

## **Pierre Mercure, Gilles Tremblay, et quelques autres compositeurs canadiens aux *Ferienkurse* à Darmstadt dans les années 1950 et 1960**

### **Pierre Mercure, Gilles Tremblay and some other Canadian composers at Darmstadt's *Ferienkurse* in the 1950s and 1960s**

Jean Boivin

Volume 21, Number 3, 2011

Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1006360ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1006360ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boivin, J. (2011). Pierre Mercure, Gilles Tremblay, et quelques autres compositeurs canadiens aux *Ferienkurse* à Darmstadt dans les années 1950 et 1960. *Circuit*, 21(3), 55–73. <https://doi.org/10.7202/1006360ar>

Article abstract

During the 1950s and 1960s, critical decades in the history of contemporary music, a number of Canadian composers attended the renowned contemporary music summer courses at Darmstadt, Germany (the Internationale Ferienkurse für Neue Musik), including Barbara Pentland, Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Bruce Mather and Pierre Mercure. These lectures, concerts, discussions and meetings would have a major impact on their respective careers. For instance, Bengt Hambraeus, originally from Sweden, helped spur the rise of integral serialism, rubbing shoulders with Maderna and Nono. At Darmstadt, Pentland discovered the music of Webern while Beecroft, Tremblay and Mather were influenced by hearing works and lectures by Boulez and Stockhausen. Works by Hambraeus, Beecroft and Tremblay were performed. Mercure, meanwhile, attended Pierre Boulez's courses in analysis, composing his last work (based on improvisation) and prepared the creation of the future Société de musique contemporaine du Québec.

# Pierre Mercure, Gilles Tremblay, et quelques autres compositeurs canadiens aux *Ferienkurse* à Darmstadt dans les années 1950 et 1960

Jean Boivin

Des recherches effectuées aux archives de l'*Internationale Musikinstitut Darmstadt* (IMD) montrent que la présence de compositeurs canadiens – en particulier de compositeurs nés au Québec ou qui décideront d'y vivre – aux célèbres cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt (les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) a été significative. Cette participation, qui commence au début des années 1950, aura des retombées directes sur la trajectoire de la plupart des créateurs concernés, voire, dans certains cas, sur des pans plus larges de la création musicale au Canada.

Les années 1950 et 1960 ont vu l'éclosion, puis le large rayonnement international, de l'avant-garde européenne, en particulier l'avant-garde sérielle. Il est clair aujourd'hui que le festival de Darmstadt – de même que les cours, les conférences et les ateliers qui s'y greffent – a fortement contribué à imposer ce courant<sup>1</sup>. J'ai choisi de concentrer le présent texte sur la période qui s'étend de 1954 à 1965, une phase particulièrement dynamique de l'histoire de la création musicale canadienne pendant laquelle un « effet Darmstadt » est sensible au Québec et ailleurs au Canada. Barbara Pentland, Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Bruce Mather et Pierre Mercure, parmi d'autres, ont alors pris part aux sessions d'été<sup>2</sup>. Des œuvres de Beecroft et de Tremblay y sont même entendues en concert, ce qui vaut la peine d'être souligné car, dans l'ensemble, peu d'œuvres canadiennes ont été interprétées à Darmstadt. Quant à Mercure, il y a composé sa toute dernière œuvre, *H<sub>2</sub>O per Severino* (1965).

1. Vinton, 1974 ; Stephan *et al.*, 1996 ; Borio et Danuser, 1997. Voir aussi le vol. 15, n° 3 (2005) de *Circuit*, « Souvenirs de Darmstadt », dirigé par Nicolas Donin et Jonathan Goldman.

2. On trouvera en annexe une liste, probablement incomplète, des musiciens canadiens dont les noms figurent sur les listes officielles d'inscription jusqu'en 1969, consultées aux archives du IMD en 1999. Je remercie chaleureusement Wilhelm Schlüter et Claudia Meyer pour l'aide qu'ils m'ont accordée. On notera que plusieurs compositeurs canadiens de renom s'y sont rendus à plus d'une occasion. Quelques interprètes ont aussi participé au IMD. Le pianiste québécois Guy Bourassa, qui a créé les *Variations* de Serge Garant (1954) et a défendu des œuvres de Rodolphe Mathieu et de Champagne, est inscrit aux *Ferienkurse* de 1961, tout comme le pianiste torontois Malcolm Troup.

3. C'est-à-dire le contrôle sériel de l'ensemble des paramètres musicaux (hauteur, durée, intensité, timbre, etc.) tel qu'élaboré par Boulez, Stockhausen, Barraqué, Goeyvaerts et autres.

4. Le tout premier concert de musique électronique en Europe aurait eu lieu à Darmstadt en 1951 (Broman, 1999, p. 113).

5. L'ouvrage fondamental dirigé par Borio et Danuser (1997), *Im Zenit der Moderne*, se concentre sur la période 1946-1966 au cours de laquelle l'avant-garde aurait été à son « zénith ».

6. La musicologue américaine Amy C. Beal (2000, 2006) a montré que cet appui des militaires américains, l'une des trois forces d'occupation, est directement lié aux politiques américaines de réconciliation et de reconstruction de l'économie ouest-allemande, lesquelles visent à équilibrer la poussée soviétique en Europe centrale. En contrepartie, des œuvres de compositeurs américains sont jouées à Darmstadt dès 1946 (la *Suite pour piano* de Roy Harris). Varèse est invité à y enseigner en 1950 et la nouvelle école newyorkaise regroupée autour de John Cage y sera bien représentée à la fin des années 1950, comme on le verra plus loin.

7. Kenins, 1989, p. 5.

8. Kenins a acquis la citoyenneté canadienne en 1956 et est décédé en 2008.

9. Lothar Klein, un Allemand d'origine qui a grandi en Angleterre et qui a été en partie formé aux États-Unis, a lui aussi adopté le Canada après avoir séjourné à Darmstadt, apparemment en 1959, année où Luigi Nono y enseigne la composition. Rattaché à l'Université de Toronto à compter de 1968, Klein obtiendra la citoyenneté canadienne en 1985. Il est décédé en 2004.

10. Étudiant à Stuttgart d'Ernst Krenek et de Hermann Scherchen (deux musiciens ayant enseigné au IMD dans les années 1950), Kasemets émigre au Canada en 1951 et est naturalisé en 1957. Impliqué dans plusieurs séries d'événements réunissant des artistes de diverses

La tranche chronologique choisie permet d'observer les retombées au Canada d'au moins deux phases importantes de l'histoire du IMD. Au tournant des années 1950, on assiste à la naissance et à la consolidation du sérialisme intégral<sup>3</sup> ainsi qu'au développement de la musique électronique, celle-ci vue par plusieurs comme un support de cette pensée plurisérielle<sup>4</sup>; puis, au début des années 1960, à un élargissement progressif de la perspective et à une ouverture à d'autres courants de pensée<sup>5</sup>. Les compositeurs canadiens bénéficient alors d'un accès plus direct, grâce à divers réseaux d'enseignement et de diffusion, au milieu international de la création contemporaine. Darmstadt occupe en ce sens une position privilégiée puisque la proximité physique des intervenants se trouve au cœur même du projet des *Ferienkurse*. Le festival inclut en effet, en plus des cours, des conférences et des concerts, des forums de discussion et des échanges informels. Tout pour aider les participants canadiens à combler le retard manifeste des scènes musicales montréalaises et torontoises en regard d'autres capitales culturelles.

### Un festival en constante évolution

Fondé en 1946 par Wolfgang Steinecke, conseiller culturel de la ville de Darmstadt, le Festival d'été de Darmstadt est d'abord consacré à la récapitulation des tendances modernistes, une mise à jour nécessaire après les longues années de censure du national-socialisme et l'isolement des compositeurs allemands depuis 1933. L'organisation de sessions entièrement vouées à la musique nouvelle, dans cette petite ville située au centre de ce qui était alors l'Allemagne de l'Ouest (non loin de Francfort, dans l'Hesse), se veut un rejet clair et complet de l'idéologie nazie. Le projet est d'ailleurs soutenu par le gouvernement américain<sup>6</sup>. Les diverses activités sont d'abord offertes au château *Jagdschloß Kranichstein*, puis, de 1949 à 1957, dans une imposante maison d'enseignement épargnée par les bombardements, le *Seminar Marienhöhe*, sur une colline du quartier de Kranichstein. En 1949, le festival s'ouvre aux musiciens étrangers et l'adjectif « international » est ajouté au nom des *Ferienkurse für Neue Musik*.

L'histoire de la musique canadienne à Darmstadt commence en 1950. Est joué cette année-là en première mondiale, sous la direction de Scherchen, le *Septuor* (1949) du Lithuanien d'origine Talivaldis Kenins (1919-2008). Darmstadt se veut alors non seulement un haut lieu de réconciliation d'après-guerre, mais aussi, selon Kenins, « la tribune qui accueille tous les genres de musiques et non seulement l'avant-garde<sup>7</sup> » ce qui explique que son œuvre, qu'il jugeait lui-même de facture plutôt traditionnelle, ait été retenue cet été-là. Dès l'année suivante, en 1951, Kenins se fixe au Canada et, à compter

de 1952, enseigne à l'Université de Toronto<sup>8</sup>. Bruce Mather sera parmi ses élèves. Ainsi, l'exécution du *Septuor* de Kenins marque le début – indirect, on l'admettra – de la participation canadienne aux IMD. D'autres compositeurs originaires du nord de l'Europe, inscrits aux *Ferienkurse* au début des années 1950, choisiront ensuite de s'établir au Canada, tels que l'Estonien Udo Kasemets et le Suédois Bengt Hambraeus<sup>9</sup>. Tous deux deviendront des professeurs influents. Le premier se fixera d'abord à Hamilton puis à Toronto<sup>10</sup>, tandis qu'Hambraeus enseignera durant plus de 25 ans (de 1972 à 1996) à l'Université McGill, à Montréal. Notre histoire commence vraiment ici.

### **Bengt Hambraeus : un représentant de l'esprit de Darmstadt à Montréal**

Le cas de Bengt Hambraeus vaut qu'on s'y attarde puisque sa fidélité au festival dans les années 1950 est exemplaire. Considéré comme le plus rebelle et avant-gardiste compositeur suédois de sa génération<sup>11</sup>, Hambraeus se rend au Musikinstitut chaque été entre 1951 et 1955<sup>12</sup>. Il s'intègre rapidement au groupe hétérogène de jeunes compositeurs et d'interprètes qui s'y retrouvent pour parfaire leurs connaissances, écouter des œuvres récentes et échanger des idées. À une époque où la musique de Webern n'est connue qu'à l'intérieur d'un cercle étroit et où celle de Schoenberg reste fort peu jouée, l'accent des cours et des concerts est clairement mis sur une réhabilitation des compositeurs de la Seconde École de Vienne et l'analyse de leurs œuvres. Fort de son intérêt pour la musique électroacoustique ainsi que pour les musiques non occidentales et anciennes, le Suédois adaptera de façon originale la technique sérielle en faisant du timbre un paramètre essentiel. Organiste de formation, il reconnaît également l'influence de Messiaen (qui enseigne à Darmstadt en 1952 et 1953, et dont la musique y est entendue régulièrement<sup>13</sup>). L'amitié du compositeur suédois avec un groupe de compositeurs italiens, tels que Bruno Maderna et Luigi Nono, dont *Polifonica-monodia-ritmica* (1951) est créée au IMD en 1951, a aussi laissé de profondes traces sur l'œuvre de Hambraeus<sup>14</sup>. Ses propres œuvres sont jouées à plusieurs occasions au IMD et font une forte impression, en particulier *Spectogram* op. 34, pour soprano et ensemble, dirigée en 1953 par Bruno Maderna<sup>15</sup>. Ces années cruciales trouveront de multiples échos dans les écrits de Hambraeus sur la musique (le plus souvent rédigés en suédois), mais aussi dans son enseignement à Montréal<sup>16</sup>.

Hambraeus émigre au Canada en 1972 et devient rapidement un professeur très apprécié à l'Université McGill. Il y sera un pilier du studio de musique électronique. Demeuré « fidèle à l'esprit de Darmstadt », aimant raconter des anecdotes sur les compositeurs qu'il y avait côtoyés de près,

disciplines, il défendra au début des années 1960 l'approche expérimentale de John Cage et de ses disciples.

11. Broman, 1999, p. 282.

12. Après avoir découvert la technique sérielle grâce au livre de Leibowitz (*Introduction à la musique de douze sons*, 1949), Hambraeus se rend la première fois à Darmstadt dans le but d'étudier avec Schoenberg, annoncé comme le principal professeur de composition en 1951. Malade, ce dernier est toutefois remplacé par Theodor Adorno et meurt cet été-là, le 13 juillet.

13. Dès 1949, la première année où Darmstadt s'ouvre aux étrangers, Messiaen et Yvonne Loriod jouent les *Visions de l'Amen* pour deux pianos (1943) et Messiaen compose le célèbre *Mode de valeurs et d'intensités*, dont un enregistrement sur disque illustre une conférence d'Antoine Goléa en 1951 et marque fortement Stockhausen, qui y voit le début d'une tentative de sérialisation des durées, des attaques et des dynamiques. À l'été 1952, à l'invitation de Steinecke, Messiaen donne une première série de cours de composition et joue lui-même ses *Quatre études de rythme* pour piano, tandis que Loriod assure la création allemande des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944). L'été suivant, Messiaen est à nouveau invité à titre de professeur. Hambraeus rédige en 1952 les deux premiers d'une série d'articles qu'il consacra à la démarche de ce compositeur.

14. Broman, 1999, p. 60-64.

15. Le premier essai de composition sur bande de Hambraeus, *Doppelrohr II*, est diffusé à Darmstadt, vers la fin du stage de l'été 1955, au cours d'une conférence de Herbert Eimert sur la musique électronique (Borio-Danuser, 1997, III, p. 575).

16. Broman, 1999, p. 93 sq, p. 283-284. Aucune autre source n'évoque avec autant de détails les expériences vécues par un compositeur canadien (d'origine ou d'adoption) aux *Ferienkurse*.

17. Radford, 1999, p. 32. Et lettre personnelle de Radford à l'auteur, 2 mars 2002.

18. Broman, 1999, p. 94-95.

19. Danuser, 2003; Donin, 2005.

tels que Maderna, Stockhausen et Nono<sup>17</sup>, il adopte à Montréal la formule d'enseignement de la composition qui l'avait impressionné favorablement à Darmstadt, une conception ouverte basée sur les discussions de groupe et l'absence complète de dogmatisme autoritaire<sup>18</sup>.

### **Le « style Darmstadt »**

Au milieu des années 1950, dans ce qui apparaît rétrospectivement comme une nouvelle phase de l'histoire du IMD, un groupe de jeunes compositeurs incluant Boulez, Stockhausen, Maderna, Nono, Goeyvaerts et Pousseur tiennent à souligner l'importance historique d'Anton Webern, précurseur du sérialisme « intégral ». Réunies, ces fortes personnalités musicales assumeront rapidement le leadership de leur génération. Des œuvres majeures du sérialisme post-webernien sont dès lors entendues à Darmstadt chaque été, en parallèle ou en confrontation à d'autres tendances récentes, comme la musique électronique. On parlera bientôt du « style Darmstadt », voire d'un véritable « mythe<sup>19</sup> ». C'est précisément à cette époque que Barbara Pentland s'y rend deux étés de suite et que Gilles Tremblay y vient pour la première fois, à l'été 1957.

De ce côté-ci de l'Atlantique, à Montréal et à Toronto, la période qui s'étend du milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1960 se distingue par un besoin pressant, autant de la part des compositeurs que de celle de certains interprètes et mélomanes, d'entendre, de jouer et d'analyser des partitions récentes marquantes, européennes et nord-américaines. D'importantes institutions musicales sont alors créées afin de soutenir les compositeurs canadiens et de présenter leurs œuvres au public. Après les tentatives héroïques de Garant et de ses amis à Montréal entre 1954 et 1958, dont il sera question un peu plus loin, de même qu'à la suite des premières manifestations de la Ligue canadienne des compositeurs fondée en 1951, retenons la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (SIMA) en 1961, la mise sur pied de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 1966, suivies bientôt des New Music Concerts à Toronto en 1971. La musique contemporaine prend véritablement naissance au Canada et le séjour de plusieurs compositeurs en Europe, en particulier à Darmstadt, fortifie le sentiment d'urgence.

### **Une épiphanie sérielle pour Barbara Pentland**

Née à Winnipeg en 1912 et déjà considérée au début des années 1950 comme une représentante de l'avant-garde musicale canadienne, Barbara Pentland séjourne à Darmstadt à deux reprises, en 1955 et en 1956. Rétrospectivement, elle jugera cette étape tout à fait déterminante dans son développement. Lors

de son premier séjour, alors que l'on commémorait à la fois le 70<sup>e</sup> anniversaire de naissance et le 10<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Webern<sup>20</sup>, elle s'immerge sérieusement dans la musique de celui-ci, encore fort mal connue en Amérique. Trois œuvres importantes sont présentées au IMD : le *Concerto pour 9 instruments*, op. 24, la *Symphonie*, op. 21 et, lors du concert de clôture, le *Quatuor*, op. 28.

Quoiqu'elle ait été en contact auparavant avec la technique dodécaphonique, notamment du fait de son association avec John Weinzweig à Toronto<sup>21</sup>, son intérêt est d'abord limité, notamment en raison de la trop forte émotivité de la musique de Schoenberg. Attirée davantage par le contrepoint de la Renaissance et en quête constante de discipline dans l'écriture, Pentland est touchée à Darmstadt par la rigueur et les textures délicates de la musique de Webern. Cette immersion lui permet de franchir un pas décisif dans la recherche d'une musique épurée et transparente<sup>22</sup>. La découverte, toujours à Darmstadt, d'œuvres sérielles plus récentes comme *Incontri* de Nono (1955) ou les *Klavierstücke V-VIII* de Stockhausen (1954-1955), tout comme l'audition peu après, au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC) à Baden-Baden, du *Marteau sans maître* de Boulez (1954), confirme son orientation esthétique<sup>23</sup>. Elle retournera d'ailleurs à Darmstadt à l'été 1956, au début d'un séjour de un an en Europe.

### **Une parenthèse : la musique de Webern à la radio canadienne et à Montréal**

Cette découverte par Pentland de la musique de Webern aura des conséquences directes sur les connaissances qu'on pouvait en avoir au Canada. La correspondance conservée aux archives du IMD entre son directeur, Wolfgang Steinecke, et John Beckwith, compositeur torontois alors à l'emploi du réseau anglais de la radio de Radio-Canada, nous apprend en effet que Pentland a indiqué à son compatriote un certain nombre d'œuvres du compositeur autrichien que les Canadiens, à son avis, devraient connaître. Souhaitant souligner le dixième anniversaire de la mort de Webern, Beckwith écrit donc à Steinecke, le 8 août 1955, afin obtenir des enregistrements d'œuvres n'ayant jamais été entendues sur les ondes de la radio d'État et qu'il voudrait diffuser à l'émission « Music of our Time<sup>24</sup> ». Après avoir pris connaissance des informations relatives aux archives des radios allemandes que lui fait parvenir Steinecke, Beckwith s'enquiert, le 31 octobre suivant, de la possibilité d'obtenir cette fois des enregistrements réalisés à Darmstadt, même de l'opus 7, pour violon et piano et de l'opus 11, pour violoncelle et piano. Cette correspondance se conclut le 11 février 1956 par une lettre de Beckwith, qui annonce que l'émission de la CBC a été bien reçue<sup>25</sup>.

20. On célébrait également en 1955 le 10<sup>e</sup> anniversaire des *Ferienkurse*.

21. Pentland avait aussi étudié à la McDowell Colony, au New Hampshire, avec une élève américaine de Schoenberg, Dika Newlin, en 1947 et en 1948. Newlin traduisait à cette époque le livre de René Leibowitz, *Schoenberg et son école* (1946).

22. Eastman et McGee, 1993, p. 70.

23. *Ibid.*, p. 74.

24. Il s'agit des opus 20, 26, 28, 29 et 31.

25. À propos de l'impact au Canada dans les années 1950 de la Seconde École de Vienne, on pourra lire par exemple Keillor, 2009.

26. Boivin, 1997.
27. Plouffe et Potvin, 1993, p. 1316.
28. Figurent au programme les *Variations* pour piano, op. 27 de Webern et des extraits de la *Deuxième Sonate* pour piano de Boulez (jouées par Garant), de même que la création canadienne de deux *Études de rythme* pour piano de Messiaen, *Île de Feu n° 1* et *Neumes rythmiques*, jouées par François Morel. Des œuvres de Garant, Tremblay et Morel sont aussi entendues. Le concert provoque des réactions assez vives (Lefebvre, 1986, p. 48-50).
29. Jocelyne Binet, Gabriel Charpentier, François Morel et Otto Joachim participent à ce second concert, qui a lieu le 2 mai 1955. Les œuvres de Webern exécutées sont les opus 7, 11, 22, 24 et 27 (Lefebvre, 1986, p. 50).
30. Il paraît paradoxal que Garant, qui s'impose comme le principal défenseur de la musique de Webern et de Boulez au Québec, sinon au Canada, ne soit jamais allé à Darmstadt...
31. Dans une lettre qu'il adresse à Steinecke, Tremblay se présente comme un élève de Messiaen de 24 ans, lauréat d'un 2<sup>e</sup> prix d'analyse en 1956. Il mentionne le concert Webern / Messiaen / Boulez de 1954 à Montréal – «le 1<sup>er</sup> donné en cette ville... (il était temps!)» – et précise qu'il a joué en concert à Montréal et à la radio de Radio-Canada (archives du IMD). Tremblay fait le voyage depuis Paris.
32. Stephan *et al.*, 1996.
33. Borio et Danuser, 1997, t. 1, p. 354. À l'été 1957, Pousseur remplace Boulez, qui s'était désisté.
34. L'entrevue sur laquelle s'appuie cette section a été réalisée par Janine Paquet dans les studios de la radio de Radio-Canada, à l'occasion d'une série de six émissions consacrées à l'histoire de l'avant-garde musicale européenne et américaine entre 1945 et 1960. Cette série, réalisée par l'auteur de ces lignes, a été diffusée dans le cadre de l'émission «Musique actuelle», à l'été 1988. On a pu y entendre (le 3 juillet)

Au Québec, la filière dodécaphonique empruntera une autre route. Après avoir découvert la musique de Webern, puis, lors d'un premier séjour d'études à Paris à l'hiver 1950-1951, celle de Messiaen et de Boulez<sup>26</sup>, Serge Garant parvient «à la conclusion que Webern est le plus grand compositeur depuis Debussy<sup>27</sup>». Stimulé par les concerts du Domaine musical à Paris, Garant organise, le 1<sup>er</sup> mai 1954, avec ses amis François Morel et Gilles Tremblay, ce qu'on considère comme le tout premier concert de musique contemporaine à Montréal<sup>28</sup>. Le programme de ce concert est entièrement constitué d'œuvres de Boulez, de Messiaen, de Webern et des organisateurs Garant, Morel et Tremblay. L'année suivante, ces trois derniers récidivent avec un concert «In Memoriam Anton Webern», à la salle Saint-Sulpice, au cours duquel sept œuvres du compositeur autrichien sont exécutées, et ce, en première canadienne<sup>29</sup>. Dans la foulée de ces deux événements, Serge Garant, Jeanne Landry, Otto Joachim et François Morel fondent le groupe «Musique de notre temps», qui présentera notamment au public montréalais, au cours de deux saisons de concerts (1956-1958), des œuvres de Boulez et de Stockhausen en création canadienne. Mais il faudra attendre encore plusieurs années, c'est-à-dire après la création de la Société de musique contemporaine du Québec en 1966, pour que le milieu musical montréalais soit en quelque sorte placé devant le «fait sériel accompli<sup>30</sup>».

### Les deux séjours de Gilles Tremblay au IMD

Au milieu des années 1950, Tremblay étudie à Paris avec Olivier Messiaen (analyse) et Yvonne Loriod (piano), notamment. Suivant le conseil de cette dernière, il s'inscrit à Darmstadt une première fois à l'été 1957<sup>31</sup>, l'année même où le directeur Steinecke, dont le discernement et la personnalité chaleureuse comptent pour beaucoup dans le succès des *Ferienkurse*<sup>32</sup>, choisit de confier davantage de responsabilités d'enseignement aux compositeurs de la jeune génération que sont Stockhausen, Pousseur, Boulez et Luigi Nono<sup>33</sup>.

Le festival jouit alors d'une solide réputation internationale. Tremblay se souvient d'avoir vu des «sériels fanatiques» se promener dans les couloirs et sur les pelouses de la colline *Mathildenhöhe* absorbés dans des carrés magiques... Quoique très intéressé par ces nouvelles techniques, Tremblay observe le phénomène avec humour, jugeant – tout comme le fera bientôt Boulez, ajoute-t-il – un peu ridicule une telle fascination pour les nombres<sup>34</sup>. Mais Darmstadt est beaucoup plus qu'un temple du sérialisme intégral, comme en témoignent plusieurs participants<sup>35</sup>.

Selon Tremblay, Darmstadt est surtout un « haut lieu de la réconciliation d'après-guerre », un « lieu de rencontre de musiciens créateurs, d'inventeurs de musique » venus de partout se mettre au parfum des nouvelles tendances, des plus récents développements technologiques. Les échanges informels, qui ont lieu jusque tard le soir dans les caves du château de Kranichstein, peuvent se révéler aussi enrichissants que les cours officiels. Pour les compositeurs avant-gardistes, souvent isolés dans leur pays d'origine, ce bouillon de culture international est une importante occasion de ressourcement. Tremblay se souvient d'avoir côtoyé des compositeurs polonais et est-allemands venus à Darmstadt pour la première fois, et qui se disaient à la fois choqués et furieux de découvrir qu'ils avaient été mis à l'écart de l'évolution de la musique pendant plusieurs années, les oukases du communisme soviétique ayant succédé à ceux du national-socialisme<sup>36</sup>. Quant à Tremblay, il est enthousiasmé :

C'était au moment [...] de l'amitié [entre] Stockhausen, Boulez, Pousseur, Berio, Luigi Nono. [...] C'était une sorte d'apogée, j'avais l'impression d'être au sommet d'un volcan en ébullition, c'était là où les choses se passaient. [...] Il y avait des concerts. On assistait à des premières, surtout à des premières avec grand orchestre, des premières de musique de chambre. J'ai entendu *Zeitmaße* [...], avec Stockhausen qui dirigeait lui-même, et j'avais l'impression de découvrir l'une des grandes œuvres de l'histoire de la musique, [...] comme *L'Art de la fugue*, par exemple. J'étais absolument ébloui. Bien sûr, il y a des choses aujourd'hui qui me paraissent avoir vieilli mais à ce moment, ça m'a fait un effet absolument extraordinaire, [une] musique qui [...] éclatait vraiment dans tous les sens. [...] On assistait aux répétitions d'orchestre, c'était formidable<sup>37</sup>.

Les musiciens francophones constituent toutefois une minorité au *Musikinstitut*. Bon nombre de cours sont donnés en allemand, mais des efforts sont faits en vue d'accommoder les nombreux étrangers et plusieurs conférences sont traduites en anglais<sup>38</sup>. Stockhausen, Pousseur et Boulez passent aisément d'une langue à l'autre. Tremblay se souvient que, dans l'ensemble, avec l'aide du tableau noir et l'usage de termes techniques communs, les musiciens parvenaient à se comprendre. Stockhausen, très présent entre 1957 et 1963, se montrait particulièrement utile<sup>39</sup>.

Stockhausen [...] était extrêmement gentil. Il avait offert, pour tous les francophones qui étaient là-bas, de faire un résumé de son cours, tout de suite après. On se retrouvait dans un champ – c'était en été – sous un arbre, et on discutait. En fait, il ne faisait pas un résumé de son cours, [...] on continuait une réflexion à partir du cours que nous avions plus ou moins compris. C'était passionnant<sup>40</sup>.

certains des propos tenus ici par Tremblay, mais l'entrevue complète est demeurée inédite.

35. Voir notamment plusieurs des témoignages recueillis dans le collectif *Zur Kranichstein zur Gegenwart* (Stephan *et al.*, 1996).

36. La réaction des compositeurs polonais, dont Serocki et Kotonski, est confirmée par Henri Pousseur dans ses souvenirs sur cette période (Stephan *et al.*, 1996, p. 231).

37. Entretien avec Janine Paquet (voir note 34).

38. À l'inverse, Stockhausen, qui avait étudié un temps en France, Hans-Klaus Metzger ou encore Antoine Goléa sont appelés à traduire vers l'allemand certaines conférences données en anglais ou en français. Le compositeur belge Karel Goeyvaerts jouera par exemple ce rôle lors des visites de Messiaen à Darmstadt (Goeyvaerts, 1994, p. 49).

39. Stockhausen analyse notamment à l'été 1957 ses propres *Klavierstücke* (avec illustrations musicales de David Tudor et de Marcelle Mercennier) et discute un long moment de la relation entre les modulations et le rythme dans la musique de Mozart, texte qui allait être publié en 1962 dans les *Darmstädter Beiträge für Neuen Musik* (et repris dans Stockhausen, 1964). Par ailleurs, l'année 1963 marque la fin d'une période d'engagement intense de Stockhausen au *Musikinstitut* puisqu'il fonde cette année-là ses propres cours à Cologne et y concentre pour quelques années ses activités.

40. Entretien avec Janine Paquet (voir note 34). Le musicologue français Daniel Charles, que j'ai interrogé en 1987, se souvenait lui aussi de ses séances spéciales sous un arbre au cours desquelles Stockhausen analysait son œuvre *Zeitmaße*. Il gardait le souvenir d'un homme doux et enjoué, à l'opposé du « *Kapellmeister* » qui allait régner sur Darmstadt un peu plus tard.



41. Cet exposé de Boulez est demeuré inédit.

42. Archives du IMD.

43. On peut lire une brève allusion, élogieuse, à cette audition dans le *Darmstädter Echo* (4 septembre 1961, archives du IMD), mais la presse montréalaise ne semble pas en avoir fait mention. Par contre, Tremblay est invité à enseigner au Centre d'arts Orford pendant l'été 1961 et obtient la même année un poste de professeur au Conservatoire de musique de Montréal. Sa première œuvre importante, *Cantique des durées* (1960), sera créée au Domaine musical, à Paris, en mars 1963. Il est rare à cette époque qu'une création canadienne ait lieu à l'extérieur du pays.

44. Le 22 juillet 1970, Gilles Tremblay écrit au successeur de Steinecke, Ernst Thomas, qu'il sera à Avignon pour la création de son œuvre *Kékoba*, le 7 août (lors d'un concert en hommage à Varèse), et qu'il souhaite pouvoir ensuite se rendre à Darmstadt. Ce projet n'est pas réalisé.

45. « Die Komposition mit Klangfarben : analyse von *Apparitions*, *Atmosphères* und *Aventures* ».

46. Beal, 2006, chap. 3-4.

47. L'ironie du sort a fait que Cage a alors remplacé au pied levé Boulez comme responsable d'un séminaire (Borio-Danuser, vol. 2, p. 232).

48. Il y croiserait Tremblay et, comme on le verra bientôt, Norma Beecroft.

En 1960, fort d'un premier prix en analyse du Conservatoire de Paris et de plusieurs autres réalisations, Tremblay obtient une bourse partielle du *Musikinstitut*, qui l'aide à financer un deuxième séjour. Il y suit en particulier les cours de Boulez et de Pousseur. Un souvenir particulièrement vif s'est fixé dans sa mémoire : l'exposé de Boulez sur « la harpe dans la nouvelle musique ». Le harpiste français de renom Francis Pierre assistait le compositeur dans ce qui s'est révélé un véritable cours de composition, « une spirale qui touchait [...] aux constructions les plus raffinées de ses propres compositions<sup>41</sup> ».

Tremblay, qui côtoie déjà à Paris plusieurs compositeurs avec lesquels il restera lié tels que Gilbert Amy, se souvient d'avoir sympathisé en Allemagne avec Mauricio Kagel et d'y avoir croisé le très jeune Bussotti ainsi qu'un Ligeti taciturne récemment sorti de Hongrie. Sans oublier Steinecke lui-même, véritable pilier des *Ferienkurse*. Une conséquence directe du second séjour de Tremblay au IMD sera la performance en concert, le 2 septembre 1961, de ses deux œuvres pour piano *Phases* et *Réseaux*, datées respectivement de 1956 et 1958, qu'il avait lui-même proposé de jouer à l'été 1960, selon une lettre à Steinecke datée du 5 juin<sup>42</sup>. C'est Yvonne Loriod qui en assura la création européenne dans le cadre d'un concert consacré aux « *jun-gen Komponisten* » où figurent également des œuvres de Girolamo Arrigo et d'Aldo Clementi. Tremblay n'a pas pu assister au festival cette année-là, mais l'événement contribue sans nul doute à sa renommée, à tout le moins au Québec<sup>43</sup>. Il est d'ailleurs resté en contact avec l'IMD, même après la mort tragique de Steinecke, dans un accident, en décembre 1961<sup>44</sup>.

### Un nouveau tournant

Au tournant des années 1960, différents courants musicaux s'affrontent à Darmstadt. Le langage multi-sériel, sorte d'espéranto musical, commence à faire l'objet de critiques acerbes dont certaines viennent de l'intérieur des rangs ; c'est ainsi que Luigi Nono, dont les convictions marxistes se radicalisent, diverge d'opinion sur plusieurs points avec ses amis de naguère. Même Boulez et Stockhausen se dissocient peu à peu de leurs épigones moins imaginatifs. Le soi-disant « style Darmstadt » encore dominant – ou style « pic-pic », pour reprendre une expression ironique de Gilles Tremblay – perd de son pouvoir d'attraction. Le hasard, le théâtre, la virtuosité, même la politique viennent adoucir les angles d'un sérialisme jugé trop abstrait. György Ligeti, qui entame sa carrière de professeur au IMD en 1959 en épousant la cause webemienne, propose pendant les étés suivants un idiome plus personnel et s'appuie sur ses œuvres récentes (à l'été 1962, il aborde la composition « à l'aide de couleurs sonores<sup>45</sup> »). Par ailleurs, depuis quelques années déjà, les

idées et propositions de John Cage et de ses amis David Tudor et Earle Brown provoquent des rires, des haussements d'épaules ou des remises en question plus profondes<sup>46</sup>. Ainsi, en l'espace de quatre ans, entre 1956 et 1959, on aura entendu à Darmstadt les séminaires et ateliers du pianiste David Tudor (1956 et sq); la conférence «Alea» de Pierre Boulez, écrite en réaction à la philosophie ouverte de Cage et lue dans sa traduction allemande par Heinz-Klaus Metzger (1957); le *Klavierstück XI* de Stockhausen (1957), dont la forme est ouverte; les amis David Tudor et John Cage, venus présenter ensemble en 1958 des conférences, un séminaire de composition<sup>47</sup>, un concert d'œuvres pour deux pianos de la jeune école américaine et l'intégrale des *Music of Changes* pour piano (1951); deux conférences de Stockhausen sur la musique «graphique», illustrées par différentes versions de *Zyklus* pour percussion (1959); un enregistrement du récent *Concerto pour piano et orchestre* de Cage (1959) et, enfin, la *Troisième Sonate* pour piano de Boulez (1959). Un vent nouveau souffle donc sur le temple du sérialisme, dont témoigneront les Canadiens qui s'y rendront dans la décennie suivante.

### Des concerts mémorables pour Bruce Mather et Norma Beecroft

Le Torontois d'origine Bruce Mather, qui étudie à Paris avec Milhaud et Messiaen, visite une première fois Darmstadt à l'été 1960<sup>48</sup>. Ayant étudié l'allemand pendant quatre ans, il déclare avoir beaucoup tiré d'un texte écrit par Stockhausen traitant des «formes ambiguës», lu par Hans-Klaus Metzger<sup>49</sup>. Les questions d'organisation formelle occupent beaucoup les esprits à ce moment. Pierre Boulez les abordera, parmi d'autres considérations techniques, dans le cadre de cinq conférences qui seront ensuite publiées dans *Penser la musique aujourd'hui*<sup>50</sup>, d'ailleurs le titre général de cette série<sup>51</sup>. Henri Pousseur traitera également de ce thème dans son cours de composition, de même que Stefan Wolpe lors d'une intervention intitulée «Proportionen».

L'occasion est bonne de préciser que plusieurs des conférences prononcées durant cette décade à Darmstadt entre autres par Boulez, Stockhausen, Nono et Adorno, ont fait l'objet de publications, dont certaines en français<sup>52</sup>. Le lectorat allemand, qui dispose de la revue *Die Reihe*, bénéficie également depuis 1958 des *Darmstädter Beiträge für Neue Musik*, une revue rendant compte des activités du festival. De même, des œuvres nouvelles entendues à Darmstadt, comme *Le Marteau sans maître* (1954), *Il canto sospeso* de Nono (1955) ou encore *Kontakte* de Stockhausen (1960), totalement inouïes à l'époque, sont devenues depuis des classiques du répertoire contemporain. Bruce Mather se souvient – tout comme Gilles Tremblay – de la première

49. Le texte s'intitulait «*Vieldeutige Form*». Stockhausen, retenu par la composition de *Carré* dont la première devait avoir lieu à Hambourg à la fin du mois d'octobre suivant, n'avait pu se rendre aux *Ferienkurse* comme cela était prévu. Ce texte a été repris dans *Texte zur Musik*, vol. II (1964, p. 251-253). 50. Paris, Gonthier, 1964.

51. Boulez aborde brièvement le thème de la forme à la fin d'une conférence intitulée «*Considérations générales*» (cf. 1963, p. 25 sq), mais le texte intitulé «*Forme*», sur lequel se base son intervention de 1960, ne paraîtra qu'en 1981 dans *Points de repère* (repris en 1985 puis en 1995 dans l'édition révisée et augmentée, *Points de repère : Imaginer*). Nous verrons que Boulez reviendra sur ce sujet d'actualité à Darmstadt en 1965.

52. Retenons d'abord quelques titres de Boulez, associés avec l'année où le sujet est abordé au IMD : «Alea» (1957), «Sonate, que me veux-tu?» (1959), «Construire une improvisation» (1961) et «Nécessité d'une orientation esthétique» (1963); «Alea» est paru dans *La Nouvelle Revue Française* en 1957 puis dans *Relevés d'apprentis* en 1966, tandis que les trois autres textes se retrouvent aujourd'hui dans *Points de repère : Imaginer* (1995). Certains textes de Stockhausen, réunis en quatre volumes (*Texte zur Musik*, 1963-1978), ont été traduits en français, par exemple dans *Contrechamps* (n° 9, 1988). Plusieurs conférences de Luigi Nono, dont «Text – Musik – Gesang», qui a marqué la rupture avec Stockhausen à Darmstadt en 1960, figurent dans la collection posthume de ses écrits (1993). Un texte important d'Adorno intitulé «Vers une musique informelle», lu à Darmstadt en septembre 1961, est paru dans le recueil *Quasi una fantasia (Écrits musicaux II, 1963)*. György Ligeti, John Cage, Henri Pousseur et Mauricio Kagel, pour ne nommer que ceux-là, ont aussi prononcé des communications significatives à Darmstadt.

53. Certaines œuvres composées par Mather au début des années 1960, par exemple *Orphée* pour soprano, piano et percussion (1962), portent clairement la marque de l'esthétique boulezienne.

54. Mon entretien avec le compositeur, réalisé en mars 2002, s'est déroulé en français.

55. Beecroft a en fait été jouée deux fois à Darmstadt. Ses *Contrasts* pour six musiciens, de 1963, y seront en effet interprétés cette même année sous la direction de Maderna. De tous les Canadiens ayant participé aux *Ferienkurse*, son nom est celui qui revient le plus souvent dans les dossiers de presse rassemblés dans les archives du IMD (suivi par celui de Claude Vivier).

56. Stockhausen donne le lendemain de ce concert (soit le 31 août) une conférence intitulée «Moment-Form», illustrée par des extraits de la version pour bande seule, qui témoigne d'une étape décisive dans son évolution de compositeur (traduite en français dans Albèra, 1998, p. 101-120).

audition de *Pli selon pli* à l'été 1960, dans la version encore incomplète en quatre parties (sans le mouvement conclusif «Tombeau», finalisé en 1962, et la première section, «Don», se réduisant à une partition pour voix et piano). Le concert obtient un très grand succès et impressionne fortement Mather<sup>53</sup>. Ce familier des concerts du Domaine musical à Paris concède avoir eu pourtant de la difficulté à vraiment comprendre la musique de Webern. D'où le choc éprouvé à Darmstadt : «Il fallait choisir ce qu'on acceptait, ce qu'on n'acceptait pas. Évidemment, on se posait beaucoup de questions<sup>54</sup>.» En fait, Mather juge «imbuvable» la plus grande partie de ce qu'il entend alors, incluant les compositions les plus récentes de Stockhausen. S'il avoue qu'une telle concentration de nouvelle musique avait de quoi inhiber un jeune compositeur pendant quelques mois, Mather retournera tout de même à Darmstadt à l'été 1962. De cette édition, il garde en mémoire un concert consacré à la musique pour chœur de Luigi Nono.

Une expérience équivalente attendait Norma Beecroft, compositrice ontarienne née en 1934 et formée à Toronto puis à Tanglewood (avec Aaron Copland et Lukas Foss). Alors qu'elle se perfectionne à Rome à l'Academia Santa Cecilia auprès de Goffredo Petrassi et du flûtiste virtuose Severino Gazzelloni (1919-1992), elle rencontre, par l'entremise de ce dernier, les compositeurs Maderna, Berio et Nono. Encouragée à se rendre à Darmstadt, elle y séjourne une première fois en 1960 (soit la même année que Tremblay et Mather), puis à nouveau l'été suivant. Fraîchement initiée à la technique sérielle, fortement impressionnée par la musique et la personnalité de Maderna, elle compose pour Gazzelloni *Tre Pezzi Brevi* pour flûte et harpe (1961), que le flûtiste, un familier du IMD, joue d'abord à Palermo et reprend à Darmstadt à la fin août 1961. Ces courtes études de timbre reçoivent un accueil chaleureux dans la presse écrite<sup>55</sup>. Se confirme par ailleurs à cette époque l'intérêt de Beecroft pour le médium électronique. Elle sera littéralement soufflée par l'audition de *Kontakte* de Stockhausen pour piano, percussions et bande magnétique (1960)<sup>56</sup> et reviendra au Canada «transformée».

### Un premier séjour en Allemagne pour Pierre Mercure

Terminons cette «étude de cas» en abordant le compositeur ayant inspiré le présent numéro de *Circuit*. Au moment d'entreprendre son premier stage à Darmstadt, à l'été 1962, Pierre Mercure a déjà effectué deux séjours d'études en Europe. En 1949-1950, il a étudié quelques mois à Paris, notamment avec Nadia Boulanger. Ensuite, en 1957-1958, il fréquente le Groupe de recherche musicale (GRM) dirigé par Pierre Schaeffer. Après avoir organisé en 1961 la marquante Semaine internationale de musique actuelle de Montréal, un fes-

tival voué en grande partie à la musique sur bande et à l'école américaine gravitant autour de John Cage<sup>57</sup>, Mercure souhaite poursuivre son exploration et se rend donc, à l'été 1962, d'abord à Paris, puis à Salzbourg<sup>58</sup> et enfin à Darmstadt, où il désire travailler avec Henri Pousseur et Bruno Maderna. Aux archives du IMD, j'ai pu vérifier que Mercure est dûment inscrit aux deux séminaires de composition de Maderna (intitulés « Conseils aux compositeurs » et « Leçon de composition comparée : le Moyen Âge et la Nouvelle Musique<sup>59</sup> »), au cours d'instrumentation de Boulez (« Possibilités compositionnelles des instruments »), ainsi qu'au séminaire de Hermann Heiß (« Pratiques de production de la musique électronique<sup>60</sup> »). Il aurait aussi assisté, selon ses biographes, au cours de Pousseur<sup>61</sup>. Les archives indiquent que Mercure s'était aussi inscrit aux cours de Luigi Nono, mais le compositeur italien n'enseignera pas au *Ferienkurse* cet été-là. Une fois le festival achevé, Mercure se dirige plus au nord pour prendre part à une nouvelle session de cours d'été, cette fois à Dartington, en Angleterre, où il mentionne avoir travaillé – il y tenait, décidément – avec Luigi Nono et Luciano Berio.

Nous ne savons pas ce que Mercure a retenu de sa première expérience à Darmstadt, mais il appert que ce séjour de quelques mois en Europe lui permet de se familiariser encore davantage avec le médium électroacoustique tout en le maintenant au fait des nouvelles tendances. Il compose la dernière d'une série de trois compositions intitulées *Structures métalliques*<sup>62</sup>. Au retour de ce voyage (accompli un an à peine après la SIMA), Pierre Mercure pourrait bien être, avec Gilles Tremblay, l'un des compositeurs québécois à avoir côtoyé de près le plus grand nombre de compositeurs marquants de l'avant-garde européenne et américaine. Il a apparemment besoin de ce type de stimuli puisqu'il décide de retourner à Darmstadt trois ans plus tard, à l'été 1965. Entre-temps, sa carrière de compositeur a pris un nouveau tournant. Il a composé *Psaume pour abri*, une cantate radiophonique pour récitante, chœur et ensemble sur des poèmes de Fernand Ouellette, un premier essai de synthèse entre musique électronique et musique traditionnelle. L'œuvre sera choisie pour représenter le Canada au prix Italia de la Communauté radiophonique des programmes de langue française en 1963<sup>63</sup>. Une autre composition de la même période, *Lignes et points* (1963-1964), inspirée par ses recherches dans le domaine électronique, est créée par l'Orchestre symphonique de Montréal<sup>64</sup> et est présentée à la Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO. Mercure compose également en 1963 *Manipulations* et *Tétrachromie* (cette dernière œuvre proposant elle aussi une combinaison de sons acoustiques et électroacoustiques). Par ailleurs, Mercure poursuit une brillante carrière de réalisateur d'émissions musicales

57. Rivest, 1998.

58. Il représente au Congrès sur la musique à la télévision la société Radio-Canada, où il travaille depuis 1952 et réalise en particulier l'émission « L'Heure du concert ».

59. « Kompositorische Beratung » et « Vergleichende Kompositionlehre – Mittelalter und Neue Musik » (Borio-Danuser, 1997, t. 3, III, p. 614).

60. « Produktionspraxis ».

61. Laplante, 1976, p. 6. « *Allgemeine Periodik* », traduit dans ses écrits par « Vers une périodicité généralisée » (Pousseur, 1970). Mercure pourrait y avoir assisté sans inscription officielle.

62. La première audition a lieu à Wiesbaden le 16 septembre 1962, dans le cadre du Fluxus Internationale Festspiele Neuer Musik.

63. L'œuvre est une commande du réseau français de Radio-Canada et sera diffusée dans les pays de la Communauté des radios publiques de langue française (comprenant le Canada, la France, la Belgique et la Suisse). Elle a aussi été présentée en 1963 à la Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO (Laplante, 1976, p. 6).

64. L'œuvre lui a été commandée par le comité des jeunes de l'OSM.

65. Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), document o6\_M, P90/2\_1.4. Je désignerai dorénavant ce document « carnet ». Je remercie chaleureusement le personnel de BANQ pour l'aide qui m'a été accordée. [ndlr] Voir l'illustration de la p. 54 de ce numéro.

66. Les *Ferienkurse* se déroulent du 18 au 31 juillet; s'y ajoute un cours offert exceptionnellement au studio de musique électronique de München, du 1<sup>er</sup> au 8 août suivants (Borio-Danuser, 1997, vol. 3, p. 630).

67. Borio-Danuser, 1997, t. 3, p. 631-632. Le texte de Boulez, prononcé en français et longtemps inédit, a été récemment transcrit à partir de l'enregistrement réalisé à Darmstadt par Jonathan Goldman (2006, Annexe), lequel nous apprend que Boulez a alors brodé autour d'un texte intitulé « Périforme » (Boulez, 1995, p. 397-403).

68. Intitulés dans le programme du IMD « Klangvorstellung und Realisation » et « Satzlehre und Instrumentaltechnik » (qu'on pourrait traduire respectivement par « Imaginer et réaliser le son » et « Syntaxe et technique instrumentale »); Borio-Danuser, 1997, t. 3, p. 630.

69. Carnet, p. 7 et 8.

70. Rivest, 1998, p. 58. Cette édition aurait inclus un concert d'œuvres pour plusieurs formations orchestrales faisant appel à la spatialisation.

71. Des photographies des deux hommes prises en juin 1963 se trouvent dans le fonds Pierre Mercure (BANQ, o6-M, P90/7/189 à 196).

à la télévision d'État où il diffuse plusieurs œuvres majeures du XX<sup>e</sup> siècle, dont une version chorégraphiée de *Refrain* de Stockhausen (1959) en 1964.

### De stimulants propos sur la musique nouvelle

Le carnet de notes prises par Mercure aux *Ferienkurse* à l'été 1965 se trouve aux Archives nationales du Québec à Montréal<sup>65</sup>. Y est précisé son emploi du temps du 22 au 31 juillet<sup>66</sup>. Mercure assiste à quelques-unes des conférences réunies sous le titre « *Kongreß : Form in der Neuen Musik* » – la forme, encore une fois –, données tour à tour par huit conférenciers, dont Theodor Adorno, Pierre Boulez, Earle Brown, György Ligeti, Mauricio Kagel et Carl Dahlhaus<sup>67</sup>. Mercure assiste également à quelques cours d'analyse de Pierre Boulez, donnés en français<sup>68</sup>. Il prend bonne note par exemple des propos de Boulez sur la nécessaire relation entre le matériau et la structure globale dans les *Quatre Lieder avec orchestre*, op. 22, de Schoenberg, ainsi que sur l'emploi judicieux de certains instruments par ce compositeur, qui résulte en une « multiplication verticale de l'écrite horizontale », où « continuité et discontinuité » sont obtenus simultanément. Dans cet opus 22, dont il est à ma connaissance peu question dans les écrits de Boulez, Mercure note encore que temps (dimension horizontale), hauteur (dimension verticale) et timbre sont « liés dans un monde d'ambiguïté (la dynamique joue peu) » et « contribuent concurremment à la qualité particulière de la pièce<sup>69</sup> ». Boulez a aussi abordé dans ce cours *Jeux* de Debussy et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky.

La filiation Boulez-Mercure mérite un aparté. Ce que Mercure connaît de ses écrits et de sa musique l'intéresse suffisamment pour qu'il songe à l'inviter pour une seconde édition de la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal qu'il projette, mais qui n'aura jamais lieu, faute de financement<sup>70</sup>. Après avoir assisté aux exposés de Boulez à Darmstadt durant l'été 1962, Mercure réussit l'été suivant à faire venir le compositeur français à Montréal pour une émission de « L'Heure du concert » à la télévision de Radio-Canada, qui sera diffusée le 7 novembre suivant. Boulez, dont la carrière de chef d'orchestre est alors bien lancée, dirige les *Danses sacrées et profanes* de Debussy, sa propre *Deuxième Improvisation sur Mallarmé* (1957) et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky<sup>71</sup>. Boulez a alors terminé la composition de *Pli selon pli* qui l'occupe depuis 1957 (et qu'il remaniera encore en 1984), en même temps qu'il travaille à sa *Troisième Sonate* pour piano. On peut entendre un impact de sa musique dans *Lignes et points* de Mercure, en particulier dans l'écriture virtuose pour les percussions à clavier.

Les journées de Mercure à Darmstadt sont bien remplies. Le jeudi 22 juillet, il inscrit dans son carnet un déjeuner avec Earle Brown à 9 h 15; à 10 h, un « 3<sup>e</sup> cours avec Boulez (Schœnberg, 4 *Lieder avec orch.* op. 22) », puis, en soirée [20 h 15], une conférence de Boulez (« *Form in der Neuen Musik* »). Mercure note que l'auteur de *Poésie pour pouvoir* est d'avis que « les accidents locaux doivent être esthétiquement prévus », que « FORME = synthèse de structures locales<sup>72</sup> ». Mercure note encore : « La composition doit commencer par un choix entre ce qui est possible et [ce] qui ne l'est pas. On ne peut pas savoir exactement ce que l'on va faire, mais on doit savoir ce que l'on ne veut pas faire<sup>73</sup> ». On reconnaît bien là des idées formulées par Boulez au début des années 1960 et qui se retrouveront dans son livre *Penser la musique aujourd'hui* (1964) et en ouverture du texte « Forme<sup>74</sup> ». En 1965, il critique toujours sévèrement la démarche aléatoire, comme il l'avait fait quelques années plus tôt dans un article devenu célèbre, « Aléa » (1957), qui avait été lu, on l'a dit, à Darmstadt à l'été 1957<sup>75</sup>. Earle Brown aura une tout autre approche, ce que confirme sa propre conférence sur la forme, le soir du vendredi 23 juillet, où il traite de sa démarche et fait entendre des enregistrements de ses œuvres<sup>76</sup>. Mercure est sensible à ses idées, lui qui avait côtoyé Brown à Montréal en 1961 lors de la SIMA et qui diffusera ses *Available Forms I* (1961) à « L'Heure du concert », en décembre 1965<sup>77</sup>. La série des *Structures métalliques I, II et III* de Mercure s'apparente d'ailleurs davantage à la performance qu'à la musique de concert. Enfin, ce précieux carnet nous révèle encore que le compositeur assiste à une répétition d'œuvres pour ensemble instrumental de Calonne (*Métalepses*), de Pablo (*Módulos I*) et de Miroglio (*Réseaux*) en vue d'un concert présenté le samedi 31 juillet par l'*Internationale Kammerensemble Darmstadt* sous la direction de Boulez<sup>78</sup>.

### Un dernier opus composé à Darmstadt

Selon celui qui fut très longtemps l'archiviste du *Musikinstitut*, Wilhelm Schlüter, interrogé à Darmstadt en janvier 1999, Mercure y est revenu à l'été 1965 essentiellement dans le but de travailler avec Severino Gazzelloni<sup>79</sup>. Premier flûtiste de l'orchestre de la RAI et dédicataire de nombreuses partitions contemporaines pour la flûte (signées entre autres par Maderna, Boulez et Berio), Gazzelloni était régulièrement invité à enseigner à Darmstadt. Le vendredi 23 juillet, en fin d'après-midi, Mercure explore avec lui les possibilités élargies de son instrument, comme le glissando exécuté avec les lèvres, les effets de percussion, les trémolos, la technique du *flutterzunge* et la façon de les noter<sup>80</sup>. Allait en résulter la toute dernière composition de Mercure.

72. Carnet, p. 12. [ndlr] Voir l'illustration de la p. 54 de ce numéro.

73. Carnet, p. 27. C'est Mercure qui souligne.

74. Boulez, 1995, p. 359-366. Voir note 51.

75. Mercure note par exemple, à la p. 12 de son carnet : « On croyait que l'Aléa résoudrait tous les problèmes de la forme, mais c'est l'opinion de Boulez que ce n'était qu'un problème secondaire, comme l'audition de beaucoup d'œuvres l'ont [sic] prouvé. [...] Le danger des aléas est que les interprètes peuvent se souvenir d'autres œuvres, ces références qui jurent avec la forme générale demandée. » On verra plus loin que ces considérations préoccupent tout particulièrement Mercure puisqu'il compose une œuvre faisant justement appel à l'improvisation.

76. Les notes prises par Mercure dans son carnet sont en français, sauf celles relatives à Earle Brown, rédigées en anglais. Mercure note par exemple ces phrases : « A "problem" such as form is an interesting thing » (p. 20) et « Time produces continuity, thus form » (p. 21). Mercure a aussi pris des notes durant les exposés de Bruno Maderna, lequel illustre également son propos par des extraits de certaines de ses œuvres.

77. L'œuvre est dirigée par Maderna.

78. Borio-Danuser, 1997, t. 3, p. 632.

79. Une lettre de Mercure citée par Réjean Beaucage (2011, p. 48-49), adressée le 10 juillet 1965 à Wilfrid Pelletier, alors directeur du service de la musique au ministère des Affaires culturelles du gouvernement du Québec, nous révèle que le compositeur avait sollicité une aide du Conseil des Arts du Canada dans le but explicite de se rendre à Darmstadt pour assister à des concerts dirigés par Boulez et Maderna, dont un bon nombre faisant appel à de petits ensembles, « ce qui est évidemment d'un intérêt immédiat pour nos projets », c'est-à-dire la création envisagée par les deux hommes d'une « Société de musique contemporaine au Québec » [sic].

80. Carnet, p.18.

81. Richer, 1990, p. 28.

82. Giraldeau avait déjà réalisé *La forme des choses* sur le premier symposium de sculptures en Amérique du Nord, tenu à Montréal à l'été 1964 (ONF, 1965). La musique de ce documentaire, constituée en partie de sons concrets et de sons produits par le sculpteur Armand Vaillancourt frappant ses propres œuvres métalliques, est aussi de Mercure.

83. Richer, 1993, p. 2138.

84. Richer, 1990, p. 28.

85. Une photo des deux hommes, auxquels se joignit Ernst Thomas, le directeur du IMD, se trouve dans les archives de l'institut.

*H<sub>2</sub>O per Severino*, huit improvisations pour flûte, petite flûte, flûte en sol et flûte basse, consiste en un matériel d'improvisation pour la famille complète des flûtes, destiné à un groupe de musiciens dont le nombre peut se situer, selon des notes manuscrites laissées par le compositeur, entre 1 et 4<sup>81</sup>. L'œuvre est conçue pour accompagner un film de Jacques Giraldeau « sur les problèmes de la pollution dans le monde<sup>82</sup> », comme l'indique la page titre de la partition. Le film, intitulé *Élément 3*, d'une durée de 46 minutes, a été commandé à l'Office national du film du Canada par l'UNESCO; André Belleau en sera le producteur. Sa sortie, à l'automne 1965, coïncide avec le début de la « décennie hydrologique internationale » décrétée par l'UNESCO, le 20<sup>e</sup> anniversaire de la création des Nations Unies et le début de l'année de la coopération internationale.

Quoiqu'il éprouve certaines réserves envers le dodécaphonisme, considérant cette technique d'écriture comme une entrave à sa créativité<sup>83</sup>, Mercure conçoit « une suite d'improvisations basée sur une série de douze sons dans la plus pure tradition de musique sérielle, série possédant son rétrograde, une forme renversée et le rétrograde de la forme renversée. Tous les procédés de permutation sont permis et les douze sons sont regroupés en cellules de trois, quatre ou cinq sons permettant ainsi des combinaisons pouvant varier à l'extrême<sup>84</sup> ». Huit modèles d'improvisation, titrés successivement « notes soutenues », « notes liées », « notes brèves », « notes répétées », « notes variables », « traits rapides liés », « traits rapides non liés » et « mélanges à volonté des 7 possibilités d'improvisation » sont fournis aux interprètes, ainsi que les « règles du jeu des improvisations ». Des textures instrumentales spécifiques ou des indications expressives sont associées à certains types de traits. Le manuscrit inclut un exemple de combinaison possible, puis le « matériau thématique » proprement dit est écrit pour chaque type de flûte sur quatre portées. Dans le carnet de Mercure, on peut lire, encadrée, une référence explicite au travail en cours sur *H<sub>2</sub>O per Severino* : « Une démarche possible est d'établir une grille qui créera un total dont les structures locales devront assurer l'homogénéité » (p. 11). Selon toute vraisemblance, Mercure cite ici une réflexion de Boulez.

Selon Wilhelm Schlüter, Mercure travaillait dès qu'il avait un moment de libre avec Gazzelloni sous la grande tente dressée sur la colline *Mathildenhöhe*, où une partie des activités d'enseignement avait lieu. Bruno Maderna a aussi donné quelques conseils artistiques. Les quatre parties de flûtes jouées par le seul Gazzelloni ont été enregistrées à l'hôtel de ville de Darmstadt avant d'être superposées. Collaborera au montage, réalisé au studio d'enregistrement du IMD, l'ingénieur de son Hans-Peter Halle<sup>85</sup>.

Le carnet de notes de Mercure précise les dates où les différentes étapes du travail furent réalisées, soit entre le samedi 24 et vendredi 30 juillet 1965 (p. 26). De retour à Montréal, le compositeur termine le montage de la bande sonore du film au studio de musique électronique de la faculté de musique de l'Université McGill, après avoir obtenu l'autorisation d'István Anhalt, alors directeur du département de théorie<sup>86</sup>.

Mercure a donné une copie dédicacée de la partition manuscrite à Ernst Thomas, successeur de Steinecke au IMD; elle s'y trouve encore<sup>87</sup>. Ce que Mercure qualifie lui-même sur la partition de « *last minute improvisation material* » devait en fait servir de canevas, comme il le précise dans sa dédicace, en vue d'une composition plus élaborée pour deux flûtes, deux hautbois et deux clarinettes, qui ne devait malheureusement jamais voir le jour. Les esquisses du compositeur sont conservées aux Archives nationales du Québec<sup>88</sup>. Quant à l'enregistrement de cette œuvre inédite, il a été retrouvé après la mort du compositeur par Lyse Richer et est inclus dans le volume *Anthologie de la musique canadienne* consacré à Mercure (1990). Quelques mois après son retour d'Allemagne, la carrière du compositeur, dont les succès au Québec et à l'étranger sont notables – incluant un 1<sup>er</sup> prix de composition en Italie<sup>89</sup> et la page couverture de la revue *The Canadian Composer / Le compositeur canadien* (n° 3, octobre 1965) –, s'interrompt brusquement alors qu'elle semble prendre un nouvel élan. Mercure meurt en effet dans un accident de voiture, le 29 janvier 1966, sans avoir pu mettre davantage à profit son second séjour à Darmstadt.

### Des séjours fructueux à plusieurs égards

Ce trajet sur les pas de compositeurs canadiens à Darmstadt pourrait se poursuivre en évoquant par exemple l'expérience de Brian Cherney, né à Peterborough et professeur à l'Université McGill depuis 1972, qui a assisté aux conférences données par Ligeti, Stockhausen et Kagel en 1966 et en 1969<sup>90</sup>. À partir de 1970, le festival n'aura lieu que tous les deux ans. Plusieurs Québécois se sont rendus à Darmstadt dans les années 1970, certains plus d'une fois (voir annexe). Par exemple, Claude Vivier y participa en 1970, 1972, 1974 et à nouveau en 1982<sup>91</sup>. Quelques-uns, dont Daniel Cholette, Nicole Rodrigue et Claude Vivier, y ont même entendu leurs œuvres en concert. L'impact global des *Ferienkurse* sur les compositeurs québécois – et en particulier dans les années 1970 – mériterait donc d'être étudié avec attention.

On retiendra qu'une visite à Darmstadt est l'occasion, durant deux semaines fort chargées, d'établir de précieux contacts avec des interprètes et des compositeurs de pointe, d'échanger des partitions ou des enregistrements,

86. Lettre du producteur André Belleau à Anhalt, datée du 27 août 1965 (fonds Pierre Mercure, 06-M, P90/1-11.39).

87. Archives du IMD, document 66-49-VII.

88. Fonds Pierre Mercure, BAnQ (06-M, P90/15\_21, documents 5-6.1 à 5-7.3).

89. Au Concours international de musique symphonique de Caba dei Tireni, pour *Triptyque*.

90. De son côté, Hambraeus retournera une dernière fois à Darmstadt en 1968.

91. En ce qui concerne les trois premiers séjours de Vivier au IMD, lire Gilmore, 2009, p. 37 sq.



92. Une présence à Darmstadt ne signifie pas qu'on assiste à toutes les activités; l'accès aux ateliers de composition et d'interprétation était restreint à ceux et celles dont les dossiers fournis au préalable avaient été retenus.

93. Voir note 79. Je remercie Claudine Caron d'avoir porté à mon attention ce document de cinq pages daté du 25 août 1965.

94. L'œuvre avait été jouée par les frères Kontarski le 16 juillet 1960.

95. Sur le détail de ces visites, dont la «Semaine Stockhausen» tenue à Montréal en 1964, lire Goldman, 2009.

d'assister à des répétitions et à des concerts comme on ne peut guère en trouver ailleurs à l'époque dans une telle concentration<sup>92</sup>. Sans oublier bien entendu les conférences sur des sujets pointus, certes, mais d'une actualité certaine, y compris en ce qui touche le médium électroacoustique auquel s'intéressent notamment Beecroft, Tremblay, Hambraeus et Mercure. Sans négliger non plus les discussions parfois fort animées – voire de réelles bagarres – auxquelles donnent lieu concerts et séminaires... On aurait donc tort de simplement réduire le festival de Darmstadt à La Mecque du sérialisme le plus strict. À preuve, chacun des compositeurs dont il a été question ici a senti la nécessité d'y effectuer un second séjour sans pour autant adopter un style et un langage similaires.

Par ailleurs, Pierre Mercure a fait l'acquisition à Darmstadt, à l'été 1965, d'une impressionnante liste de partitions pour divers instruments solistes ou petits ensembles instrumentaux, en prévision sans doute de la formation de ce qui allait être la SMCQ, puisqu'il prépare cette liste à l'intention de Wilfrid Pelletier, au ministère des Affaires culturelles, et d'un représentant du Conseil des Arts du Canada<sup>93</sup>. Le nouveau répertoire entendu à chaque nouvelle édition des *Ferienkurse* se révélera dans les faits fort utile à Tremblay et à Mather dans leur rôle de conseillers à la programmation de la nouvelle société de concerts, le premier directeur Serge Garant n'étant pas, au dire de Mather, aussi familier qu'eux avec les œuvres récentes. Ainsi, le 2<sup>e</sup> livre des *Structures pour deux pianos* (1961) de Boulez sera joué par les pianistes Bruce Mather et Paul Helmer à Montréal lors du tout premier concert de la SMCQ, le 15 décembre 1966, quelques années après que Mather ait entendu le *Livre I* à Darmstadt<sup>94</sup>.

D'autre part, être joué à l'étranger équivaut pour tout compositeur à une reconnaissance de la valeur – et de l'actualité – du travail accompli. Une acceptation internationale très utile lorsqu'il s'agit d'obtenir une commande, une subvention, un poste officiel. Or, plusieurs des compositeurs dont il a été question sont devenus à leur tour des enseignants qui transmettront à de plus jeunes, au fil des ans, leurs réflexions sur l'évolution de la musique contemporaine. Par exemple, plusieurs élèves de Gilles Tremblay au Conservatoire de musique de Montréal se rendront à leur tour à Darmstadt dans les années 1970, dont Walter Boudreau, Michel Gonneville, José Evangelista et Claude Vivier (quatre fois plutôt qu'une pour Vivier, et trois pour Evangelista et Gonneville). Enfin, on ne peut nier que la scène allemande ait fasciné, au moins un certain temps, plusieurs musiciens québécois. Qu'il suffise de mentionner les trois visites successives de Stockhausen à Montréal en 1958, 1961 et en 1964, soit au cœur de la période étudiée dans ces pages<sup>95</sup>. Les répercussions

d'expériences vécues au IMD en ces années cruciales, si riches en bouleversements esthétiques, seront ressenties longtemps, de ce côté-ci de l'Atlantique...

#### BIBLIOGRAPHIE

- ALBÈRA, Philippe (dir.) (1998), « Stockhausen », *Contrechamps*, n° 9.
- BEAL, Amy C. (2006), *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press.
- BEAL, Amy C. (2000), « Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956 », *Journal of American Musicological Society*, vol. 53, n° 1, p. 105-139.
- BEAUCAGE, Réjean (2011), *La Société de musique contemporaine du Québec*, Québec, Septentrion.
- BOVIN, Jean (1997), « Serge Garant à Paris : parcours d'un crucial apprentissage », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, n° 1-2, p. 29-40.
- BORIO, Gianmario et DANUSER, Hermann (dir.) (1997), *Im Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, en 4 tomes, Fribourg-en-Brisgau, Rombach.
- BOULEZ, Pierre ([1963]1964), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier.
- BOULEZ, Pierre ([1981]1995), *Points de repère I : Imaginer*, Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise (dir.), Paris, Bourgois.
- BROMAN, Per F. (1999), « Back to the Future » : Towards an Aesthetic Theory of Bengt Hambraeus, Gothenburg, Université de Gothenburg.
- CHAYER, Micheline (1984), *Le fonds Pierre Mercure des Archives nationales du Québec*, mémoire de maîtrise (M.A.), Université de Montréal.
- DANUSER, Hermann (2003), « L'École de Darmstadt et son mythe », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), tome 1, « Le vingtième siècle », Paris, Actes Sud / Cité de la musique, p. 264-282.
- DONIN, Nicolas (2005), « Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier », *Circuit*, vol. 15, n° 3, p. 5-17.
- EASTMAN, Sheila et McGee, Timothy J. (1993), *Barbara Pentland*, Toronto, University of Toronto Press.
- GILMORE, Bob (2009), « Claude Vivier and Karlheinz Stockhausen: moments from a double portrait », *Circuit*, vol. 19, n° 2, p. 35-49.
- GOEYVAERTS, Karel (1994), « Paris – Darmstadt 1947-1956: Excerpts from the Autobiographical Portrait », *The Artistic Legacy of Karel Goeyvaerts: a Collection of Essays*, Mark Delaere (dir.), numéro spécial de la *Revue belge de musicologie*, vol. 63, p. 35-54.
- GOLDMAN, Jonathan (2009), « Premiers Kontakte », *Circuit*, « Stockhausen à Montréal », vol. 19, n° 2, p. 5-10.
- GOLDMAN, Jonathan (2006), *Exploding/Fixed: Form as Opposition in the Writings and Later Works of Pierre Boulez*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- KALLMANN, Helmut, POTVIN, Gilles et WINTERS, Kenneth (dir.) ([1983] 1993), *Encyclopédie de la musique au Canada*, 3 volumes, Montréal, Fides.
- KEILLOR, Elaine (2009), « Critical Reception, Performance, and Impact of Schoenberg's Music and Thought in Canada Prior to 1960 », in *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*, James K. Wright et Alan M. Gillmor (dir.), Pendragon Press, p. 207-236.
- KENINS, Talivaldis (avec POTVIN, Gilles) (1989), « Notices sur les œuvres : Septuor (1948-1949) », livret d'accompagnement du coffret « Talivaldis Kenins », de l'*Anthologie de la musique canadienne* (4 disques compacts), Radio-Canada International, ACM 33, p. 5.

- LAPLANTE, Louise (dir.) (1976), *Compositeurs du Québec*. Pierre Mercure, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.
- NONO, Luigi (1993), *Écrits*, Laurent Feneyrou (dir.), Paris, Bourgois.
- PLOUFFE, Hélène et POTVIN, Gilles ([1983] 1993), « Garant, Serge », in *Encyclopédie de la musique au Canada*, Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir.), Montréal, Fides, tome 2, p. 1315-1319.
- POUSSEUR, Henri (1970), *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie/Université libre de Bruxelles.
- RADFORD, Laurie (1999), « Le meilleur professeur est un éternel étudiant. Bengt Hambraeus, compositeur et pédagogue », *Circuit*, vol. 10, n° 2, p. 29-38.
- RICHER, Lyse ([1983] 1993), « Mercure, Pierre », in *Encyclopédie de la musique au Canada*, Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir.), Montréal, Fides, tome 2, p. 2137-2140.
- RICHER, Lyse (avec POTVIN, Gilles) (1990), « Notices sur les œuvres : *H<sub>2</sub>O per Severino* (1965) », livret d'accompagnement du coffret « Pierre Mercure », *Anthologie de la musique canadienne* (4 disques compacts), Radio-Canada International, ACM 35, p. 3-35.
- RICHER-LORTIE, Lyse (1977), « Mercure, Pierre », in *Compositeurs canadiens contemporains*, Louise Laplante (dir.), Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, p. 232-237.
- RIVEST, Johanne (1998), « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 1, n° 19, p. 50-68.
- STEPHAN, Rudolf (dir.) (1996), *1946-1996 : Zur Kranichstein zur Gegenwart, 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Stuttgart, DACO/Internationales Musikinstitut Darmstadt.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1962), *Texte zur Musik, vol. II (1952-1962)*, Cologne, DuMont Schauberg.
- VINTON, John (dir.) (1974), *Dictionary of Contemporary Music*, New York, Dutton.

#### AUTRES SOURCES

- Archives de l'Internationales Musikinstitut Damstadt, Darmstadt.
- Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 06-M, P90 (anciennement MSS-060).

#### DISCOGRAPHIE

- RADIO-CANADA INTERNATIONAL (1989), « Talivaldis Kenins », *Anthologie de la musique canadienne*, coffret de 4 disques compacts, ACM 33 1-4.
- RADIO-CANADA INTERNATIONAL (1990), « Pierre Mercure », *Anthologie de la musique canadienne*, coffret de 4 disques compacts, ACM 35 1-4.

## ANNEXE

Les participants canadiens aux  
*Internationale Ferienkurse für Neue Musik* à Darmstadt  
 (1950-1969)

- |      |   |      |   |
|------|---|------|---|
| 1950 | KASEMETS, Udo (Estonien,<br>a émigré au Canada en 1951)<br><b>audition</b> : KENINS : <i>Septuor pour vents et quatuor à cordes</i> (1949)                      | 1960 | BEECROFT, Norma<br>MATHER, Bruce<br>TREMBLAY, Gilles  |
| 1951 | HAMBRAEUS, Bengt (Suédois,<br>a émigré au Canada en 1972)<br><b>audition</b> : HAMBRAEUS : <i>Musik für Trompette, Violine und Klavier</i> , op. 18 n° 2 (1949) | 1961 | BEECROFT, Norma<br>BOURASSA, Guy<br>TROUP, Malcolm (pianiste)<br><b>audition</b> : BEECROFT : <i>Tre pezzi brevi</i> (S. Gazzelloni, flûte ; Francis Pierre, harpe) (1960-1961)<br>TREMBLAY : <i>Phases et Réseaux</i> (1956-1958) (Yvonne Loriod, piano) |
| 1952 | HAMBRAEUS, Bengt<br><i>Charbonneau, Thérèse</i><br>(Radio-Canada)   | 1962 | MATHER, Bruce<br>MERCURE, Pierre  |
| 1953 | HAMBRAEUS, Bengt<br><b>audition</b> : HAMBRAEUS : <i>Spectrogramm</i> pour soprano, flûte, vibraphone et percussion, op. 34 (1953)                              | 1963 | KENDERGI, Maryvonne<br>(Radio-Canada)<br><b>audition</b> : BEECROFT : <i>Contrasts for 6 performers</i> (dir. B. Maderna) (1962)  |
| 1954 | HAMBRAEUS, Bengt<br><b>audition</b> : HAMBRAEUS : <i>Gacelas y casidas de Federico Garcia Lorca</i> , op. 37 (1953)   | 1964 | VALENTE, Richard (Montréal)   |
| 1955 | PENTLAND, Barbara<br>HAMBRAEUS, Bengt<br><b>audition</b> : HAMBRAEUS : <i>Doppelrohr II</i> , pour bande magnétique (1955)                                      | 1965 | MERCURE, Pierre   |
| 1956 | PENTLAND, Barbara   | 1966 | CHERNEY, Brian<br>(Toronto, Ontario)<br>HEPNER, Lee A.<br>(Hamilton, Ontario)   |
| 1957 | TREMBLAY, Gilles  | 1968 | HAMBRAEUS, Bengt  |
| 1959 | KLEIN, Lothar (Allemand,<br>a émigré au Canada en 1968)   | 1969 | CHERNEY, Brian (Toronto)  |