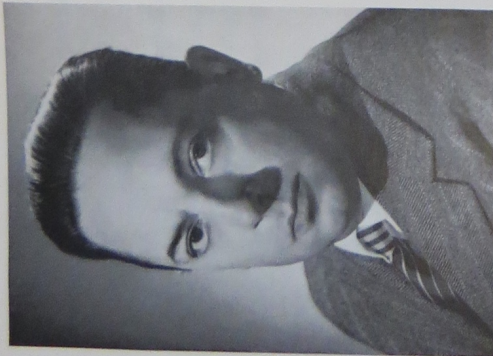
WINFRIED ZILLIG: *Konzert für Orchester in einem Satz*

Zur vollen Würdigung von Zilligs Orchesterkonzert ist die Bedeutung seines Entstehungsjahres 1930 nicht unwichtig. Der Schönberg-Schüler Zillig wendet hier bereits das von seinem Lehrer noch unmittelbar ererbte, neue musikalische Gesetz der Zwölfton-Ordnung an, zu einer Zeit, da diese neue revolutionäre Kompositionsmethode sich noch mitten in einem kritischen und höchst argwöhnisch betrachteten Entwicklungsstadium befand, und, außer dem engen Wiener Kreis Schönberg-Berg-Wöhren, nur vereinzelte Musiker der jungen Generation den Mut zeigten, sich schöpferisch zu dem neuen Weg zu bekennen. Zillig gehört zu diesen. Nun zeigt er sich in diesem Orchesterkonzert nicht einfach als ein blinder Dogmatiker, der der Welt nur die frisch gelerneten Gesetze einer neuen musikalischen Grammatik demonstrieren will. Zillig ist kein spekulativer Theoretiker. Im Gegenteil hat seine musikalische Vitalität sofort entdeckt, daß das Gesetz der Reihe keinerlei eoterisches Prinzip in sich trägt, sondern daß man mit ihm recht lebendig und energiegeland musizieren kann. Ebensoveng hat es für die formale Gestaltung eine exklusive bestimmende Bedeutung. Dieses einstige Konzert ist in der strengen Form eines Sonatensatzes angelegt, der in drei zusammenhängende Teile gegliedert ist. Der erste, präzis machbare erste Teil offeriert eintend das thematische Material, das dann im zweiten Teil als eine Art Durchführung eine trauserdartige Abklämpfung erfährt. Und der dritte Teil gibt dann durch die Wiederaufnahme des Themamaterials dem Werk die harmonische architektonische Abbindung. In der Abbildung dreier Soloinstrumente, Klärnete, Trompete und Posanne von dem Gesamtorchester erhält das Werk Züge eines Concerto grosso. Dadurch hat der Komponist eintendg eine Absicht erreicht, dem Orchesterwerk einen reinen konzertierenden Charakter zu geben. Die angewandten Reihenkünste mit ihren verschiedenen kunstvollen Abwandlungen haben ihn nicht in der rasamen Monotomie und der unerbitlich ausdrucksbestimmend angewandten Rhythmik eintinnen oder gar aufhalten können. Die große Kadenz der drei Soloinstrumente und die das Werk abschließende Streita wollen dies an Ende noch einmal umhilverständlich betonen. Das muskantiele Element des Konzerts, seine Rhythmik mit ihren unverkennbaren Jazzanaklungen und seiner unbedingten Monotik weist auf andere Einflüsse, die unzweifelhaft von Strawinsky diktiert sind. Zillig ist hier die Synthese zweier Welten gelungen, die sich im Jahre 1930 noch als scharfe Kontraste gegenüberstanden und deren sinnvolle Zusammenführung damals unmöglich erschien. Die weitere Entwicklung der Musik durch die Annäherung der beiden großen Exponenten Schönberg und Strawinsky hat dann die Richtigkeit des schöpferischen Gedankens von Zillig vollhaft bestätigt, wie dann auch die aus dieser Zusammenführung sich ergebenden neuen Klangkombinationen folgerichtige Erhebungen wurden.

Joschim Hermann

COFFREDO PETRASI: *«Coro di morti»*

Man hat Coffredo Petراسи oft den italienischen Hindemith genannt. Als Singerknabe war er in der Welt des alten klassischen A-cappella-Stils und der ernsten Klarheit der frühbarocken Instrumentalformen groß geworden. Ihr Erlebnis blieb auch in seiner kompositorischen Entwicklung wirksam, so daß ihm der Weg geradezu notwendig in das Kraftfeld Hindemith und seines Neobarock zuehen mußte. Ebensoveng begünst Petراسи den Einfluß, der von Strawinsky auf ihn ausgegangen ist. Er läßt den Eindruck seiner Vorbilder in seinen Werken klar erkennen, er taucht nicht über sie hinweg, jedoch identifiziert er sich auch nicht mit ihnen, sondern bewahrt durchaus seine schöpferische Eigenständigkeit und profilierte Individualität. Alle diese Bezüglichkeiten und Eigenheiten treten besonders stark in der dramatischen Kantate *«Coro di morti»* in Erscheinung, die in



GOFFREDO PETRASSI

Goffredo Petrassi ist, wie auch Luigi Dallapiccola, im Jahre 1904 geboren und gehört mit ihm zu den bedeutendsten Komponisten Italiens in dieser Generation. Sein Schaffen ist ebenso an der großen Vergangenheit der italienischen Musik orientiert, wie an den Strömungen der Gegenwart. Trotz dieser Verbundenheiten ist Petrassi aber auf strenge Wahrung seiner Individualität bedacht, er lebt es ab als Neoklassizist bezeichnet zu werden und betont, daß er unter den Menschen des 20. Jahrhunderts lebt. Petrassi ist als Kompositionsllehrer am Konservatorium St. Cecilia in Rom tätig.

«Coro di morti»

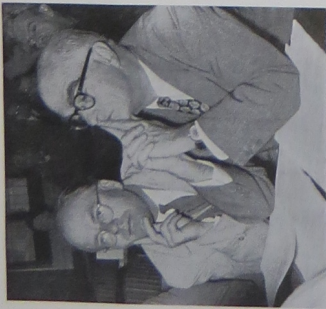
Madrigale drammatico

Sola nel mondo eterna, a cui si volge
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Liera no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirito
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di remenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e quel di paura larva,
E di sudato sogno,
A luttante fanciullo erca nell'anima
Continua ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro; ma da tema è lunga
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Gosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Liera no ma sicura;
Però d'esser beato
Nega ai morali e nega a' morti il fato.

WORTE VON GIACOMO LEOPARDI

Tod, einzig Ewiges in der Welt, für jedes
Geschoß zum Ziel erlesen,
Dem unser nacktes Wesen
Darf endlich Ruhe danken,
Nicht froh, doch allem Kranken
Den alten Sein entridet: mit tiefer Nacht
Umhüllt im irden Sinn
Du alle Qualgedanken!
Dem dürrten Geiste schwinden Wunsch und Hoffnung
Mit letztem Hauch dahin;
So fühlt er sich von Müß' und Furcht erlöset,
Bringt sonder Fled hin
Die öden, tragen Zeiten.
Wir haben einst gelebt. Wie in der Säuglings
Gehirn von Schreckenslarven
Und Träumen, die ihm Angschweiß ausgepreßt,
Verworne Bilder h'leben,
So an das Erdenstreben
Gesunken wir; doch frei ist das Erinnern
Von Furcht. Was waren wir?
Was jene Spanne Zeit
Voll Weh, die Leben hieß?
Ein wundersam Geheimniß
Scheint uns das Leben heut, so räthselhaft
Wie Denken, die noch leben,
Der unbekante Tod. Wie vor dem Tod uns
Gegraut, so lang wir leben, so erschrickt
Jetzt unser nacktes Wesen
Bang vor der Lebnahme,
Nicht froh, doch leidenerückt.
Versagt doch wahres Glück
So Stelbilden wie Töden das Geschick.

Deutsche Uebersetzung von Paul Heyse



WOLFGANG FORTNER
(links) und
THORNTON WILDER

Der 1927 in Leipzig geborene und aus der Schule des dortigen namhaften Theoretikers Hermann Grabner stammende Wolfgang Fortner ist eine der vielseitigsten Erbenungen der heutigen mittleren Komponistengeneration. Ihm hat die Welt des Balletts ebenso beachtliche wie die Frage des musikalischen Theaters. Sein energischer Durchbruch in neue Klangzonen und Ausdrucksbereiche nach dem Krieg erfolgte ohne Konzession an ein System. So wandelte er auch die Zwölftontechnik für seine individuellen schöpferischen Absichten um. Seine musikalische Vitalität will sich damit die freie Selbständigkeit gegenüber jeder konstruktiven Architektonik bewahren. Neben seinem reichen kompositorischen Schaffen entwickelte Fortner auch eine fruchtbare pädagogische Tätigkeit zunächst am Heidelberger Institut für Kirchenmusik und jetzt als Leiter einer Kompositionsklasse an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau.

den bisherigen Gesamtschaffen Petrássi durch ihre beson- dere Subjektivität in der Idee und den Ausdruckswerten einen besonders beachtlichen Platz einnimmt. Schon die Absicht zu dem Werk ist für Petrássi charakteristisch. Dem Anstoß gab der beklemmende Eindruck von dem Eintritt Italiens in den zweiten Weltkrieg im Jahre 1940. In dem Gedicht »Der Chor der Toten« das lebensfeindlichen, tief pessimistischen Dichters Giacomo Leopardi (1798–1837) fand Petrássi seine Gedanken über das Zeitgeschehen ausgedrückt, die sich nicht revolutionär auflösen, sondern fragende Betrachtungen über das Schicksal der Menschheit und die qualende Ungewißheit über das Ende aller irdischen Existenz anstellen. Und Petrássi bekannt selbst, daß er ein volles Jahr dem ausgewählten Nihilismus Leopards verfallen war. Diese genies-weltanschaulichen Prämissen bestimmten Anlage und Charakter des Werkes und dürfen deshalb bei seiner Beurteilung nicht außer Acht gelassen werden. Das pessimistisch-tragische Dunkel der Werkatmosphäre wird schon durch die eigenwillige Besetzung deutlich gemacht. Der Chor besteht nur aus Männerstimmen, in dem Orchester fehlen bis auf die Kontrabässe die Streicher sowie die Holzbläser, dafür sind drei Klaviere und Schlagzeug bestimmd eingesetzt. Die Architektonik der Kantate, die Petrássi ausdrücklich dramatisch nennt, ist klar nach den strophentypischen Abschnitten der Dichtung gegliedert. Zur Verdeutlichung der inhaltlichen Disposition sind zwei instrumentale Zwischenspiele eingefügt, die wohl die Besetzung Sclerzo tragen, aber in ihrer strengen fugierten Form über ein gleiches Thema dem Ausdruckstenor der Kantate nicht widersprechen wollen. Ihre eindringliche Barockstruktur hat dramatischen Charakter. Die Verwendung der drei Klaviere in der Form eines hartnäckigen rhythmischen Ostinato weist unmittelbar auf das Vorbild Strawinsky. Ein kleines, undeutliches Motiv von elementarer Einfachheit in sechs Tönen, das von den Tenoren mit den Worten »leita, no« (freudig, nicht) vorgetragen wird und deutlich erkennbar in Erhebung tritt, bildet die wichtigste Keimzelle des musikalischen Vorganges. Petrássi hat ihm wohl eine besondere Symbolkraft zuekannt, denn er hat es mit in das motivische Material der V. Symphonie übernommen, in der der tiefe Pessimismus der Kantate weiterschwingt. Wie stark für Petrássi der »Caro di morti« als Ausdruck eines höchsten subjektiven Bekenntnisses gilt, zeigt er in der Widmung des Werkes an sich selbst. Seine Uraufführung erfolgte bereits im Jahre 1941 in Venedig unter der Leitung des Komponisten.

Joseph Hermann

WOLFGANG FORTNER: »Chant de naissance«, Kantate nach Worten von Saint John Perse für Soli, Chor und Orchester

Für diese Kantate hat Wolfgang Fortner zwei Gedichte des unter dem Namen Saint John Perse schreibenden französischen Diplomaten Alexis Saint Leger ausgewählt, deren zu konturlosen Impressionen zusammenhanglos verschwimmende, punktuell-motivartige Gedankensymbolik äußerlich zunächst keinen Anlaß zu einer Verortung vermuten läßt. Die fast zufällige Aneinanderreihung der hintergründigen Bilder scheint eine innerverstärkende Übertragung in Musik überhaupt entbehren zu können, zumindest widerstrebt ihr loses Sinngelüge der Einordnung in eine der bemerkenswerten Formstrukturen. Zur Lösung dieses Formproblems hat Fortner nun einen höchst originalen Weg beschritten. Die Gedichte sind musikalisch getrennt einander gegenübergestellt, so daß dem einzelnen seine gedankliche und formale Individualität belassen bleibt. Jedes ist gleichsam in einem eigenen Klangraum gestellt. Das Madrigal, ein Chanson aus Anabasis, ist für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfen und Schlagzeug komponiert, die Beccusae dagegen für Sopran, Solovioline und Streichorchester. Diese beiden Klangphären werden aber nicht miteinander verschmolzen, ihre strenge Trennung ist durch die gesonderte Aufstellung der beiden Klangkörper auf dem Podium besonders deutlich gemacht. Sie sind durch den Wechsel der Verse ineinandergesprochen, gleichsam miteinander verzahnt. Instrumentale Interluden lockern die dichte Reihe der



ANDRÉ JOLIVET

André Jolivet gehört mit Olivier Messiaen zu den maßgebenden Mitgliedern der im Jahre 1936 gebildeten Kompositionengruppe »Jeune France«. Beide verbindet die gemeinsame Auffassung von dem ursprünglichen komischen Charakter der Musik. Eine Werkreihe Jolivets trägt auch den Titel »Kosmogonie«. Sein Schaffen umfaßt mehrere Bühnenwerke, Konzerte für Flöte, Harfe, Klavier und Oudes Martono, Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik sowie Lieder. Jolivet wurde im Jahre 1905 in Paris geboren.

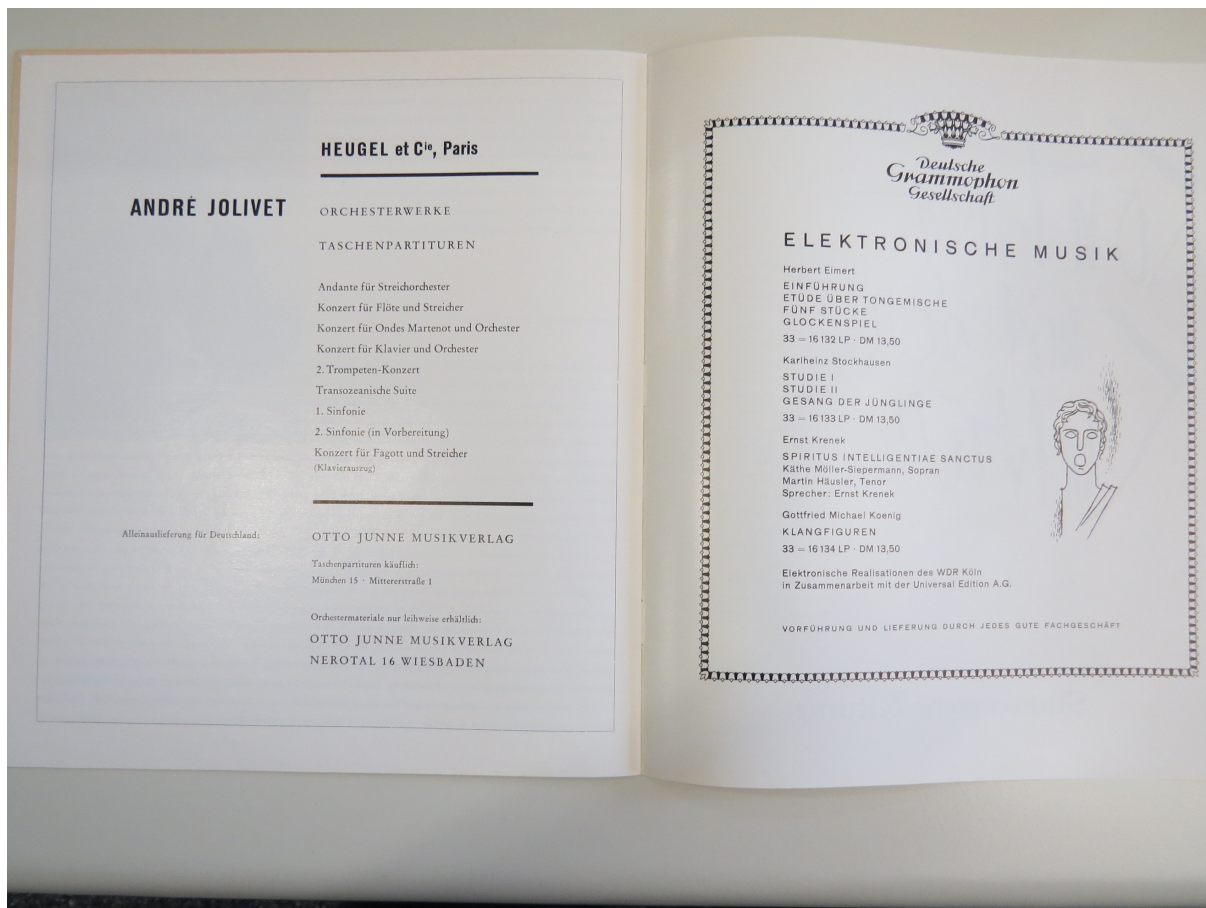
solchen Stöcke auf, und ein ebenfalls instrumentales Präludium leitet die Kanzate ein. Durch die Zusammenführung der beiden Gedächte in dieser additiven Kombination wird ihr hintergründiger Sinnzusammenhang, der um die menschliche Säkalkalfrage von Geburt und Tod, Werden und Vergehen gepannt ist, als klare architektonische Gliederung äußerlich sichtbar. Er ist aber auch musikalisch veränderbar in den Variationen, die die einzelnen Teile der Gedächte bilden und diese somit innerlich aufeinander beziehen und verbinden. In dem Ausdruckstil jedoch bleiben beide Dichtungen als kontrastierende Klangphären voneinander getrennt; sie bilden polare Spannungsgesamtheiten. Die zarte Lyrik der von dem Sologramm frei deklamierten Bereiche, die von einer Solovoline farbige kontrastierend noch besonders am Schluß der Kanzate durch das Violinum betont wird, steht der poliphonen Härte und Bestimmtheit des Madrigals scharf gegenüber. Die gedankliche Eigenständigkeit der Dichtungen äußert auf diese Weise eine musikalische Symbolisierung. Die Kanzate wurde als ein Kompositionsauftrag der Norddeutschen Rundfunk-Hörung geschrieben und im vergangenen Jahr auch dort uraufgeführt.

Joachim Herrmann

ANDRÉ JOLIVET: Erste Symphonie

Der im Jahre 1905 in Paris geborene André Jolivet gehört mit Olivier Messiaen zu den führenden Mitgliedern der Kompositionengruppe »Jeune France«, die sich im Jahre 1936 gebildet hatte. »Aufdringlichkeit«, »Edelmütigkeit«, »Gewissenhaftigkeit« und »Rückkultur zum Menschlichen« sind die Leiworte ihrer künstlerischen Anschauung, die die Musik weg von allem Aristokratischen, elegant Spielerischen, vom Klassischen, aber auch weg von einer angeblich ihren eigenen Gesetzen folgenden »absoluten« Musik führen soll. In seiner ersten Schaffensperiode hatte Jolivet schon verkündet, daß er versuche »der Musik ihren ursprünglichen Charakter wieder zu geben, als sie noch magischer und bewundernder Ausdruck der menschlichen Gemeinschaften gewesen sei. So muß Musik eine in direkter Beziehung zum universal kosmischen System stehende rönende Manifestation sein. Eine unter dem Titel »Kosmogonie« zusammengefaßte Werkreihe ist Ausdruck seiner Idee von einer Weltmusik, die ihn geistig so eng mit Olivier Messiaen verbindet. Daraus ist die unter dem Einfluß seines Lehrers Edgar Varèse erfolgte Lösung von der Tonalität keineswegs ein spontaner Akt revolutionärer Gesinnung. Sie erweist sich hier als eine gedanklich folgerichtige und notwendige Befreiung der Musik aus ihren konventionellen Ausdruckformen, die ihm nun die Möglichkeit gab, musikalische Elemente primitiver Musikulturen – vor allem orientalischer Völker – zu verwenden. Dieses Streben nach Universalität durch Annäherung der abendlandischen und orientalischen Klangphären und ihre wechselseitige Durchdringung, verbunden mit einer intensiven Auswertung des Rhythmus, hatte Jolivet besonders in dem dieser Symphonie vorausgehenden Klavierkonzert zu verwirklichen gesucht. Hier findet man diese stilistischen Merkmale gleichsam vorbereitet, die man in dieser im Jahre 1953 gedruckten Symphonie wiederfindet. In der äußeren architektonischen Anlage unterscheidet sie sich mit ihren vier Sätzen und deren traditioneller Folge kaum von den klassischen Schemata. Über ihre innere Struktur macht der Komponist folgende Angaben: »Im ersten Satz »Allegro vivacissimo« sind die beiden traditionellen Themen der Sonatenform aus derselben melodischen Zelle entwickelt. Im Adagio entfaltet sich eine fortlaufende melodische Linie über kontrastierende Durchführungen. Das Allegro veloce ist völlig irreal gedacht. Das Allegro corraente ist ein gleichzeitig sehr rhythmisches und sehr kontrastreiches Finale.« Die Symphonie wurde 1954 bei dem Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Haifa uraufgeführt und erhielt hier den großen Kompositionspreis. Im gleichen Jahr brachte Charles Münch das Werk in Paris zur Erstaufführung, wobei es als eines der repräsentativsten Werke unserer Zeit begutachtet wurde.

Joachim Herrmann



ANNEXE N° 4 : Brochure du 30 mars 1962³⁹²



³⁹² Musica Viva, *Programmheft 30. März 1962*, Munich, 1962. Citée p. 37, 38 et 84.

MUSICA VIVA

4. Konzert im Abonnement

Freitag, den 30. März 1962, 20 Uhr, im Herkules-Saal der Residenz

PIERRE BOULEZ und **FRANCIS TRAVIS**

dirigieren das Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks

Es singt der Tölzer Knabenchor · Leitung: Gerhard Schmidt

Konzertmeister: Gerhard Seitz

Solisten: Horst Wilhelm (Tenor), Kurt Marschner (Tenor), Herbert Brauer (Baß), Helmuth Fahn (Baß)

Dialogo della musica antica e della moderna

Anonym

Messe von Barcelona (14. Jahrhundert)

Bestäubert von Professore Dr. Leo Schraide, Universität Basel

Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Agnes Dei

Olivier Messiaen

Chronochromie

Introduction – Strophe I – Antistrophe I – Strophe II – Antistrophe II – Epöde – Coda

P A U S E

Luciano Berio

Allelujah II per cinque gruppi di strumenti

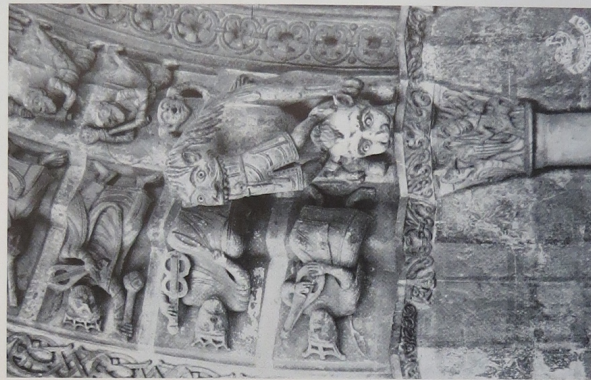
Igor Strawinsky

Renard

Am Zumbal: Elmer Koss (Fahlsatzangabe: Seite 17)

Burlake Gesichte nach russischen Volksmärchen (1916/17)

Nebenstehend: Detail aus dem Hauptportal der Kathedrale Sainte-Marie in Glion (XV. Jahrhundert)



Alexander Calder

(Alexander Calder)

geboren 1898 in Philadelphia, Pa., USA; 1915-19 Studium in New York. Bis 1926 Ingenieur und Pressezeichner, 1926-27 und 1931 in Paris. Seit 1932 „mobiles“, lebt seit 1933 in Roxbury, Conn., und zeitweilig in Frankreich.

Calder entstammt einer Bildhauerfamilie und studierte Technik, ehe er sich der Malerei und schließlich der Plastik in Metall zuwandte. Von 1926 an war er in Paris, wo er die Arbeiten Miró und Arps und die führenden Repräsentanten des „Stijls“ (Mondrian und V. Dostburg) kennenlernte. 1928 stellte er in New York zum erstenmal seine Eisendrahtplastiken aus. Mehr und mehr fühlte er sich von der gegenstandslosen Kunst angezogen und schuf 1932 seine ersten Mobiles. Seine abstrakten Skulpturen im Raum rufen häufig Vorstellungen von Naturphänomenen wie Wind, Wind, Wasser, Blättern, obgleich man von Nachahmung der Natur sprechen könnte.

Die Bilder auf Seite 1, 4, 6, 8 und 11 zeigen Alexander Calder.

Palais-Palais in Avignon

Vier Papste haben im ganzen an dem
Palais gebaut. Aber nur drei von ihnen
haben drinnen ihren Sitz genommen
auf ihrem Gottes, ihrer Lebens-
hausung auf (was freilich nicht
irgendwie offenbart, als am Anfang
dass man ihn zunächst als ein Werk
trafen darf): Benedikt XII., der
der 1244 bis 1252 regierte. Al-
lergrößter Papst, Benedikt XII., der
1253 bis 1268 regierte. Benedikt
XII., unter Clemens VIII. von Avignon
bis zur Prorogation.



Plais - aus dem Hohepunkt der
Vallonee - bis - Avignon
Die lebende, in karolinger-
zeitige gotische Plais-
altäre Stränge sind Stücke
aus dem 11. Jahrhundert.



Dialogo della musica antica e della moderna

von Josef Hauser

Das Motto des 4. «Musica Viva»-Konzerts greift den Titel auf, den der Komponist und Theoretiker Vincenzo Galilèi anno 1581 einer musiktheoretischen Streifsbuch gab. Die «moderns», von denen er spricht, sind die Polyphonen und Madrigalisten seiner Zeit; er hält sie für ein musikalisches Ubel. Sein Ideal ist die Antike, sein Pontifikat ein Jahr später trägt er im Haus von Giovanni Bardi, dem Haupt der Florentiner «Camerata», seine ersten Kompositionen im neuen monodischen Stil vor. Er fordert überdies in einer weiteren Abhandlung den freien Gebrauch von Dissonanzen und chromatischen Wendungen und wird damit zum Wegbereiter einer Entwicklung, die sich um die Wende zum 17. Jahrhundert durchsetzt. Giovanni Bardi prägt 1601 das Wort von den «Nuove Musiche», der «Neuen Musik».

Wir wissen es alle, die Bemühungen der Florentiner «Camerata» führten nicht zur Wiederkehr des antiken Dramas, wohl aber in eine neue musikgeschichtliche Periode – das Generalbasszeitalter.
Im Augenblick einer tiefgreifenden Wandlung des künstlerischen und allgemein geistigen Bewusstseins wird ein geschichtlicher Abschnitt, dem man sich wohl vergegenwärtigen darf, zum Kronzeugen gerufen gegen eine als unvollkommen, ja verabschämungswürdig gestehene Gegenwart oder unmittelbare Vergangenheit. Der Dialog zwischen alter und neuer Musik erweist seine Fruchtbarkeit, wobei es nicht so sehr darauf ankommt, daß das Ergebnis um 1600 letzten Endes das Resultat eines Irrtums ist, einer mißverständlichen Antike. Wie sagte doch Pierre Boulez bei den Kranichsteiner Ferienkursen 1961? »Falsche, aber fruchtbare Folgerungen sind brauchbarer als richtige, wenn sie steril bleiben.«
Mit dem Aufkommen des modernen historischen Bewusstseins hebt diese »Wachstede« auf neue an. Sie tritt – wie um 1600 unter dem Zeichen der Abwehr von Ungewissheiten – in ein akutes Stadium auf der Wende zur »Neuen Musik« unserer Zeit; und es ist bezeichnend für den universalistischen und pluralistischen Geist des 20. Jahrhunderts, daß der Dialog diesmal die Gesamtheit der musikhistorischen Überlieferung zum Medium schöpferischer Renaissance nimmt: von den »magischen Formeln« urtümlicher und exotischer Überlieferungen bis hin zu dem ehedem so verpönten 19. Jahrhundert.

Wille zum Neuen, der sich des Alten als Werkstoff, ja vielleicht nur als gedanklichen oder konstruktiven Ausgangspunkt nimmt, um es mit größerer oder geringerer Strenge zu formen, oder aber Neubildung als vererbender Graß an eine verpflichtende Tradition – das sind die beiden grundsätzlichen Möglichkeiten, unter denen der »Dialogo della musica antica e della moderna« sich heute entfalten kann.

Igor Strawinsky hat das Erbe der Tradition im Sinne einer »lebendigen Kraft«, welche die Gegenwart anregt und befruchtet, für sein Schaffen nutzbar gemacht. Nicht anders verhält es sich bei Iberos »Alleluiah II«, wenn auch hier die Bezugsebene weitern indirekter sind. Und Olivier Messiaen? Seine »Chronochromie« läßt sich vorstellen als Dialog eines modernen Musikers mit der ältesten Musiktradition, die existiert; der aus der belebten Natur.

»Messe von Barcelona«

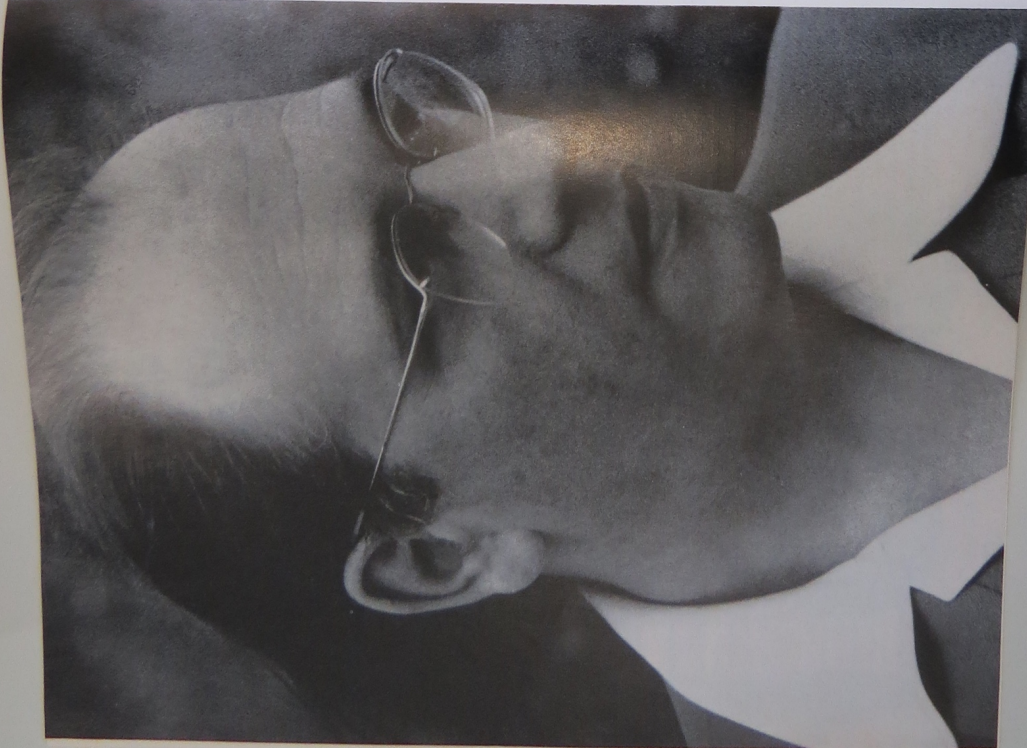
von Leo Schrade

Die mehrstimmige Ordinarium-Messe, das unter dem Namen der »Messe von Barcelona« bekannt ist, gehört zu den interessantesten Werken, die in dieser Gattung im 14. Jahrhundert komponiert wurden sind. Die Benennung leitet sich allein vom dem Fundort her, wo heute das Original-Manuskript bewahrt wird, so wie auch die »Messe von Tours«, die »Messe der Sorbonne«, spricht, ohne damit den Entstehungsort der Komposition anzudeuten zu müssen. Auch die »Messe von Barcelona« ist nicht in Barcelona komponiert worden; hingegen findet sich die Haupthandschrift, das Ms. 156 der ersten Bibliothek der Königin Cataluyra, in Barcelona.

Wie eine große Zahl der wichtigsten Melikompositionen des 14. Jahrhunderts, so ist auch die »Messe von Barcelona« vermutlich am päpstlichen Hof in Avignon entstanden. Nach den neuesten Forschungen, die wir vornehmlich dem bedeutenden spanischen Gelehrten, Monignore Higinio Angles verdanken, ist die »Messe von Barcelona« im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ab, der den Musikern von Avignon zuzurechnen ist. Ob es sich nun um Komponisten handelt, die dort ständig wirkten, oder um Musiker, die aus den verschiedensten Gegenden nach Avignon begeben, der päpstliche Hof wurde ein Zentrum der Musikkultur, gleich stark in seiner Kraft der Anziehung und Ausstrahlung. Zeitweise hielten sich dort auch Komponisten wie Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut auf, die geistigen Zentren des Jahrhunderts, und auch Petrarca, des älteren Philippe de Vitry bewundernder Freund.

Die Handschrift von Barcelona zeichnet sich gleichermaßen durch ihre Kalligraphie, die farbigen Initialen, ebenso wie durch ihre vorreffliche Überlieferung der Musik aus. Kyrie, Sanctus und Agnus Dei finden sich nur dort, während das Gloria auch noch in drei weiteren Handschriften überliefert ist. Doch ist das Credo zweifellos am besterhaltenen und am besten erhaltenen; denn seine weiteste Verbreitung läßt sich in sechs Fassungen feststellen. Noch in anderer Hinsicht tritt die Besonderheit des Credo hervor. Es ist der einzige Satz der Messe, der mit dem Namen des Komponisten bezeichnet. In mehreren Quellen, darunter in der Handschrift von Aps, die ja unter dem unmittelbaren Einfluß von Avignon gesammelt worden ist, begegnet der Musikernamen »Sotes« als Kompositoren des Satzes, während die berühmte Handschrift der Kapitelbibliothek in Ivrea das Credo »De reges« bezieht. Von dem Musiker namens Sotes wissen wir nichts, und was die Bezeichnung »De reges« zu bezeichnen habe, läßt sich nicht ermitteln. Vielleicht hat man mit dem Titel auf einen Tropus verweisen wollen.

Wie dem auch sei: der Name des Autors gilt nur für das Credo, nicht für die ganze Messe. Wir müssen also annehmen, daß für den liturgischen Gebrauch ein unbekannter Musiker von Avignon den Ordinarium-Messe zusammengestellt hat. Daß er dabei ganz willkürlich vorgegangen



Olivier Messiaen

von Josef Häfner

Bis zum heutigen Tag krank die Wiedergabe mittelalterlicher Musik an zwei Mißverständnissen. Auf der einen Seite glaubt man, historisch dem Original gegenüber »gerne« sein zu müssen. Das ist sehr läßlich. Und auf der anderen Seite glaubt man nicht meinen, daß die Nachahmung aller Instrumente und der »romantischen« Gewehr einer »gerne« Wiedergabe ließen. Auf den »romantischen« Verzierungen wird wiederherstellen lassen. Denn abgesehen von den Instrumenten wird es uns für immer an der originalen Gesangsweise fehlen.

Die andere Seite glaubt mittelalterliche Musik »musikalisch« darzubieten, indem sie zu einem Riesenaufgebot instrumentaler und vokaler Mittel greift. Das soll auch noch historisch sein. Ist es nicht so, daß das mittelalterliche Orchester einen großen Umfang hatte? Natürlich, es bestand zwar aus mehr als vierzig verschiedenen Instrumenten. Nur sind sie niemals alleamt zugleich aufgetreten. Man macht mittelalterliche Musik nicht »musikalischer«, wirkungsvoller, »reicher«, indem man himmlische Heerscharen zu Hilfe ruft: Harfen der Engel, Pauken und Trompeten, Cymbeln und Trommeln, und die Tausend Sänger vor dem Antlitz des Herrn. All dies widerspricht dem Geist der Musik des Mittelalters.

Wir haben moderne Instrumente benutzt, und zwar unter dem musikalisch-technischen Gesichtspunkt, die Einzelstimmen zu akzentuieren. Zur Stimmtechnik der Sänger läßt sich leider kaum etwas sagen, es sei denn, daß sie gewiß nichts mit moderner Chorteknik zu tun hat. Mir geößter Sorgfalt sind die Tempi zu erwägen. Es ist falsch, sich vorzustellen, daß sich mittelalterliche Frömmigkeit in der Musik mit dem langsamsten Augen-aufschlag hinmehrwärts bewegte. Es gibt Kriterien, daß dem nicht so gewesen ist. Die musikalischen Energien des Mittelalters bekunden sich in dem kompositorischen Satz. Wir halten uns nur an ihn, und versuchen, dessen Musikkultur darzulegen, ohne dem Glauben zu schenken, die bildungsentimentalen Gründen mittelalterliche Musik wiederherstellen wollen. Il Dialogo della Musica antica e della moderna: er kann sich nur in dem Hin und Her von gestern und heute bewähren.

Bewundert viel und viel gescholten, Mystiker und Theatraliker in einem, Krieger der Schöpfungswunder und Sänger irdischer Liebe, für dessen »schillernde, raffinierte, ja sogar wollüstige« Musik Rhythmen der Griechen, Hindus und Perser so wichtig und wie Sternbahnen und Vogelruf, Haupt der kurzlebigen Komponistengruppe »Leone Franco, Orbanis« von nahezu legendärem Ruf und exzeptioneller Pädagogie, den man jüngst wegen seines weitreichenden Einflusses bereits mit Schönberg und Webern verglich. Das ist Olivier Messiaen. Er kam am 10. Dezember 1908 in Avignon zur Welt, studierte elf Jahre lang am Pariser Conservatoire, wo er seit 1942 selbst unterrichtet; zunächst Harmonielehre, dann ab 1947 Analyse, Ästhetik und Rhythmus, seit 1955 auch Musikphilosophie.

Seine Musik, seine Musik, die einwärts und die singt, die neues Blut ist, sprechende, Gebärde, ein unbekannter Duft, ein Vogel ohne Schlaf; eine Musik der farbigen Kirchenfenster, ein Wirbel der herabgeplagten Farnern; schließlich ein »theologischer Regenbogen« (Messiaen) – diese Musik hat in Frankreich bereits während der festlicher Jahre, seit der Bedeutung gefunden. Deutschland zog nach dem Zweiten Weltkrieg nach, als man sein »Quartett auf das Ende der Zeit, kanonisierte die »Cinq Rêveries«, den Liedzyklus »Histoires«, den »Réveil des Oiseaux«, die »Oiseaux exotiques«, das »Livre d'Oraisons«.

So reich, ja überbordend die Kunst von Olivier Messiaen in der Mannigfaltigkeit ihrer Klangvaleurs und rhythmischen Bildungen, im Bogen ihrer Expression und der überlegenen Bescheidenheit; so, sich schickend zeigt sie sich in ihren Traditionsbezügen. Sie umfassen wichtige Strömungen des 19. und 20. Jahrhunderts, von Berlioz und Liszt über Debussy bis zu Strawinsky, Barok und Berg – orientieren sich aber auch in entscheidender Weise an aufkeimenden Überlieferungen, den rhythmischen Systemen Indiens vor allem. Man möchte vermuten sein, in der Verwendung von Vogelgesängen, die seit etlichen Jahren zu Messiaens Stimmteilen herabgehört, ebenfalls eine musikhistorische Traditionsbildung zu sehen. Allein – hingegen der zeitlichen Vogelwelt aus aller Welt mit wissenschaftlicher Akribie sammelt und klassifiziert, werden die Vogellaute zum musikalischen Material, das in Rührung, Verkörperung und polyphoner Ständigung die klangliche Substanz und – mindestens melodisch-harmonisch – auch die strukturbildenden Elemente liefert. Auf dem Gebiet der Rhythmen treten andere Gesichtspunkte hinzu.

»Chronometrie«, 1959/60 im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden entstanden und bei den Donaueschinger Musiktagen 1960 uraufgeführt, benutzt als klangbeeindruckendes oder melodisches Material Vogelgesänge aus Frankreich, Schweden, Japan und Mexiko. Außerdem werden Wasserfälle, die Weingeistigkeit, die der Komponist in den Französischen Alpen notierte.

Man weiß, wie wichtig die diesen Elementen mit Messiaen dem rhythmischen Grundmaterial bei. Es besteht aus 32 freigelegten Zeitwerten, die nach Konsequenz durchgeführten Regeln permuriert werden.

Klang und Zeit sind die beiden grundsätzlichen Ausgangspunkte des Werks. Man brauchte von dieser Feststellung kaum Aufhebens zu machen, denn sie kann als lose Begriffsbestimmung vielen Spielarten dessen zugrunde gelegt werden, was Musik heißt. Messiaen jedoch bezieht die beiden Kategorien in einer ganz direkten Weise aufeinander. Im allgemeinen treten Klang und Zeit dem Hörer durch das Filter von Expression und dramatischer Arbeit oder aber als Selbstzweck gegenüber. Auch Messiaen verachtet nicht auf die zehnerische Funktion des Klangs, besser: der Klangfarbe, so z. B. zur Imitation der Vogelgesänge und Naturgeräusche. Aber die Klangfarbe erhält bei ihm noch eine zweite und eigentlich dominierende Aufgabe: sie dient zur Artikulation der Zeitverläufe, d. h. die verschiedenen Zeitdauern werden durch unterschiedliche Klangmodifikationen dargestellt. Von hier erhält der Titel des Werks seine Erklärung. Chronometrie – Farbe der Zeit.

Messe von Barcelona

KYRIE

- I. Kyrie eleyson.
- II. Christe eleyson.
- III. Kyrie eleyson.

GLORIA

Splendor patris

Christe in caelis, Deus.
 Et in terra pax hominibus bone voluntatis.
*Splendor patris in caelis ortus,
 Qui captivum hominem optiens
 Redemisti in cruce mortuus
 Sacro sancto angustis hauriens.
 Veni, fusa quoque cadere.*

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,
 gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

*O Rex regum, cuius imperio
 universae convulsae gentes,
 subactae sunt, et in te
 quiescit mundus, patris genitricis
 Clamantibus.*

Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens,
 domine fili unigenite, Jezu Christe,
 domine deus, agnus dei, filius patris.

*Jesu rex, dux, datus, clemens, pax
 et in te nos laetantes justitiam,
 Quis intubis pro nobis iudica
 Nunc precamur, lacrimis reprimis
 quae microrum.*

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,
 qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

*Colla rex aeternum, agnos,
 Agnos, qui domus Israel,
 clavis David princeps benedictus*

*radix Jezu Elian iniquos
 mundi Jezu cuncta vitia,
 te qui patris.*

Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis,
 Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus,
 tu solus altissimus, Jezu Christe,
 cum sancto spiritu.

*Eya ergo, deo, iusti,
 mundum in alio conica,
 inter omnia, quae sunt,
 precandam, in partem oculi,
 ut caelestis sedes palatii
 mereantur*

in gloria dei patris, Amen.

CREDO

*Deo Reges

Credo in unum Deum
 Patrem omnipotentem,
 Factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.
 Et in unum dominum Jesum Christum, filium dei unigenitum,
 Et ex patre natum ante omnia saecula.

Et in unum deum, deum de deo, genitum deum de deo vero,
 Et in unum dominum Jesum Christum, filium dei unigenitum,
 Qui propter nos homines et propter nossemus omnia, facta sunt.
 Et in unum dominum Jesum Christum, qui ex patre factus est,
 Et in unum dominum Jesum Christum, qui ex patre factus est,
 Et in unum dominum Jesum Christum, qui ex patre factus est,
 Et in unum dominum Jesum Christum, qui ex patre factus est.

Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
 Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram patris.
 Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.

Et in spiritum sanctum, dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit.
 Et unum sacramentum ecclesiam, et apostolicam traditionem.
 Confiteor unam baptismum in remissionem peccatorum,
 Et vitam venturi saeculi. Amen.



Luiziano
Berto



für strukturelle Durchorganisation. So verwickelt Berto auf seine Weise den Dialog zwischen alter und neuer Musik; er steht aber auch im Zweigepfad mit seiner eigenen Generation: Partien seines »Alleluja II« sind den ungefähr gleichzeitig entstandenen »Gruppen für drei Orchester« von Karlheinz Stockhausen geistesverwandt.

Igor Strawinsky

von Josef Haasler

»Bourleske Geschichte, zu singen und zu spielen« – dieser Untertitel der Tierfabel »Renard« weist deutlich auf ein anderes Werk von Igor Strawinsky hin, das mit Recht als Merkstein der modernen Musiktheaters gesehen wird: Die Geschichte vom Soldaten. Und spitzieren nach zwei Takten des Eingangsmarsches zu »Renard« wußt man, daß auch die Grundvorstellung beider Werke die gleiche ist: Vision des Theatralischen, lindliches Wandertheater, halbwegs zwischen Zirkus, Jahrmärkte und dörflichem Sonntagsgemeinschaftsabend; Ort: irgendwo, Zeit: wann du willst; Ausführende: Sänger, Tänzer, Akrobaten, ein Miniaturorchester; ein Trompeter bläst schon, der Pauker schlägt, die Schauspieler manövrieren auf die Bühne. ...

Dieser Marsch, Bruder des Einleitungstückes zur »Geschichte vom Soldaten«, führt mit seiner heterophon umspielten Einstimmigkeit, mit dem fünfmal wiederkehrenden Ostinato seines Mittelteils ebenso präzis in die musikalische Situation wie in das szenische Milieu des Werks. Das szenische Milieu wurde bereits angedeutet; ich kann mich im Folgenden auf die musikalische Situation beschränken. Sie läßt sich zunächst schlagwortartig zusammenfassen: artifizielle Primitivität. Es handelt sich dabei um jenen Standpunkt des elementaren Musizierens, der in der Zeit um den Ersten Weltkrieg dazu berufen war, die Ohren wieder frezumachen für ganz ursprüngliche, kollektive Vorstellungen musikalischer Grundelemente. Den Homus dazu lieferte die osteuropäische Folklore; im Fall Strawinsky eine transformativere Folklore, die eine ganze Persönlichkeit wie ein musikalisches Wesen in sich trug. Ebenen wie Strawinsky den Text seiner Tierfabel in einem parodistischen Dialekt verfaßt, schrieb er musikalisch parodistische Folklore; mit der exemplarischen Haltung allerdings, die seine ganze Persönlichkeit in dem gesamten Schaffen trug. Es liegt im Wesen dieser Haltung, aber auch in der uralten Beschränkung des Materials begründet: »Renard« übersteigt die Grenzen der reinen Nationalität und der bloßen Folklore. Da ist der parodistisch-palmodierende Mischgesang des verklärten Feuers mit der raffiniert archaisierenden Instrumentalbegleitung am Beginn und den Quinquelupien an den Zeilenenden, da sind die Quartettstellen am Ende des zweimaligen Godelhilfenrufs – Parallelen zur Organumpraxis der frühen abendländischen Mehrstimmigkeit. An dem Godelhilfenruf wiederum musikalischer Aherung überhaupt führt das Ostinatoprinzip, das die Instrumentalpartien auf weite Strecken hin bestimmt. Neben die Kategorie der Wiederholung (dasselbe immer gleich) tritt die Variation (dasselbe immer anders) und zwar so, daß ein melodisch-rhythmischer Ausgangsmaterial durch Verkürzung, Verlängerung, Erweiterung im Tonumfang sich beständig wandelt, ohne den Zusammenhang mit seinem Ursprung, auszugeben. Auf Parallelerscheinungen solcher liturgischer Melismen und den Praktiken russischer Volksmusik, der wohl auf einen noch tiefer liegenden »Ursprung« deuten, als erwiesen am Auffallender noch als im instrumentalen Teil der Partitur tritt diese Verschränkung von Wiederholung und Variation bei den Singstimmen zutage, als besonders offenkundiges Beispiel sei hier nur die Mondschilderung des Finales genannt.

Verschränkung von Variation und Wiederholung findet sich auch in der Form. Die Großform gibt sich zunächst als weiter Beginn zu erkennen, der im Einleitungsmarsch und seiner Wiederholung als Schlalmarsch verankert liegt. Zwischen diesen beiden Anknüpfungen ist die architektonische Gestaltung durch die Zweimaligkeit einer ähnlichen Handlung bestimmt (der Hahn läßt sich zweimal vom Fuchse verführen, die beiden Strophen streifen einander im Verhältnis von Variation und Wiederholung. Die restlichen Teile des Werks gehören dem Prinzip der Reihung, innerhalb der Einzelabschnitte selbst gibt es zwei- und dreiteilige Liedformen neben Refraintypen.

Bezüge zu anderen Werken Strawinsky aus der gleichen Schaffensperiode, lassen sich un schwer finden, anfangen bei der »Nachtigall«, über die drei Streichquartette zurück bis zur »Geschichte vom Soldaten«. In diesem Zusammenhang muß vor allem »Les Noces« genannt werden. Ich denke hier weniger an melodisch-rhythmische Asonanzen als an das streng proportionale metrische Bezugssystem, das beide Partituren beherrscht. In der Tat stehen sämtliche Tempi des »Renard« in einem rationalen Verhältnis zur Grundzeit von 63 Schlägen pro Minute. In derart bewußter Planung offenbart sich das Element der äußersten Präzision, das von jeder Arbeit Strawinsky ist. Trotz seiner rationalen Durchorganisation ist »Renard« kein Werk der kühlen Distanz. Die Freude am Ursprünglichen regiert allenthalben; in der szenischen Konzeption, der formalen Gestaltung, dem melodischen Profil, der Tierstimmenimitation, den Schloks von Taktwechsel und Synkope. Diese Freude ist gleichzeitig eine Freude am Wagnis: Wagnis des asymmetrischen Periodenbaus, der bional gewürzt, durch Sekunden und Septimon geschärft Harmonik.

Der »Dialogo della musica antica e della moderna«? Er äußert sich in der Spannung zwischen der Urteilbarkeit des musikalischen Materials und der sehr modernen Geistigkeit, mit der es von Strawinsky gehandhabt wird.

»Bourleske Geschichte, zu singen und zu spielen«, musikalisch gefaßt in artifizielle Primitivität. Man sollte das nicht mit Einfachheit verwechseln. Wie vielschichtig das musikalische Detail gerade durch das Moment des Artifiziellen werden kann, sei an einem Beispiel aufgezeigt: einer mehrfach wiederkehrenden Cymbalpassage. Unstreitig vertritt sie die Funktion der Theaterfanfare zum Auftritt eines neuen Darstellers; gleichzeitig kann sie aber auch als Nachahmung des Hähnenkreises gelten und schließlich steht sie durch ihre eigentümliche Klanglichkeit stellvertretend für die Tatsache der Transformation, den bestimmenden Wesenszug Strawinsky. Der aufmerksame Hörer wird noch mehr dergleichen finden können.

Brundage, Nijinska

Die erfolgreiche Choreographin Bronislava Nijinska, Nijinskys Schwester. Ihre Choreographie der Urufführung „Les Ballets russes“ gefälligst als „genial im höchsten Maße“ von der „Diagonale-Trippe“ interpretierten Werke. Ihr „Klosterbau“ (1911) und „Ballet de la Mort“ (1912) sind nicht nur „einzigartig“, sondern auch „einzigartig“.



Amelio, 1936: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinsky and Olga Petrova

(aus „Gesamte Werke“ von Igor Stravinsky, mit freundlicher Genehmigung des Verlags „Zürcher Musikverlag“ B. Schott's Söhne, Mainz).



Renard (Der Fuchs)

Balletts Geschichte nach russischen Volkstänzen - Musik und Text von Igor Strawinsky

Neue deutsche Textfassung von Katharina Cathleen

Auftrittsangabe: Der Hahn hüpfet unruhig auf seiner Stange hin und her. Er fühlt dumpf eine Gefahr, die in der Luft liegt. Doch beruhigt er sich bald und versucht ihn zu bewegen, von seiner Stange herabzukommen und zu baden. Er schmeichelt dem Hahn, dem herrlichen Sänger, und versucht sich aber ein Herz und erklärt sogar überheblich, heute nicht zur Bediende bereit zu sein. Doch der Fuchs läßt nicht locker. Er überredet schließlich den Hahn, seinen sicheren Platz zu verlassen und ergreift ihn sofort. Verzweifelt schlägt der Hahn mit den Flügeln um sich, jammernd, stößt und ruft Kater und Bock, seine Freunde zu Hilfe. Diese erscheinen und jagen den Fuchs davon. Die Tiere freuen sich über die Rettung und begrüßen mit einem Tanzlied. Darin stellen sie als Fabel die Hühner, die Kater und Bock zitiert wieder auf seiner Stange hin und her, und kräht friedlich sein Lied über den Hof. - Aber der Fuchs hat es noch nicht aufgegeben. Er erscheint abwärts, wirft die Mönchskleidung ab und schmeichelt dem Hahn. Er bietet ihm die verschiedensten Geschenke an. Mehrmals lohnt der Hahn ab, aber schließlich läßt sich der Einfältige verleiten und springt zum Fuchs hinunter, der ihn sofort rupfen. Wieder kommen Kater und Bock, trösten ein Liedchen und suchen dabei nach dem Fuchs. Vor dem Bau stellen sie ihn. Zu Tode erschrocken zieht der Fuchs nachzusehen seine Augen, seine Felle und seine Kutze zur Rechenschaft. Augen und Felle taten ihre Schuldigkeit, aber die Kutze, die harte Haxe, gelassen und so seinen Weg verraten. Nun ist es um sein Leben geschehen. - Wieder finden sich Kater, Bock und der Hahn, der sich inzwischen etwas erholt hat, zu einem Tanzlied zusammen: der Fuchs ist tot! Alles Federvieh ist voller Freude und bereitet ein gewaltiges Festessen vor.

Renard.

Balletts Geschichte

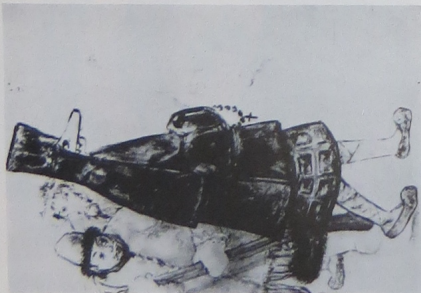
Uraufführung am 1. Juni 1922, Pariser Oper

Russische Ballett-Dagblatte

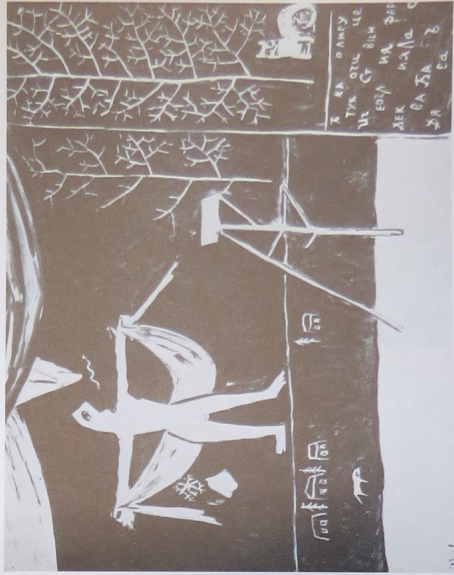
Musikalische Leitung: Ernest Ansermet

Choreographie: Bronislava Nijinska

Bühnenbild und Kostüme: Michel Larionow



Renard.
Bühnenbildentwurf und Kostüme von
Michel Larionow



Entwurf für den Vorhang
zur Uraufführung



Bilder oben links:
(von links nach rechts) Michel Larionow, Pablo Picasso, Jean Cocteau und Nathalie Gontcharova in Rom 1916

oben rechts:
Serge de Diaghilew (rechts) und Michel Larionow (1915)

unten:
Michel Larionow

Michel Larionow wurde 1883 in Tiraspol bei Odessa geboren. Der Künstler besuchte in Moskau Kurse für Malerei, Skulptur und Architekturen und nahm seit dem Jahre 1909 an den Kunstausstellungen der modernen Kunst regen Anteil. Im Jahre 1909 stellte er ein Bild mit dem Titel „Das Glas von der Insel oberhalb“ in und den Einfluß des beginnenden Kubismus aus. Im folgenden Jahr hielt Marinetti in Russland Vorträge über den Futurismus, dessen in Moskau und in Petersburg bestreite man ihm einen strahlenden Empfang, und es ließen sich Plänen und Versuchen beteiligen. Noch im gleichen Jahr begründete Larionow den Rayonismus, indem er im Studio Krab Bilder ausstellte, die im November 1913 entstanden. 1914 kam er nach Paris und stellte im selben Jahr mit seiner Frau, der russischen Malerin Nathalie Gontcharova, in der Galerie Paul Guillaume aus. Die Einleitung für den Katalog schrieb Guillaume Apollinaire. Zu gleicher Zeit mit seinen rayonistischen Werken schuf Larionow auch figurative Bilder, Skulpturen oder Bauwerke, die in einem sehr verständlichen, fast geometrischen Stil gemalt waren. 1914 lernte Larionow Serge de Diaghilew kennen und begann bald danach für das Russische Ballett zu arbeiten.

Konzert für Orchester (1943)
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 377 DM 25,-
Ausgezeichnet mit dem „Grand Prix du Disque“

**Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester
Rhapsodie für Klavier und Orchester op. 1**
Géza Anda
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 708 - 138 708 Stereo DM 25,-

**Konzerte für Klavier und Orchester
Nr. 2 und Nr. 3**
Géza Anda
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 611 - 138 111 Stereo DM 25,-
Die Platte wurde mit dem „Grand Prix“ ausgezeichnet

Herzog Blasabarts Burg op. 11
Gesamtaufnahme in deutscher Sprache
Hertha Topper - Dietrich Fischer-Deakau
Radio-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 565 - 138 030 Stereo DM 25,-
Die Platte wurde mit dem „Grand Prix“ ausgezeichnet

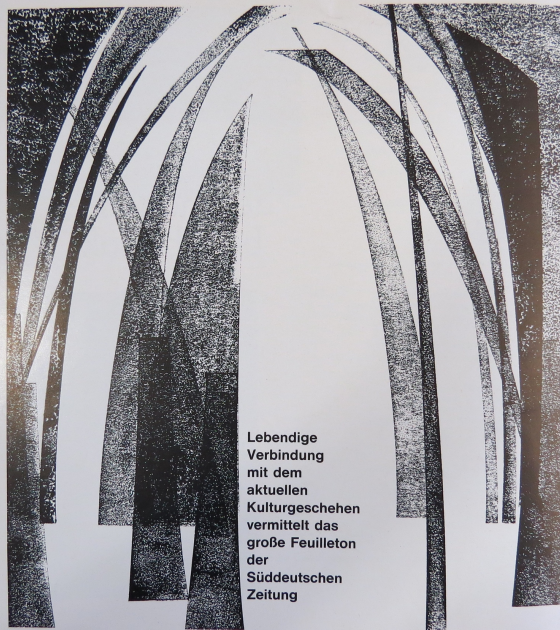
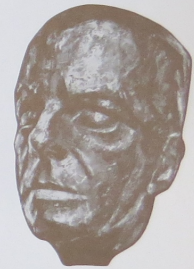
Deux portraits op. 5
Musik für Saiteninstrumente,
Schlagzeug und Celesta
RIAS-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 493 DM 25,-

**Divertimento für Streichorchester
Tanzsuite**
RIAS-Symphonie-Orchester Berlin
Dirigent: Ferenc Fricsay
18 153 DM 25,-

UNGEBUNDENE PREISE - VORFÜHRUNG UND VERKAUF DURCH DAS GUTE FACHGESCHÄFT



klassiker
der moderne
bela bartok



Lebendige
Verbindung
mit dem
aktuellen
Kulturgeschehen
vermittelt das
große Feuilleton
der
Süddeutschen
Zeitung

ANNEXE N° 5 : Brochure du 13 décembre 1968³⁹³



³⁹³ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 13. Dezember 1968*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1968. Citée p. 58, 88 et 157.

Karl Amadeus Hartmann

Gesangszeile: Worte aus "Sodom und Gomorrha" von Jean Giraudoux

Das ist der schreckste Spielbeginn, den die Zuschauer je erlebt haben! Der Vorhang hebt sich, und vor ihren Augen steht der Oberste der Engel!

Sie sollen ihr Glück rasch auskosten; es wird nicht lange währen. Und das Schauspiel, das dann folgt, wird vielleicht grauenvoll sein!

Man sagt, daß Sodom und Gomorrha, missamt ihrer Herrschaft bis nach Indien hin und die Welt zunichte werden sollten!

Das ist nicht das Schlimmste! Und darum geht es auch gar nicht. Andere Reiche sind zunichte geworden, und ebenso unverhofft! Wir alle haben Reiche stürzen sehen, und gerade die festesten, und gerade diejenigen, die am raschesten wuchsen und öfters Dauer am sichersten verbürgt schienen. Reiche, die eine Zerde Hesper Erde für ihrer Geschöpfe waren. Auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung und des Talents standen sie mitten im Reichtum des erregemusses und der Weiterberung, ihr Heer brach in den Jahren an, die Vorratsspeicher waren gefüllt; in den Thronen anochte man das Geheimnis, das reine Purpurrot und das makelloseste Weiß herzustellen; in den Bergwerken fand man Diamanten und in den Zellen Atome.

Man zauberte Symphonien aus der Luft und Gesundheit aus dem Meere. Tausend Systeme wurden ausgedacht, um die Fußgänger vor den Gefahren der Straße zu schützen; man hatte Mittel gegen die Kälte, gegen die Misset und gegen die Häßlichkeit; Bündnisse und Droge gegen den Krieg; alle Gifte und Drogen waren aufgeboden, um die Krankheit der Raben und schädliche Insekten zu bekämpfen; Hügel-

schlag wurde durch wissenschaftliche Gesetze im voraus berechnet und seine Wirkung aufgehoben. Und da, mit einem Male, erhebt sich binnen ein paar Stunden ein Obel und befällt den gesündesten und glücklichsten aller Körper!

Das Obel der großen Reiche! ... Das tödliche Obel! ... Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken, aber selbst Heller und Sou verlieren ihren Wert. Ochsen sind da, Kühe und Schafe; aber die Menschen leiden Hunger. Alles bricht nun plötzlich über das Reich herein; von der Raupe bis zum Ebleind und den Plandrielen Gottes. Sogar da, wo man es für alle Zeiten verbannt glaubte, erhebt das Obel sein Haupt: Laus auf der Glätze des Millardärs. Und in dem Sturm und Wogenprall, in diesem Krieg aller Kriege, bleibt nichts als Bankrott und Schande, das vor Hunger verzerrte Gesicht eines Kindes, der Schrei einer Wahnsinnigen und der Tod.

In jedes Vogellied hat ein grauenhafter Ton sich eingeschlichen, ein einziger nur, doch der tiefste Ton aller Oxtönen - der des Todes. Und die Schwalben fliegen hoch, weil die Erde heute ein Kadaver ist und alles, was fliegen hat, aus ihrer Nähe flieht. Und die Bäche sind klar und spritzblank, die Quellen, aber ich habe das Wasser gekostet; es ist das Wasser der Sinfliut. Und die Sonne brennt, aber ich habe ihre Wärme mit der Hand gefaßt; es ist ständendes Pech. Und aus der Kehle der Schwärze wird der Donner des Unerbittlichen losbrechen. Und aus dem Einschnitt der harzigen Zeder werden die Tränen des Weilvergangs rinnen.

Es ist ein Ende der Welt! Das Traurigste von allen!

Herausgeber
Bayerischer Rundfunk
8 München 2
Rundfunkplatz 1

Redaktion
Ernst Thomas
Grafik und Plakat
Walter Taffelmaier

Druck
J. Gotteswimer, München
Klischeeherstellung
Oestreichler & Wagner, München

Freitag, den
13. Dezember 1966
20 Uhr
Herkulessaal der Residenz

musica viva

2. Konzert
im Abonnement

Symphoniorchester
Leitung: Rafael Kubelík
des Bayerischen Rundfunks

Karl Amadeus Hartmann

4. Symphonie für Streichorchester (1947)

- I. Lento assai - con passione
- II. Allegro di molto, risoluto
- III. Adagio appassionato

Gesangszeile für Bariton und Orchester
zu Worten aus "Sodom und Gomorrha"
von Jean Giraudoux (1963)

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton

Pause

6. Symphonie für großes Orchester (1951/53)

- I. Adagio
- II. Toccata variata



Rafael Kubelík
Foto:
Barbara Pflaum



Dietrich Fischer-Dieskau
Foto:
Sigfried Lauterwasser



Rudolf Hohlweg

Musik und Bilder - Karl Amadeus Hartmann

Die Sache ist so einfach wie ungewöhnlich. Er war Musiker und konnte nicht ohne Bilder leben. Untrennbar blieben in der Person Karl Amadeus Hartmanns die Bereiche des Sehens und Hörens. Er war Ohren- und Augenschmuck. Da er ein bedeutender Mann war, besaß auch, wie er sah und wie er hörte, ungewöhnlichen Rang. Zwar hat er nie gemalt, er komponierte. Dafür besaß er den Blick des Malers und jenes seltsame Unvermögen, das Produzieren oft hindert, vor den Werken anderer schnell mit Urteilen bei der Hand zu sein. Sie sind, als Fachleute, schon bei der Untersuchung des Handwerks, der Kunstfertigkeit, auf der Suche nach dem Problem und der Lösung, beim Prüfen, wie es wohl gemacht hat.

Karl Amadeus Hartmann stand ruhig vor einem Gemälde, einer griechischen Vase, vor einer gotischen Kathedrale, schaute schweigend, respektvoll, auf das Entstehen einer inneren Beziehung zum Angeschauten wartend. Dann erst konnte Meinung ausgedrückt, oft schlagend formuliert und alles andere als ehrerbietig, die Sache exakt getroffen und meist von der unerwarteten Seite gesehen werden.

Er beobachtete scharf. Der Blick war unbestechlich wie das Ohr. Musikalische und bildnerische Eindrücke trafen auf eine Antenne von höchster Empfindlichkeit für Qualität. Die Witterung für Gütes, unter der Überfülle von Mittelmaß und Schlechtem war außergewöhnlich fein.

Karl Amadeus Hartmann verteilte auf dem Gebiet der bildenden Kunst über Entschieden und Erkenntnis wie wenig andere. «Ich habe über die Zusammenhänge zwischen Musik und Malerei viel nachgedacht», sagte er zwei Jahre vor dem Tod in einem Gespräch. «Es hat lange gedauert. Jetzt kenne ich mich aus. Aber reden möchte ich noch nicht darüber.» Leider hat er über diese Dinge nicht mehr geredet und offenbar auch nichts notiert.

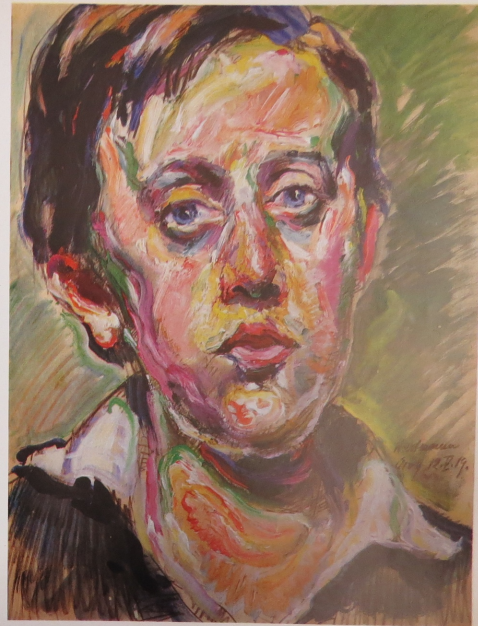
Dieser Komponist sinnierte viel über Probleme des Schaffens, des Erfindens von Musik und Malerei. Vertauscht mit den Schwierigkeiten des Produzierens hatte er Einblicke gewinnen können, die weit hinaus über das schlichte Aufdecken von Parallelen, das Darlegen offenkundiger Verwandtschaften und Wechselbezüge vom Schläge des Wortpaars Klangfarben-Farbklänge reichen.

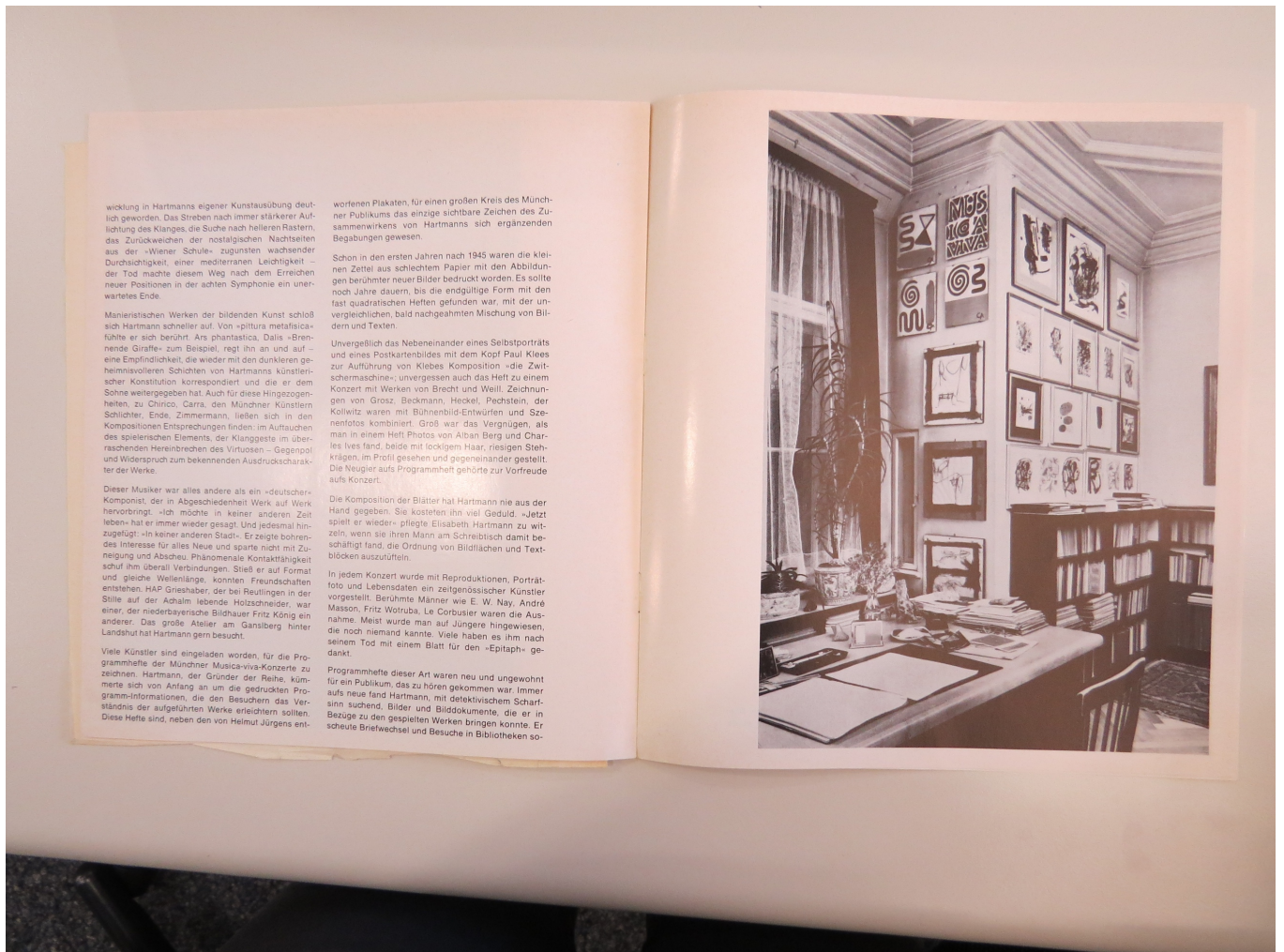
«Es war mir frühzeitig klar, daß Bilder und Musik zur gegenseitigen Verständigung notwendig sind wie Wort und Musik», schrieb Karl Amadeus Hartmann in einer «Autobiographischen Skizze» (Kleine Schriften, Mainz 1965). Der Vater war «Blumenmaler» gewesen. Auch der fünf Jahre ältere Bruder ist Maler geworden. Durch ihn lernte Karl Amadeus, für den immer schon feststand, daß er Musiker, und das heißt für ihn immer nur Komponist, werden wollte, junge Maler kennen, bei ihm sah er Werke der modernen Malerei.

Moderne Malerei – das war für Hartmann der deutsche Expressionismus. Was den Komponisten für die Werke von Schmidt-Rohlfuß, Nolde, Kirchner, Pechstein, Heckel, Mueller entflammte, waren mit Sicherheit Ausprägungen einer verwandten Mentalität. Sie läßt sich auf seine Abstammung zurückführen: Der Vater kam aus Schlesien. Die Neigung des Komponisten zu kräftigen instrumentalen Farben, seine auffallende Vorliebe für «brucknerne» Blockflöten- und piano Streichersätze, die von stolzem Pathos erfüllten Adagios, die wütenden Ausbrüche, die auferissen wirkende Klanglandschaft, das violon-Humanitätliche in Hartmanns Musik – entspricht das alles nicht dem impulsiven Pinselstrich, den kraftvollen Konturen, dem leidenschaftlichen Engagement für die Farbe, der aufbegehrenden malerischen Gebärde, die Aufmerksamkeit für die menschliche Gestalt, die Gewalt des Ausdrucks in den Werken der «Brücke-Maler»?

Die Verbindung ist überraschend. Denn die Maler der Dresdner «Brücke» waren mindestens 20 Jahre älter als Hartmann, gehörten also der Väter-Generation an, schafften sich nur Kontakt in Gestalt der Gegenpartei. Max Pechstein, mit Hartmann befreundet, wurde 1861 geboren, Hartmann hingegen erst 1905. Daß er sich zu Max Beckmanns Malerei hingezogen fühlte, sich mit den sozialen Anklagen eines Querverbindungen.

Den Zugang zur anders gearteten, formbetonten Kunst des Westens mußte sich Hartmann langsam erschließen. Sein Freund Karl Heinz Ruppel berichtet von heiligen Disputen, die er vor Gemälden Renoirs und Cezannes mit dem Komponisten führen mußte. Das Herantasten an die andere Kunstgenauung dauerte Jahre. Es ist auch an einer speziellen Ent-





wicklung in Hartmanns eigener Kunstausübung deutlich geworden. Das Streben nach immer stärkerer Auflichtung des Klanges, die Suche nach helleren Rastern, das Zurückweichen der nostalgischen Nachseiten aus der »Wiener Schule« zugunsten wachsender Durchsichtigkeit, einer mehreren Leichtigkeit – der Tod machte diesem Weg nach dem Erreichen neuer Positionen in der achten Symphonie ein unerwartetes Ende.

Manieristischen Werken der bildenden Kunst schloß sich Hartmann schneller auf. Von »pittura metafisica« fühlte er sich berührt. Ans phantastica, Dalls »Brennende Gräfte« zum Beispiel, regt ihn an und auf – eine Empfindlichkeit, die wieder mit den dunkleren geheimnisvolleren Schichten von Hartmanns künstlerischer Konstitution korrespondiert und die er dem Sohne weitergegeben hat. Auch für diese Hingezogenheiten, zu Chirico, Carrà, den Münchner Künstlern Schlichter, Ende, Zimmermann, ließen sich in den Kompositionen Entsprechungen finden: im Auftauchen des spielerischen Elements, der Klanggeste im überraschenden Hereinbrechen des Virtuosen – Gegenpol und Widerspruch zum bekennenden Ausdruckskarakter der Werke.

Dieser Musiker war alles andere als ein »deutscher« Komponist, der in Abgeschlossenheit Werk auf Werk hervorbringt. »Ich möchte in keiner anderen Zeit leben« hat er immer wieder gesagt. Und jedesmal hinzugefügt: »in keiner anderen Stadt«. Er zeigte bohrendes Interesse für alles Neue und sparte nicht mit Zuneigung und Abscheu. Phänomenale Kontaktfähigkeit schuf ihm überall Verbindungen. Stieß er auf Format und gleiche Wertenlänge, konnten Freundschaften entstehen. HAP Grieshaber, der bei Reutlingen in der Stille auf der Achalm lebende Holzschnitzer, war einer, der niederbayerische Bildhauer Fritz König ein anderer. Das große Atelier am Gansberg hinter Landshut hat Hartmann gern besucht.

Viele Künstler sind eingeladen worden, für die Programmhefte der Münchner Music-viva-Konzerte zu zeichnen. Hartmann, der Gründer der Reihe, kümmerte sich von Anfang an um die gedruckten Programminformationen, die den Besuchern das Verständnis der aufgeführten Werke erleichtern sollten. Diese Hefte sind, neben den von Helmut Jürgens ent-

worfenen Plakaten, für einen großen Kreis des Münchner Publikums das einzige sichtbare Zeichen des Zusammenwirkens von Hartmanns sich ergänzenden Begabungen gewesen.

Schon in den ersten Jahren nach 1945 waren die kleinen Zettel aus schlechtem Papier mit den Abbildungen berühmter neuer Bilder bedruckt worden. Es sollte noch Jahre dauern, bis die endgültige Form mit den quadratischen Heften gefunden war, mit der unvergleichlichen, bald nachgeahmten Mischung von Bildern und Texten.

Unvergeßlich das Nebeneinander eines Selbstporträts und eines Postkartenbildes mit dem Kopf Paul Klees zur Aufführung von Klebes Komposition »die Zwitschermaschine«, unvergessen auch das Heft zu einem Konzert mit Werken von Brecht und Weill. Zeichnungen von Grosz, Beckmann, Heckel, Pechstein, der Kollwitz waren mit Bühnenbild-Entwürfen und Szenenfotos kombiniert. Groß war das Vergnügen, als man in einem Heft Photos von Alban Berg und Charles Ives fand, beide mit lockigem Haar, riesigen Stehkrügen, im Profil gesehen und gegeneinander gestellt. Die Neugier aufs Programmheft gehörte zur Vorfreude aufs Konzert.

Die Komposition der Blätter hat Hartmann nie aus der Hand gegeben. Sie kosteten ihn viel Geduld. »Jetzt spielt er wieder« pflegte Elisabeth Hartmann zu wetzeln, wenn sie ihren Mann am Schreibtisch damit beschäftigt fand, die Ordnung von Bildflächen und Textblöcken auszufüllen.

In jedem Konzert wurde mit Reproduktionen, Porträtfoto und Lebensdaten ein zeitgenössischer Künstler vorgestellt. Berühmte Männer wie E. W. Nay, André Masson, Fritz Wolfrub, Le Corbusier waren die Ausnahme. Meist wurde man auf Jüngere hingewiesen, die noch niemand kannte. Viele haben es ihm nach seinem Tod mit einem Blatt für den »Epitaph« gedankt.

Programmhefte dieser Art waren neu und ungewohnt für ein Publikum, das zu hören gekommen war. Immer aufs neue fand Hartmann, mit detektivischem Scharfsinn suchend, Bilder und Bilddokumente, die er in Bezüge zu den gespielten Werken bringen konnte. Er sorgte Briefwechsel und Besuche in Bibliotheken so-



weng wie Reisen. Einmal fuhr er um Material für ein Strawinsky-Heft nach Paris. Bei der Rückkehr hatte er unbekannte Photos von Debussy und – als Geschenke mit Widmungen – Zeichnungen von Serge Diaghilew's ehemaligen Bühnenbildnern im Gepäck. Hartmann hat vermutlich, eine vollständige Sammlung der erreichbaren Strawinsky-Porträts zusammengetragen.

Was die Titelbilder betraf: zuerst rechnete es sich die musica viva als Ehre an, wenn ihr ein Originalblatt zur Verfügung gestellt wurde. Später war es für die Künstler Vergnügen und Ehre, von Hartmann aufgefordert zu werden. Le Corbusier in einem Brief an Hermann Scherchen: „... ich empfing diesen Morgen einen Brief von Karl Amadeus Hartmann, in dem er mich um Zeichnungen für eines seiner musikalischen Programme bat. Ich werde ihm positiv antworten, da ich diese Absicht, auf eine heutige Weise das Denken und die Ästhetik in ihren musikalischen, plastischen und selbst literarischen Kundgebungen zu verbinden, durchaus billige.“ Die Reihe der Künstler, die dem Münchner Publikum auf diese Weise vorgestellt wurden, ist fast länger als die der jungen Komponisten. Übrigens wurden auch Arnold Schönberg und Werner Egk als Maler präsentiert.

Die Originale der Titelblätter hängte sich Hartmann in die Wohnung an der Schwabinger Franz-Joseph-Straße. In den großen Räumen – «kleine Zimmer hält ich nicht aus» – konnte er sich endlich mit Bildwerken umgeben. Zeichnungen von Kirchner, eine Graphik von Joseph Schatz, «Die Wasserträgerinnen» von Pechstein, ein Blumenbild Erich Heckels, eine Zeichnung von Dali, daneben Werke aus Paris, von Cocteau, Nathalie Gontscharowa und Michael Larionow – das waren ihm, vereint in einer Ecke des Speisezimmers, die liebsten. An anderer Stelle dann zarte Rodin-Bilder, eine mächtige Bronzebüste des Komponisten – «Endlich ein Kopf!» hatte Karl Hartung während der Sitzungen geseufzt – immer wieder Arbeiten des Bruders Adolf, Glasluster aus Murano, Teppiche, alte ererbte Möbel, farbige Steine auf Tischen und Fensterbrettern, die Schalen mit Rosenblättern, Amphoren aus dem Mittelmeer und eine kleine, exquisite Sammlung griechischer Vasen, Kannen, Krüge und Schalen. An ihnen fand Hartmann kritischer und schönheits-süchtiger Geist außerhalb der Musik ein Glück.

Seite 5
Karl Amadeus Hartmann im Alter von 14 Jahren, Porträt von Adolf Hartmann 1919. Das Farblitho wurde vom Verlag B. Schott's Söhne gestiftet.
Fotos: Werner Neumeister



**Nachtkonzerte
des Bayerischen Rundfunks**

23. Dezember 1968

Drei Uraufführungen von den
Lucerner Musikfestwochen 1968

Geoffrey Grey

Sonate für Bläser (1967)

London Brass Soloists
Leitung: Philipp Jones

Ivo Malec

Lumina

für Streicher und Tonband (1968)

Festival Strings Lucerne
Leitung: Rudolf Baumgartner

Robert Suter

Epitaffio

für Bläser, Streicher und Schlagzeug (1968)

London Brass Soloists
Festival Strings Lucerne
Leitung: Rudolf Baumgartner

Frank Martin

Konzert für sieben Bläser, Schlagzeug
und Streichorchester

Orchestre de la Suisse Romande
Leitung: Ernest Ansermet

30. Dezember 1968

Ingvar Lidholm

Poesis

für Orchester

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Francis Travis

Einrichtung: Musica viva-Programmheft vom 15. Dezember 1967

23. Dezember 1968 bis 3. Februar 1969

zweites Musikprogramm vom 23.00 bis 24.00 Uhr
im 2. Programm

Tadeusz Baird

Vier Dialoge

für Oboe und Kammerorchester

Lothar Faber, Oboe

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Günter Wand

Einrichtung: Musica viva-Programmheft vom 9. Februar 1968

Aribert Reimann

«Vernà la morte»

Kantate nach Texten von Cesare Pavese

Joan Carroll, Sopran

Hans-Ulrich Miesch, Tenor

Peter-Christoph Runge, Bariton

Chor und Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks

Chorentrichtung: Wolfgang Schubert
Leitung: Wolfgang Fortner

Einrichtung: Musica viva-Programmheft vom 9. Februar 1968

13. Januar 1969

Henryk Mikołaj Górecki

Requiem

für Orchester op. 21

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Pierre Colombo

Hans Otte / Hans G. Helms

Daidalos

Komposition in sieben Szenen
für vier Vokalisten und
ein Instrumentalensemble

Marie-Thérèse Cain, Josephine Wendig,
Helmut Melcher und William Pearson, Gesang

Evelin Summer, Harle

Karl-Heinz Bötner, Gitarre

Allora und Aloya Koltarsky, Klavier
Leitung: Hans Otte

20. Januar 1969

Aufnahmen von den
Donauwälder Musiktagen 1968

Zbýnek Vostrak

Rendel der Zeit

für Violoncello solo, vier Instrumentalgruppen
und elektronische Orgel op. 40

Jan Sinc, Violoncello

Ensemble: Musica viva Pragensis

Leitung: Zbýnek Vostrak

Rudolf Komorous

Düstere Annuit

für Kammerensemble

Ensemble: Musica viva Pragensis

Leitung: Rudolf Komorous

Ladislav Kupkovic

Vor- / Mit- / Nach

für Streicher, Holzbläser
und ein Tasteninstrument

Ensemble: Musica viva Pragensis

Leitung: Zbýnek Vostrak

Marek Kopelent

Silbesen

für Kammerensemble

Pavel Janda, Viola solo

Ensemble: Musica viva Pragensis

Leitung: Zbýnek Vostrak

27. Januar 1969

Carl Orff

Entrata

nach William Byrd

für fünftöniges Orchester und Orgel

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Leitung: Michael Gielen

Kreon und der Wächter

Schluß des 1. Teiles aus «Antigone»

Kreon: Carlos Alexander, Bariton

Wächter: Gerhard Stolze, Tenor

Chor und Mitglieder des
Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks

Chorentrichtung: Kurt Probst
Leitung: Ferdinand Leitner

Trionfo di Afrodite

Concerto scenico

Die Braut

Richard Holm, Tenor

Der Bräutigam

Lieselotte Fälsler, Sopran

Chorführerinnen

Elisabeth Weisenlanger, Sopran

Chorführer

Rafko Dellorco, Tenor

Hans Höller, Bariton

Peter Schreiner, Bariton

Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

Leitung: Eugen Jochum

3. Februar 1969

Aufnahmen von den
Donauwälder Musiktagen 1968

Tona Scherchen

Wai

pour voix et quatuor à cordes

avec quelques percussions

Cathy Berberian, Mezzosopran

Società Cameristica Italiana

Enzo Perù und Umberto Olivetti, Violine

Emilio Poggioni, Viola

Italo Gomez, Violoncello

Luciano Berio

Sironia

für Streichquartett

Società Cameristica Italiana

Enzo Perù und Umberto Olivetti, Violine

Emilio Poggioni, Viola

Italo Gomez, Violoncello

Gilbert Amy

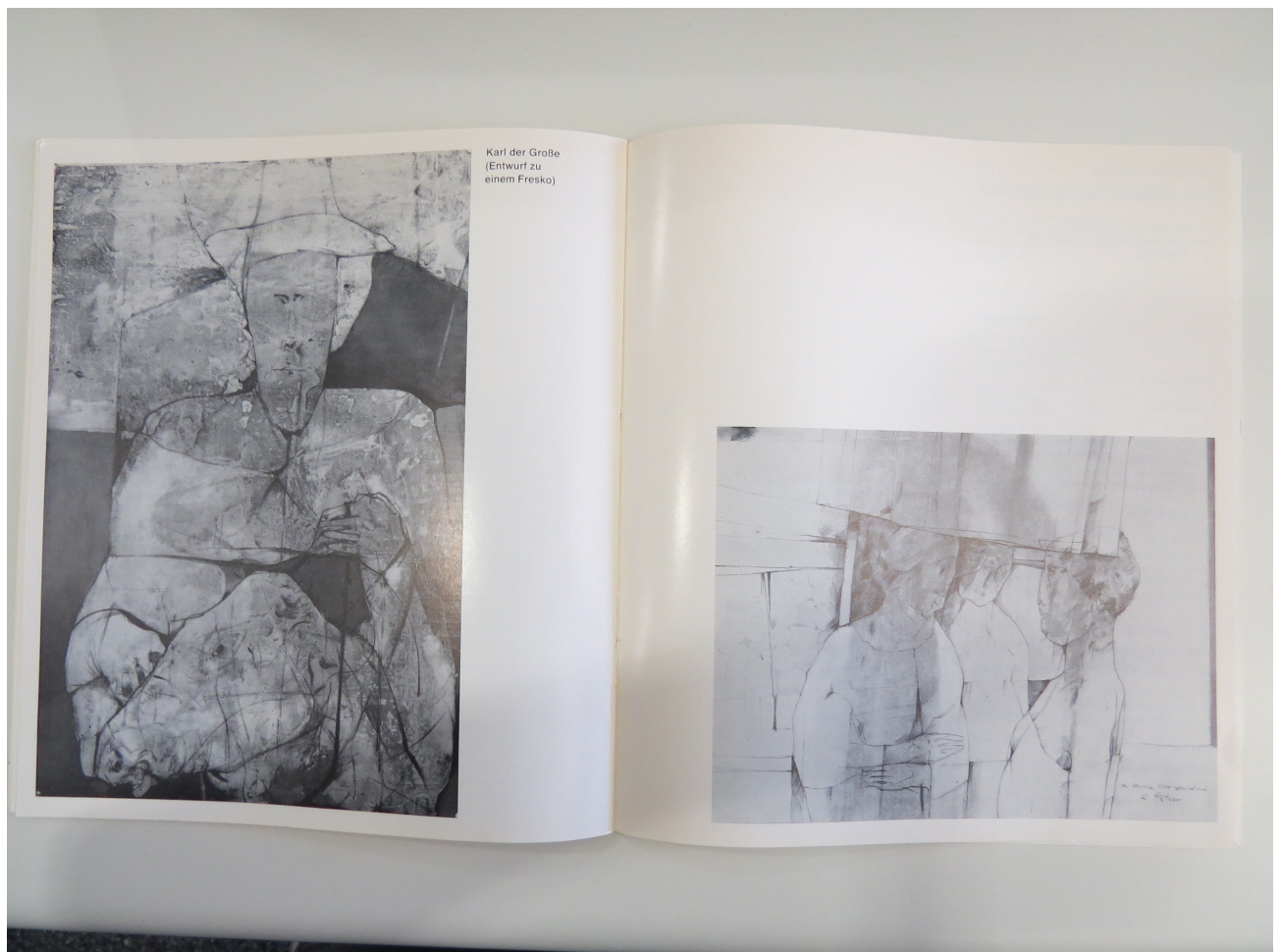
Chant

pour grand orchestre

Symphonieorchester des Südwestfunks
Leitung: Ernest Bour

Extraits du contenu des brochures

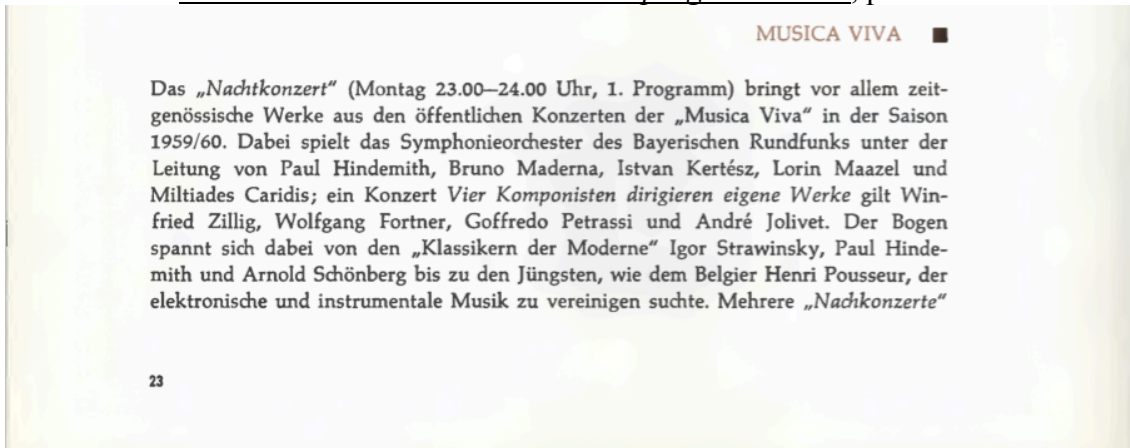
ANNEXE N° 6 : Extrait de la brochure du 12 mars 1965 – fresque de Karl Plattner³⁹⁴



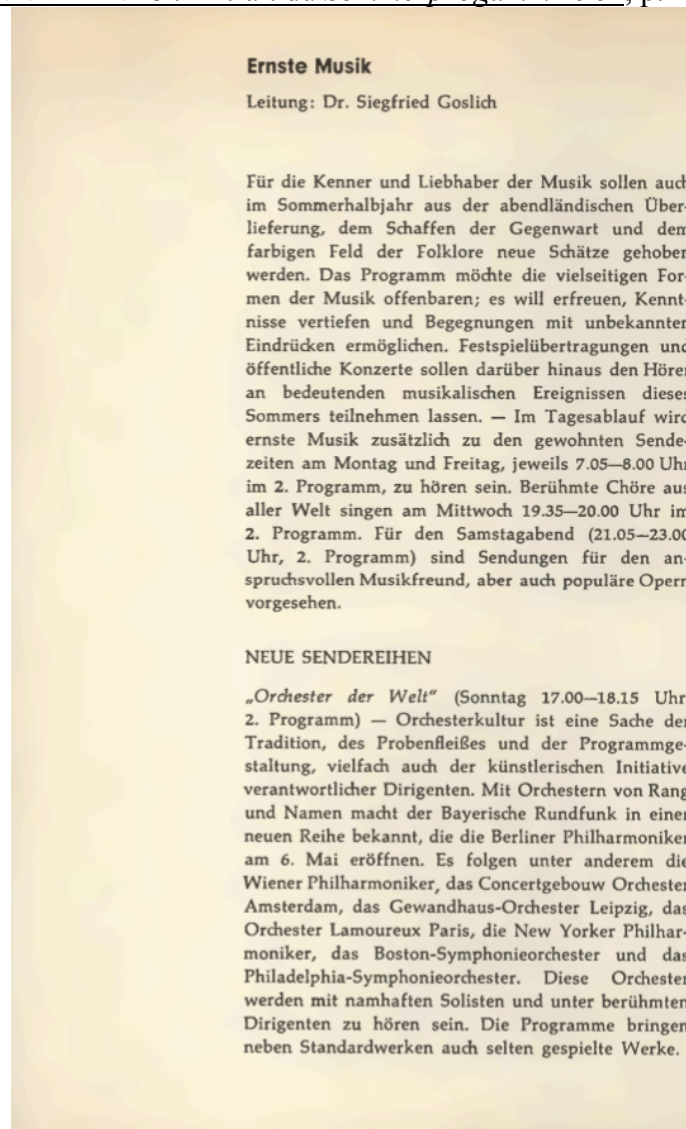
³⁹⁴ THOMAS Ernst, *Musica Viva, Programmheft 12. März 1965*, Bayerischer Rundfunk, Munich, J. Gotteswinter, 1965, p. 27-28. Citée p. 109.

PROGRAMMES DU BAYERISCHER RUNDFUNK

ANNEXE N° 7 : Extrait du *Sommerprogramm 1960*, p. 26³⁹⁵



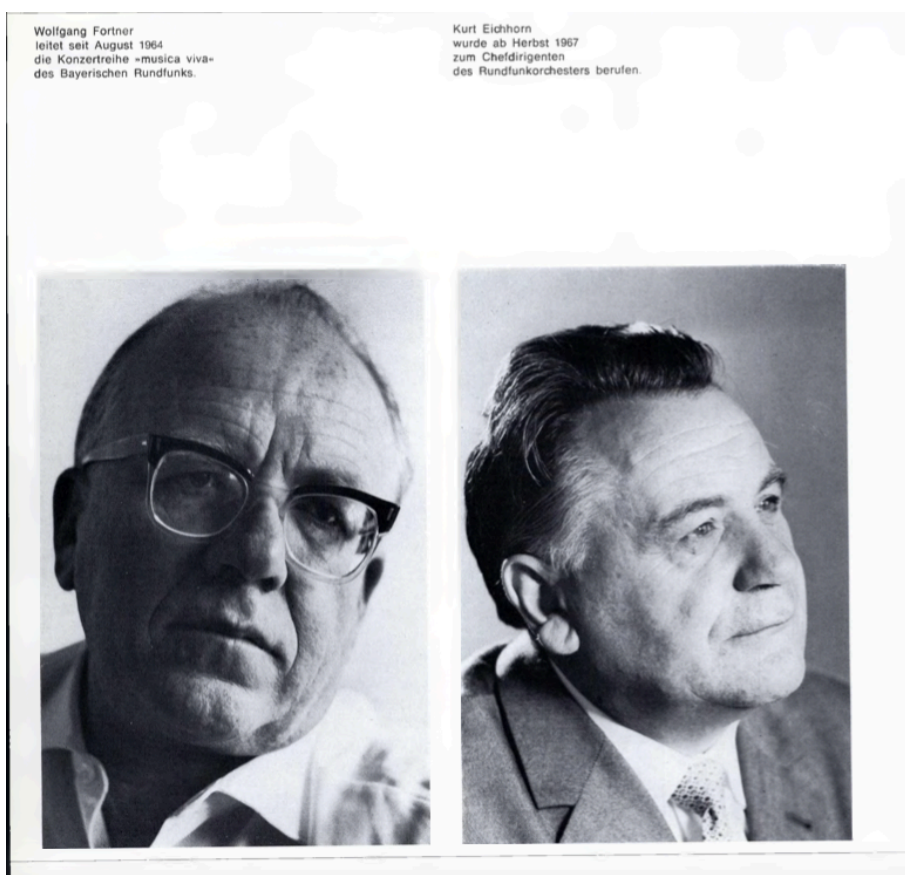
ANNEXE N° 8 : Extrait du *Sommerprogramm 1962*, p. 25³⁹⁶



³⁹⁵ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1960*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1960, p. 23.

³⁹⁶ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1962*, Munich, Gebrüder Bremerberger, 1962, p. 25.

ANNEXE N° 9 : Extrait du Sommerprogramm 1967³⁹⁷



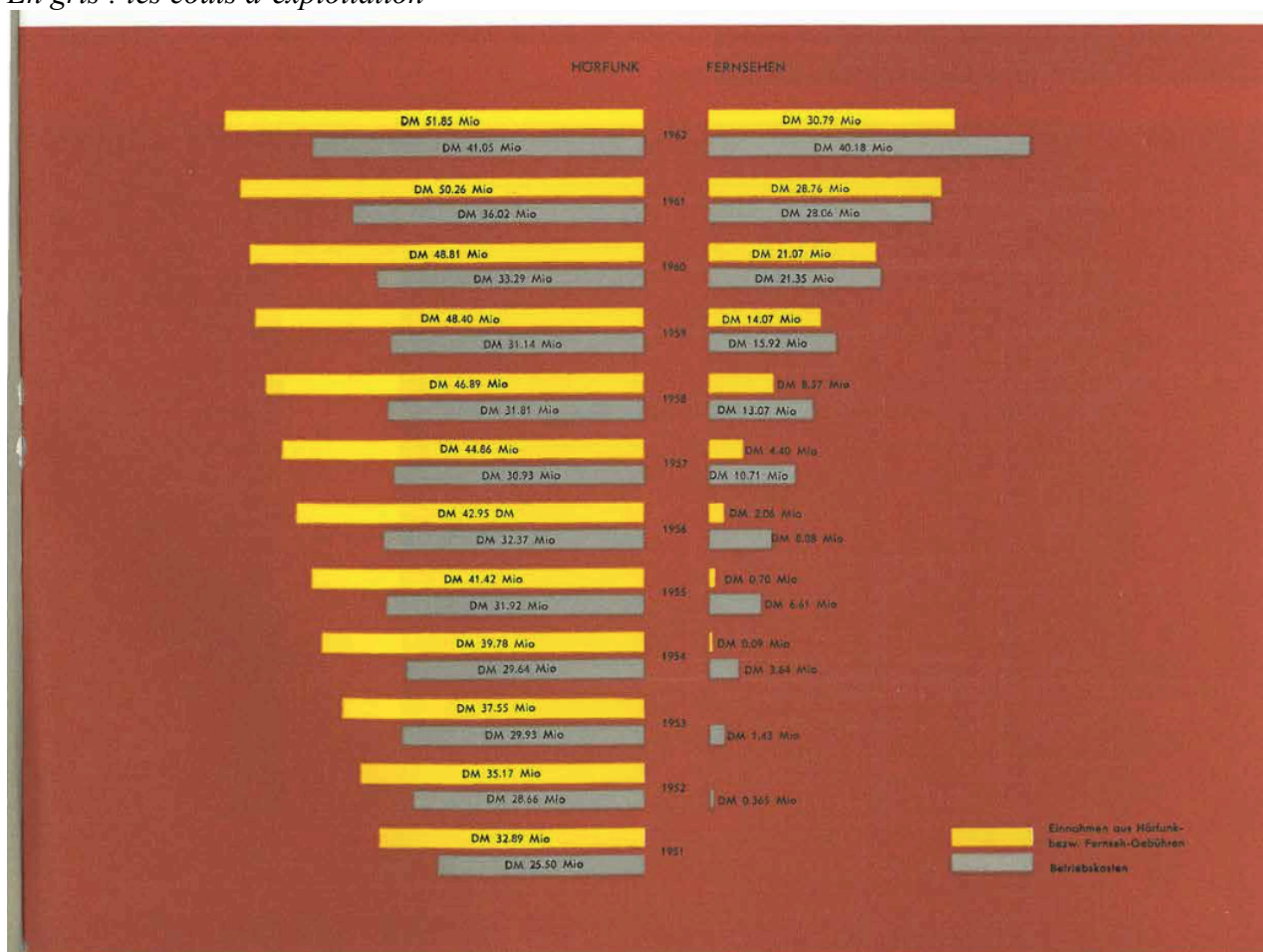
³⁹⁷ Bayerischer Rundfunk, *Sommerprogramm 1967*, Munich, Gebrüder Bremberger, 1967, pp. 125-126. Citées p. 163.

RAPPORT D'ADMINISTRATION DU BAYERISCHER RUNDFUNK

ANNEXE N° 10 : Extrait du rapport d'administration de 1962³⁹⁸

En jaune : les rentrées d'argent

En gris : les coûts d'exploitation



³⁹⁸ Bayerischer Rundfunk, Geschäftsbericht für die Zeit vom 1. April 1962 bis 31. März 1963, p. 9. Cité p. 119.

Ödipus, wie Orff ihn hört

Rafael Kubelik dirigiert das 1. Konzert der Musica viva

Einer Oper, die keine sein will, vorzuhalten, daß sie keine sei, ist nicht nur respektlos, sondern auch sinnlos. Man kann das auf diese Weise entstehende Definitionsproblem natürlich mit Redensarten lösen, also von einer *Erneuerung des Mythos*, einer *Ablehnung des klassischen Griechenland-Bildes*, von *Musiktheater* oder ähnlichem sprechen. Sehr viel erklärt wird dadurch nicht.

Orffs für Sänger und ein zum Riesenschlagzeug stilisiertes Orchester (fünf Flügel und annähernd zehn Pianisten sind nötig, Flöten, Oboen, Posaunen, Pauken, vier Harfen, dazu ein mächtiges Schlagwerk für zwölf bis achtzehn Spieler, sentimentalische Blasinstrumente wie Klarinette und Englischhorn fehlen ebenso wie Celli, Bratschen und Geigen) eingerichtetes Ödipus-Drama wurde 1959 unter Beteiligung von Gerhard Stolze, Astrid Varnay, Hans Günter Nöcker in Stuttgart uraufgeführt. 1961 kam das Werk dann in der Bayerischen Staatsoper heraus, wieder mit Gerhard Stolze, Astrid Varnay und Hans Günter Nöcker. Nun, 1966, ein Jahr nach Orffs 70. Geburtstag, hörten wir das Werk, dirigiert von Rafael Kubelik, als Musica-viva-Auftakt. Stolze gab den Ödipus, Astrid Varnay die Jokaste, Nöcker den Chorführer. Die Musica-viva-Darbietung kam im Zusammenhang mit einer Schallplatteneinspielung des Werkes zustande.

Ich habe dem Werk also zum drittenmal gelauscht. Man saß drei pausenlose Stunden in den sich allmählich doch als un bequem erweisenden Sesseln des halbbeleuchteten Herkulesaals, hoffend, endlich mittels einer großen physischen und psychischen Anstrengung des Ödipus-Mythos teilhaftig zu werden. Einige Höhepunkte wirkten bei dieser konzertanten Aufführung stärker als bei den Opernaufführungen, wo sich jedesmal die Inszenierung gegenüber der gewollten Orffschen Starre als ziemlich ohnmächtig erwiesener hatte. Aber diese Höhepunkte vermochten nicht, über die sowohl grundsätzlichen als auch langweiligen Schwächen des Werkes hinwegzutragen. Der Umstand,

Philharmonic Hall des Lincoln Centers — ein blamabler und völlig ungerechtfertigter Tatbestand, der durch klügeres Disponieren der für das Gastspiel verantwortlichen Konzertdirektion verhindert hätte werden können. Der spärliche Besuch des künstlerisch wohlgelungenen Abends stand in Widerspruch zu dem verbreiteten Interesse an Barockmusik. Die Beifallsfreudigkeit des Häufchens standfester Zuhörer nahm ostentativen Charakter an und konnte als sichtbarer Ausdruck der Zufriedenheit des in bezug auf Barockmusik überaus sachverständigen und feinhörigen Publikums gewertet werden. Das Echo in der Tagespresse mag die Gäste versöhnlicher gestimmt haben; in der *New York Times* wurde auf das hohe Können des Ensembles und die gediegene Auslegung der Concerti Händels unter der sachkundigen Hand Stadlmairs hingewiesen und erklärt, daß die Kammermusiker aus der Isarstadt es verdient hätten, sich mit einem zugkräftigeren Programm und vor einem besser besuchten Haus in New York vorzustellen.

R. B.
Professor Carl-August Schmitz, Direktor des Frobenius-Instituts und Leiter des Völkerkundegestorben. Er war auch Ordinarius für Kultur- und rere Forschungsreisen hatte er nach Neu-Guinea unternommen.

daß es sich nicht um eine in falsch idealisierendem Stil des 19. Jahrhunderts ablaufenden Ödipus-Aufführung handelte, besagt leider keineswegs, daß wir jetzt im Besitz der sophokleisch-hölderlinschen Wahrheit sind. Orff hat gegeben, wovon manche ehrgeizigen Schauspielregisseure träumen: eine jeden Betonungsfall nach Möglichkeit ausschließende, rhythmisch sorgfältig gegliederte *Inszenierungsvorschrift*.

Der Riesenaufwand gilt drei Aufgaben: erstens sind Tonhöhe und Betonungsakzente für den Sprechgesang (es handelt sich in der Tat mehr um psalmodierendes *Sprechen* denn um interpretierendes *Singen*) festgelegt. Zweitens macht das Orchester durch winzige Einwürlte darauf aufmerksam, wenn etwas Wichtiges vorgetragen wurde. Ein großes Klappholz etwa knallt im Fortissimo dazwischen, wenn das entscheidende Indiz des Ödipus-Kriminalromans zur Sprache gebracht wird. Und sollte jemand nicht wissen, wie wichtig die Aussage des Hirten aus Lajos für den Gesamtverlauf sein wird, so setzt das Schlagzeug auch da einen Akzent. Es ist, wie wenn in einer guten Inszenierung die später als entscheidend sich erweisenden Sätze sogleich sorgfältig akzentuiert werden. Die „rein“ musikalischen, oft nur zwischen-spielartigen Einschübe sind nicht eigentlich musikalisch fesselnd, sondern sie verdanken ihre Macht der bewußten Sparsamkeit, ja Armut des Übrigen: wo nur rezipiert wird, ist bereits die hundertfach wiederholte schmetternde Quinte der Trompeten aufrüttelnd. Ähnlich geht es mit den sozusagen statuarisch verwendeten „Leitmotiven“. Sie sind präzise und eindringlich, gewinnen ihre Kraft aus dem Kontrast zum reinen Sprechvorgang, werden aber nicht, wie bei Wagner, im ganzen musikalischen Zusammenhang immer wieder eingesetzt, sondern nur vervielfältigt, ohne musikalische Erweiterung und Steigerung. Bewußte Monotonie, die vom Text nicht ablenken soll.

Wenn ein Opernregisseur so tut, so tun muß, als wäre das eine Oper, dann entsteht immer der Zwiespalt zwischen mehr oder weniger manierierten Sängergesten, zwischen schwer vermeidbarem Guckkastentheater und der Orffschen Partitur, die mehr als Wortbetonungshilfe, als Festlegung von Wichtigkeiten und rhythmischen Hervorhebungen verstanden werden muß, denn als eigentümliche, eigenständige Größe. Da es schwer ist, außer der Verdeutlichungsabsicht und einer rituellen Monotonie, die dem Psalmodieren nahesteht, eine Interpretationstendenz herauszuhören, nimmt man alles als gegeben hin. Manche großen Aussagen des Textes werden unterstrichen, an einer Stelle wird die Jokaste sogar fast in die Nähe des großen, schicksalhaften Monologs der Carmen (Kartenszene) geführt, andere Aussagen läßt der Inszenator Orff links liegen, obwohl sie ein Fortissimo ebensogut verdient hätten. Wenn der Chor den majestätischen Hölderlin-Satz auszusprechen hat: „und gewaltig kommen zugleich die unerbittlichen Parzen“, dann bleibt das Orchester, ebenso der Chorführer, ziemlich unbeteiligt. Ähnliche Äußerungen werden an anderer Stelle aber mächtig akzentuiert. Die Ödipus-Partitur ist eben nicht so sehr ein Werk des Theatralikers wie des Wortregisseurs Orff, der gelegentlich — so sparsam und so lapidar wie nur möglich — bei Musikwirkungen Zuflucht sucht. Aber die verdeutlichende Monotonie hilft nur im Einzelfall. Ein Erfassen und Begreifen des Ganzen macht sie schwer. Einige Hölderlin-Wendungen stehen

in herrlicher Herbeheit da, doch die selbstgewählte Askese der Musik schlägt allzuoft um in Langeweile, und die Langeweile lenkt vom „tragischen Transport“ ab. Orffs Ödipus hat dann doch nur eine negative Qualität: man sieht, daß Winkelmann im Unrecht war. Die Tragödie selbst jedoch kommt weder auf der Opernbühne noch auch in dieser konzertanten, angemesseneren Fassung auch nur annähernd so zur Wirkung wie beispielsweise in Noettes Residenztheater-Inszenierung.

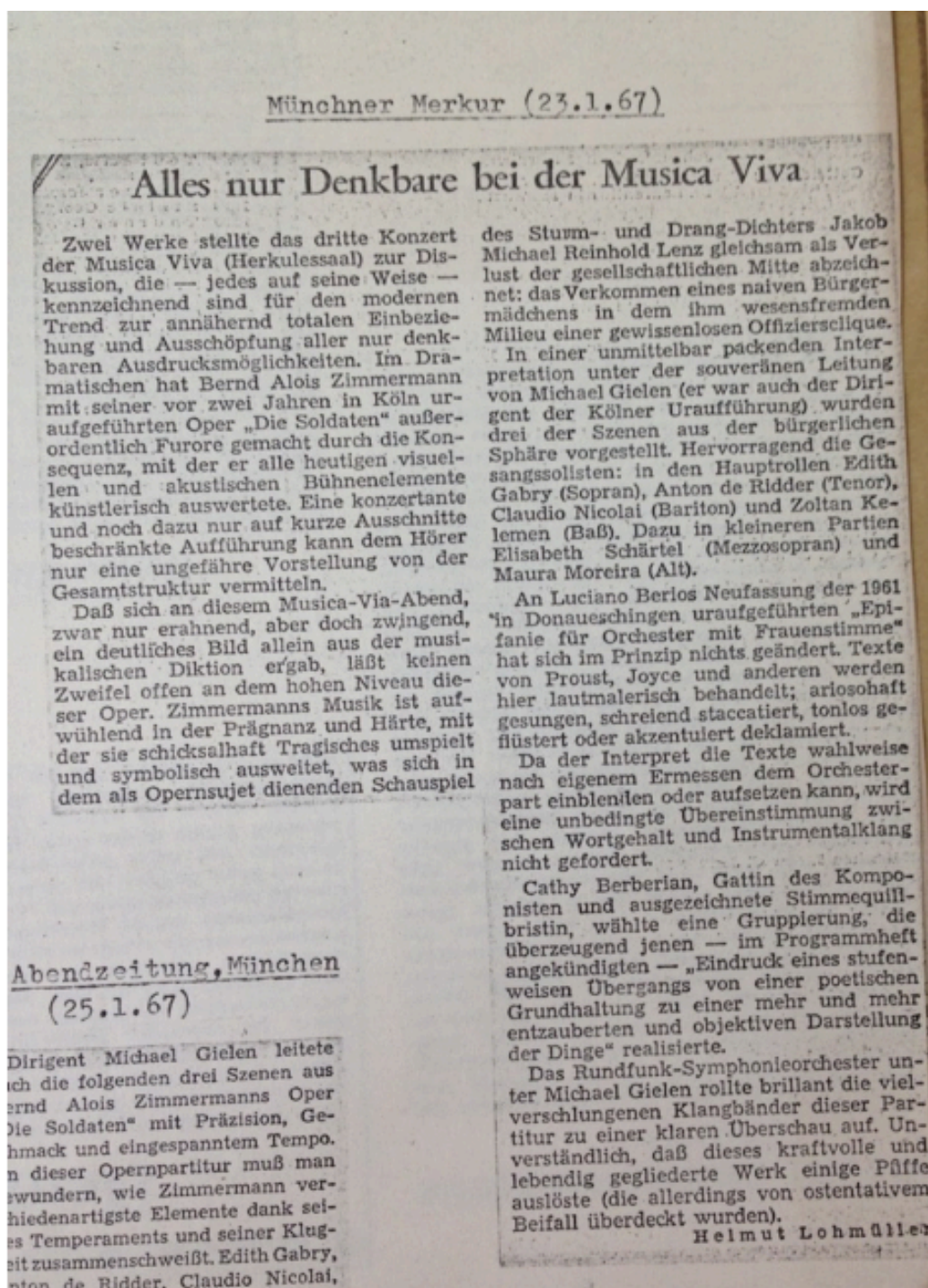
Bei der Aufführung fiel auf, daß die Partitur anfangs, etwa bei der relativ melodischen Führung des Ödipus, noch in etwas höherem Maße musikalischen Wirkungen vertraut. Kubelik sorgte für die erforderliche rhythmische Härte, und alles Melodische fand in ihm einen guten Anwalt. Gerhard Stolze, souverän-eindrucksvoll als Ödipus, mußte zum Schluß ein wenig forcieren. Doch selbst dieser wohlbekannt Ödipus befolgt Orffs Vorschriften nicht genau genug. So wird in den Melismen des Anfangs eine immer wieder vorgeschriebene Reibung (Es, Fes), die hier eine, nicht chromatische, Mischung aus Moll und Dur anzeigt und den Charakter weithin bestimmt, von ihm nie genau gebracht. Mit großer Geschwindigkeit singt Stolze darüber hinweg. Auch ist es natürlich sinnvoller, Orff zu gehorchen und das vorgeschriebene Zögern im Piano („Folgen muß man, freut es gleich nicht“) tatsächlich zurückhaltend zu bringen. Stolzes Ödipus ist da wohl zu trotzig, während er am Anfang, bewußt sparsam, ein Orffsches Forte oft ins Piano verwandelt („Wenn ihr aber schweigt“). Diese und einige andere Ungenauigkeiten kann man bei Schallplattenaufführungen wohl vermeiden.

Nicht als Sänger, sondern eher als singende Hörspielfarsteller sind die übrigen Künstler zu würdigen. Hans Günter Nöcker akzentuierte besonders eindrucksvoll, Kohns Kraft imponierte, Kieth Engen war dem Kreon gewachsen. Die ganze Anlage des Stückes aber machte einen Wortregisseur mindestens ebenso nötig wie einen Choreinstudierer (Wolfgang Schubert) oder einen Dirigenten (Rafael Kubelik). Daß dieser Wortregisseur empfindlich fehlte, spürte man bei dem dann doch altmodisch-theatralisch geratenen Dialog zwischen Jokaste (Astrid Varnay) und dem Boten (Hubert Buchta). Wozu die ganze Mühe, Sophokles hölderlinisch zu verfremden, wenn da nun plötzlich so gesprochen wird wie in affektierten „Zauberflöten“-Aufführungen? („Unsere heutige Versammlung ist eine der wichtigsten unserer Zeit.“) Daß Frau Varnay für ihre auf Tönen basierenden Ausbrüche dann wieder mächtiges Temperament bereit hatte, braucht man bei einer Künstlerin ihres Ranges nicht zu betonen. So sorgfältig Carlos Alexander die Partie des anderen, Schreckliches mittellenden Boten studiert hatte: der Sache wäre eine härtere, weniger verbindlich wirkende Stimme angemessener gewesen.

Doch im Verhältnis zu dem, was Orff gewollt hat und was die Partitur vorschreibt, sind solche interpretatorischen Zweifelsfragen ziemlich unwichtig. Trotz aller Umsicht brachte die Inszenierungsartitur ein eindringliches, wirklich überschaubares und erfüllbares Gesamtbild des Hölderlinschen Ödipus nicht zuwege. Manchmal ahnte man, wie Carl Orff, der, nebst allen Mitwirkenden, sehr gefeiert wurde, den Ödipus verstehen möchte. Doch was das Stück enthält, lehrt eine sorgfältige Lektüre oder eine gute Schauspieleraufführung weit mehr als dieses Sängerspiel. Das so wenig Musik wie möglich vorstreckt, das so wenig Musik wie möglich vorstreckt, das so wenig Musik wie möglich vorstreckt, das so wenig Musik wie möglich vorstreckt. Joachim Kaiser schreibt.

te Flugpreis nach den USA und zurück DM 1120.-*

³⁹⁹ KAISER Joachim, « Ödipus, wie Orff ihn hört », in : *Süddeutsche Zeitung* n° 278, 21. November 1966. Cité p. 149.



⁴⁰⁰ LOHMÜLLER Helmut, « Alles nur Denkbare bei der Musica viva », in : *Münchener Merkur*, 23. Januar 1967

