

PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS DOCUMENTAIRE SUR NORMA BEECROFT

Réalisé par Eitan Cornfield

NORMA BEECROFT : C'est moi qui l'ai entièrement conçu, ce sentier. Je cultive toutes sortes de choses différentes. Je veux dire, il y a un peu de ceci, juste là, et –

EITAN CORNFIELD : Je suis dans un jardin de banlieue à Bowmanville, en Ontario, environ soixante-quinze kilomètres à l'est de Toronto, « la troisième à gauche après la voie ferrée, une fois qu'on a franchi les limites de la ville », avait-elle dit.

NORMA BEECROFT : Vous savez, il y a des fines herbes parsemées ici et là, et il y a de l'ail ici, tout commence à pousser. On ne voit pas très bien maintenant – de la lavande, et puis là – j'ai planté des bulbes de tulipes et tout est un peu mélangé. L'an dernier, j'ai planté cinquante plants de framboisiers, et ceux-là –

EITAN CORNFIELD : Oh, je les vois –

NORMA BEECROFT : -- le carré de framboisiers –

EITAN CORNFIELD : C'est une journée parfaite, au début du printemps, et Norma Beecroft, pionnière de la musique électroacoustique au Canada, me montre ce qu'elle a réalisé au cours des douze dernières années, plus ou moins.

NORMA BEECROFT : J'ai eu des framboises énormes, très grosses, parce que mon objectif est d'arriver à cultiver ces choses, à pouvoir les contrôler. Je n'utilise pas de pesticides – c'est du jardinage organique. Je songe même à produire une ligne de produits strictement organiques, avec du sucre organique et mes propres fines herbes, des choses comme ça.

Vous savez, cultiver des plantes est une occupation très paisible, et c'est très – cela me va comme un gant. Composer de la musique est une occupation solitaire, mais faire pousser des plantes aussi, et j'aime le côté tranquille de cette activité, elle est exempte de tous les facteurs de stress associés à la musique. C'est différent, très différent. J'ai toujours eu des jardins, et je ne suis pas certaine exactement – j'ai toujours aimé jardiner. Les parents de mon père étaient des fermiers, à l'origine ; ils possédaient une grande propriété à Whitby, une ferme qu'ils ont vendue progressivement par morceaux, mais je me souviens, quand j'étais enfant, des jardins fantastiques de ma grand-mère, et je suppose que c'est presque dans les gènes, et j'ai pour ainsi dire des mains faites pour les travaux pratiques ; on dirait qu'elles aiment se plonger dans la terre.

EITAN CORNFIELD : En 1967, le compositeur et animateur de radio Harry Somers consacre une émission de radio à trois compositeurs représentant la génération née dans les années 1930 : Murray Schafer, Bruce Mather et Norma Beecroft. Somers nous dit que

Schafer et Mather ont eu de la difficulté à s'imposer comme compositeurs, alors que c'était un choix plus évident pour Norma.

HARRY SOMERS : Quand elle était jeune, son milieu était probablement mieux disposé à l'égard d'une carrière musicale que celui de Schafer ou de Mather. Son père était un pianiste accompli, et il avait songé sérieusement à devenir pianiste de concert à une époque, et sa mère, qui faisait du théâtre, encourageait une carrière artistique.

EITAN CORNFIELD : En fait, ce n'est pas aussi simple. Eleanor Beecroft est l'une des grandes actrices du Canada. Le père de Norma, Julian Beecroft, est un inventeur et un pionnier du magnétophone, dont les ambitions musicales ont été cruellement déçues.

STUART BEECROFT : C'était un musicien avant tout.

EITAN CORNFIELD : Le frère cadet de Norma, Stuart Beecroft.

STUART BEECROFT : Et il devenu fantastique. Tout ce dont je me souviens, ce sont les personnes âgées de la ville où j'ai grandi qui parlaient sans cesse de Julian Beecroft, des concerts qu'il donnait à la maison de sa mère ; et puis, le malheur a frappé un samedi funeste où il s'est fait couper les doigts par une varlope dans un atelier d'ébénisterie, Ridpath's Furniture ; cela signifiait la catastrophe pour lui et pour sa carrière, parce que je pense qu'il était probablement au début de la vingtaine à ce moment-là, et justement sur le point de percer sur la scène internationale probablement, et il a dû faire volte-face, et ce fut horrible pour lui. Il a été obligé de se réinventer.

NORMA BEECROFT : C'était un opérateur radio amateur et parmi tous – beaucoup de gens comme lui s'intéressaient aux systèmes de communication, avant la guerre, et je pense que papa a fait de nombreuses expériences avant la guerre ; il était tout à fait au courant de ce qui se passait aux États-Unis, les enregistrements télégraphiques et les choses de ce genre, la transmission du son. Il a mené beaucoup d'expériences et il a eu une idée, qu'il a développée, puis il a mis ce projet de côté. Il aurait pu faire fortune s'il avait persévéré. Je ne crois pas avoir été influencée par cela quand j'étais enfant. J'étais peut-être davantage influencée par le fait qu'il était un créateur, au plan musical.

STUART BEECROFT : Mon souvenir le plus remarquable est que pendant toute mon enfance, je me revois étendu sur le divan, dans la vieille maison, immense et merveilleuse, de mon grand-père, en train d'écouter mon père jouer la *Danse rituelle du feu*, une oeuvre pour quatre mains, qu'il jouait avec sept doigts et demi, et il réussissait formidablement bien, j'en étais estomaqué chaque fois.

EITAN CORNFIELD : Norma étudie d'abord la musique avec son père. Après la séparation de ses parents, Norma maternelle sa soeur cadette et ses frères. Elle quitte la maison à l'âge de seize ans. Elle s'établit à Toronto, déterminée à devenir une musicienne professionnelle. Elle étudie le piano au Royal Conservatory avec Gordon Hallett et Weldon Kilburn, et elle doit trouver un moyen de gagner sa vie.

NORMA BEECROFT : Comme j'étais jeune, et plutôt séduisante et jolie à l'époque, j'ai décidé de tenter ma chance comme mannequin, ce que je détestais. J'ai tenu le coup six mois, mais une de mes assignations était de me rendre à une boutique de vêtements de la rue Spadina, et un des vendeurs là-bas, quand il a découvert ce que je voulais vraiment faire – je lui ai dit que je voulais étudier la composition – m'a dit, parce que je tâtonnais beaucoup dans mes tentatives de mettre des choses sur papier, sans avoir la moindre idée comment procéder –, il m'a dit : si vous voulez étudier la composition, il y a une seule personne avec qui étudier, et c'est John Weinzweig ; alors j'ai dit : d'accord.

Je ne connaissais John Weinzweig ni d'Ève ni d'Adam, et j'ai téléphoné à John Weinzweig et il m'a dit : « Certainement, montez jusqu'au » -- il enseignait à l'ancien conservatoire, et on a commencé les leçons ; c'était en 1952.

EITAN CORNFIELD : Dans la maison torontoise où il vit avec son épouse Helen, John Weinzweig se souvient de la jeune compositrice en herbe.

JOHN WEINZWEIG : Elle était à la fin de l'adolescence quand elle est venue me voir, et je lui ai demandé pourquoi elle voulait devenir compositrice, et elle m'a dit : eh bien, que c'est ce qu'elle voulait faire, mais plus tard, j'ai voulu comprendre pourquoi – vous savez, pourquoi elle voulait composer, parce qu'elle venait d'une famille portée sur les arts. Son père était un musicien, un inventeur, et il était une espèce de pionnier en matière de trucs électroniques, et sa mère – sa mère était comédienne. Sa soeur Jane écrivait de la poésie. Tout cela la touchait, et je suppose qu'elle voulait – elle voulait donner plus de sens à sa vie, plutôt qu'être seulement mannequin, parce qu'elle avait le physique pour cela, elle a la silhouette ; alors nous avons commencé – nous avons commencé par des cours d'harmonie et de contrepoint, à l'automne 1952 où elle est venue chez moi.

NORMA BEECROFT : Pour me rendre à ma leçon je devais aller dans le quartier Eglinton et Bathurst, où habitaient John et Helen, sur Belgravia – l'avenue Belgravia, une petite maison là-bas. Je devais y aller tous les jeudis soirs. Je mettais une heure et demie en tramway à partir du centre-ville de Toronto. Quand j'allais chez eux, Helen Weinzweig me disait –

HELEN WEINZWEIG : D'abord tu manges, et puis tu – rires – je viens d'un milieu – d'abord on mange. Ensuite, vous pouvez faire ce que vous voulez, mais il faut d'abord manger, parce que sur un estomac vide on ne fait rien de bon. J'adorais Norma. Je l'aimais énormément. Elle était le genre d'être humain, quand elle avait quinze, seize ans, que quand elle montait la rue jusque chez nous, toutes les fenêtres s'ouvraient, pour la regarder passer. Elle dégageait un air de certitude et, dans les environs d'Ossington et d'Eglinton, personne n'avait de certitude. Tout le monde était là en tant qu'immigrants, y compris moi.

JOHN WEINZWEIG : Elle a suivi des cours avec moi pendant – pendant un certain temps – je ne sais pas, quatre, cinq ans peut-être. Elle me semblait totalement déterminée à recevoir une formation de compositrice, et j'étais pour elle le moyen d'y parvenir, alors, vous savez, je lui ai appris les techniques habituelles d'harmonie, puis j'ai abordé le

contrepoint et je lui ai montré quelques méthodes dodécaphoniques, et cela a semblé allumer immédiatement l'étincelle créatrice chez elle.

EITAN CORNFIELD : Avant la rencontre de Norma avec Weinzweig, ses influences musicales provenaient essentiellement de la maison et de la radio.

NORMA BEECROFT : Eh bien, disons les choses ainsi. J'ai grandi avec les goûts de mon père, qui aimait Gershwin par-dessus tout. Il y avait beaucoup de Gershwin à la maison, et j'étais attirée par Debussy, qu'on faisait jouer autrefois aux émissions de radio. Il y avait à la CBC une émission intitulée « Escape With Me », avec Bert Devitt, et ma soeur et moi avions l'habitude d'écouter cette émission sur la bande AM, à 11 heures du soir ; c'était vraiment une émission de fantaisie, mais tout ce qu'ils passaient – tout ce que Bert Devitt passait était Debussy et Ravel. Jane et moi adorions cette musique, on en redemandait, et elle est toujours restée présente à mon esprit. J'aime encore beaucoup les accords de septième et de neuvième, des choses de ce genre. Je me tourne spontanément vers ces accords, et je pense que cela s'entend un peu, en particulier dans ma petite pièce intitulée *Images*, qui est influencée de manière certaine et très consciente par Debussy, jusque dans le titre.

EITAN CORNFIELD : L'avènement de la télévision au début des années 1950 élargit l'univers de Norma bien au-delà des influences de Claude Debussy et de John Weinzweig.

NORMA BEECROFT : Je suis entrée à la CBC en 1954 ; je travaillais à la télévision et, bien sûr, c'était la télévision en direct à l'époque, il y avait une grande variété d'émissions, dont plusieurs émissions artistiques vraiment sérieuses, auxquelles je collaborais très étroitement et qui m'ont fait rencontrer plusieurs collègues. J'ai commencé à rencontrer des gens comme Harry Somers, à écouter sa musique, et Norm Symonds et d'autres personnes, et je pense que j'étais influencée par mes collègues, aussi, autant que par John Weinzweig, parce que ce que Harry faisait était très différent de ce que John faisait, même s'il avait été lui aussi un élève de John plus tôt, et la musique de Harry a eu de l'influence sur moi, l'aspect linéaire de sa musique.

HELEN WEINZWEIG : Oh oui, il a eu une influence énorme sur – dans la musique en général – Harry – et sur les femmes en particulier, y compris celle qui vous parle. Je l'adorais.

EITAN CORNFIELD : Helen et John Weinzweig.

HELEN WEINZWEIG : Il ressemblait à Byron. C'était quelqu'un de sociable, de généreux, et il était très dévoué à Norma et –

JOHN WEINZWEIG : Oui.

HELEN WEINZWEIG : -- et Norma à lui. Oui, certainement.

JOHN WEINZWEIG : Je me souviens – je me souviens qu’elle m’a raconté – elle a dit qu’elle avait acheté une planche à dessin, pour pouvoir dessiner elle-même, debout, ses propres graphiques, puisque la musique électronique utilisait un tout nouveau langage fait de graphiques, et on était comme un artiste, vous savez, avec son pinceau. Eh bien, Harry avait une planche à dessin, alors elle s’est procurée une planche à dessin. Elle m’en a parlé, elle m’a dit qu’il est préférable de rester debout et de faire cela que d’être assise tout le temps, et j’ai pensé que c’était une idée formidable, mais je ne l’ai jamais imitée. Je n’ai pas acheté de planche à dessin. J’étais habitué à travailler assis.

EITAN CORNFIELD : Harry Somers était un Adonis parmi les compositeurs canadiens. Norma Beecroft était elle-même une beauté.

ROBERT AITKEN : Tout le monde dit toujours : « As-tu vu la belle Norma ? » C’était une très belle femme à l’époque, et c’est ce dont tout le monde se souvient.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur et flûtiste Robert Aitken.

ROBERT AITKEN : Elle a été la première femme compositeur à se rendre – à se rendre en Europe, certainement parmi les compositeurs de Toronto, et probablement à l’ouest du Québec, et le fait qu’elle avait été associée ou était associée à l’époque, comme flûtiste, avec certains des plus grands noms de la musique contemporaine, comme Berio et Nono, Maderna, Gazzelloni, cela lui conférait un certain prestige.

EITAN CORNFIELD : C’était le genre de prestige que l’on pouvait acquérir seulement à l’étranger. Norma Beecroft a vécu trois ans à l’étranger, et son expérience européenne l’a transformée. Tout a commencé par une bourse pour aller à Tanglewood, en 1958.

NORMA BEECROFT : Et ce fut une période merveilleuse, parce que Claudio Abbado et Zubin Mehta et tous ces grands chefs d’orchestre étaient là, et tous les étudiants, et c’est Claudio Abbado qui m’a dit : « Pourquoi n’envisageriez-vous pas d’aller étudier avec Petrassi ? » C’est ainsi que la suggestion est venue ; alors j’ai écrit à Petrassi, il m’a acceptée comme élève et m’a dit que je devrais m’inscrire à son cours. Goffredo Petrassi – c’était l’un des compositeurs les plus en vue en Italie à l’époque, et il commençait justement à donner un cours à la célèbre Académie de Sainte-Cécile, à Rome ; c’était une classe internationale, ce qui signifie que les étudiants venaient de partout dans le monde, et nous n’étions que huit ou neuf dans la classe.

ANNONCEUR RADIOPHONIQUE : Pour de jeunes chanteurs qui espèrent faire carrière à l’opéra, l’occasion d’étudier en Italie est une perspective exaltante. Récemment, Gordon Burwash s’est entretenu avec Norma Beecroft, une Canadienne qui étudie actuellement à Rome.

GORDON BURWASH : Norma, comment travaillez-vous, en tant que compositrice ? Vous vous asseyez ici, dans votre charmant petit appartement qui donne sur la Piazza Venetia, avec vue sur Saint-Pierre d’un côté, et vous élaborez vos idées au piano, ou dans votre tête ?

NORMA BEECROFT : Bien, il est difficile de répondre à cette question en détail, mais disons que la structure de l'oeuvre vient de la tête et passe directement au papier. Elle ne transite pas par un instrument.

GORDON BURWASH : Comptez-vous adopter une forme musicale particulière pour vos oeuvres à venir, c'est-à-dire la symphonie, l'opéra ou la musique de film, ou un autre genre ?

NORMA BEECROFT : J'ai constamment à l'esprit que je serais peut-être intéressée à composer pour le théâtre, mais c'est une occupation à temps plein et une discipline très spécialisée, alors je ne sais pas. J'espère que plus tard, dans dix ans peut-être, je serai mieux en mesure de répondre à cette question. On ne peut pas vraiment dire quand on est en train de faire l'apprentissage du métier.

GORDON BURWASH : Cela se manifestera avec le temps. Eh bien , Norma, j'espère que Rome et la musique continueront de vous apporter beaucoup de bonnes choses.

NORMA BEECROFT : Merci beaucoup, Gordon.

GORDON BURWASH : Merci.

EITAN CORNFIELD : Norma reçoit ses diplômes de l'Académie en 1961. Elle gagne une bourse pour poursuivre ses études avec Bruno Maderna à Darmstadt, en Allemagne ainsi qu'à Dartington, en Angleterre. C'est à ce moment qu'elle subit l'influence marquante de l'avant-garde post-sérielle.

NORMA BEECROFT : Je suis allée en Europe en 1959, et entre cette année-là et 1962, quand j'étais là, j'ai entendu beaucoup de choses qui m'ont vraiment stimulée ; j'ai rencontré Bruno Maderna, et Maderna m'a fait connaître sa façon à lui d'organiser le matériau musical, qu'il appelait « i quadri magici » : les carrés magiques. La première fois que j'ai pris connaissance de cela, de cette idée, c'était à Darmstadt, quand j'ai rencontré Bruno Maderna et il – je suis allée à Londres après cela, et j'habité chez mon frère, qui avait un appartement à Londres. On gelait dans cet appartement du temps où j'y étais, alors je m'enfermais dans la cuisine avec mon papier à musique, et j'ai décidé d'essayer de trouver une manière d'utiliser ce système, et j'ai écrit *Tre Pezzi Brevi* en trois jours environ, là, en exploitant cette idée.

Je suis retournée en Italie et la pièce a connu des changements et une nouvelle instrumentation. Mon idée, à l'origine, était que *Tre Pezzi Brevi* était pour flûte et harpe. Puis on m'a convaincue que je devrais avoir une version pour guitare, puis quelqu'un d'autre voulait une version pour piano, c'est pourquoi elle existe en trois versions différentes, mais cela était un résultat très direct... J'ai employé cette technique d'une manière plus ou moins stricte, ou non stricte, dans des oeuvres ultérieures.

EITAN CORNFIELD : Même s'il était un moderniste, Bruno Maderna incarnait l'amour italien du bel canto. Il a renforcé le penchant qu'avait Norma pour les longues

lignes de Debussy. Sa musique a acquis une chaleur et une fluidité romantique absentes de la musique de tant de ses contemporains. Ce style était évident même dans la texture dépouillée des *Tre Pezzi Brevi*.

ROBERT AITKEN : Son oeuvre la plus réussie semble être la plus courte, *Tre Pezzi Brevi*.

EITAN CORNFIELD : Robert Aitken.

ROBERT AITKEN : Encore la semaine dernière, j'enseignais à un de mes élèves à Fribourg et il me dit : « Vous savez, j'ai joué cette pièce merveilleuse de Norma Beecroft. La connaissez-vous ? » Et j'ai répondu : « Oui, je la connais » ; et c'était un élève, n'est-ce pas ? Il venait de Syrie, et il venait de l'apprendre, la version avec guitare, et il me dit qu'il adorait cette pièce. Il la connaissait à fond, je veux dire, complètement, par coeur. Il pouvait la jouer de mémoire et il parlait de certaines difficultés au début du troisième mouvement – et ainsi de suite.

Cette pièce est véritablement devenue un classique, et Norma elle-même ne se rend pas vraiment compte à quel point. On la joue partout et ce style d'écriture était vraiment très wébernien, très Darmstadt à l'époque, je dirais, mais à cause de – vous l'avez déjà mentionné – il y a une espèce de romantisme. Il n'y a rien de romantique dans cette pièce, mais le choix des notes est, en vérité, très bel canto et très – il est agréable et il reste dans la mémoire, aussi. On peut se rappeler des phrases. Elles restent dans notre esprit et dans notre tête ; Norma avait un talent très spécial pour écrire ce genre de musique.

NORMA BEECROFT : J'avais été à Darmstadt, qui m'a vraiment ouvert les yeux et donné un choc, la première fois que j'y suis allée en 1960. Je veux dire, il y avait là David Tudor et John Cage, et toutes ces idées extravagantes que je n'avais jamais entendues avant, auxquelles je n'avais jamais été exposée et cela – eh bien, ce fut tout un choc. Ces idées étaient très radicales, et elles étaient très radicales en Europe aussi à l'époque, mais il y avait également Stockhausen, et il y a eu une exécution sur place de son oeuvre *Kontakte* en – est-ce que c'était en 1960 ? – en 1960 ; c'est une oeuvre pour percussion et bande, mais c'était de la percussion amplifiée et j'ai eu, comme disent les Français, un coup de foudre. C'était la combinaison de la technologie et des instruments et j'ai pensé : c'est ça, c'est la direction que je vais prendre. C'est cela que je veux faire.

EITAN CORNFIELD : Norma Beecroft dit que la musique de Stockhausen l'a frappée comme la foudre. Aujourd'hui, en faisant un retour sur le passé, elle se rend compte qu'elle avait été bien préparée à cet instant.

NORMA BEECROFT : La musique électronique, l'idée de cette musique, il est très possible qu'elle me soit venue de mon père par osmose ; non pas qu'il ait jamais parlé de musique électronique, ni de toutes les choses qu'il faisait, mais peut-être qu'il m'a transmis cet intérêt. C'est une façon de voir les choses. Quand j'étais à Toronto, avant d'aller en Europe – je parle d'il y a longtemps – j'ai pris part aux activités des Canadian

Music Associates, et c'était l'influence de John Weinzweig. Il disait : « Comme compositrice, tu dois prendre la responsabilité d'aider les autres compositeurs », et je suppose que j'ai pris cette recommandation à coeur ; les Canadian Music Associates formaient le comité de concert de la Ligue des compositeurs canadiens, qui mettait sur pied une série de concerts.

Eh bien, c'était très ésotérique à l'époque, et je me suis retrouvée présidente de cette organisation, par défaut ; j'avais entendu parler d'Ussachevsky et de Luening, qui commençaient à être connus dans ce cercle universitaire, et qui étaient – je pense qu'ils venaient d'être nommés conseillers de l'Université de Toronto, pour mettre sur pied un studio de musique, un studio de musique électronique, parce qu'ils étaient à Columbia. Donc, nous avons organisé un concert de musique d'Ussachevsky et nous l'avons invité à Toronto ; il a joué plusieurs de ses oeuvres de jeunesse, qui sont essentiellement des manipulations sonores, et cette idée a éveillé ma curiosité, mais je ne pense pas que ce soit cela – pas sa musique – qui ait éveillé ma curiosité. C'était plutôt l'idée de travailler avec la bande magnétique, et la bande, évidemment, c'est ce avec quoi je travaillais, pour la première fois, à la télévision, alors je veux dire que tout cela était imbriqué : mon expérience de travail et la musique, mes influences quand j'étais enfant ; je pense que c'est là que les graines ont été semées, et quand j'ai entendu *Kontakte* de Stockhausen, cela a solidifié quelque chose chez moi, et j'ai pensé que c'est ce que j'aimerais explorer : cette espèce d'idée de l'extension du son par des moyens électroniques.

EITAN CORNFIELD : Dès son retour d'Europe, Beecroft entreprend l'étude de la composition électronique. C'est alors une discipline nouvelle à l'Université de Toronto. John Weinzweig voit la nouvelle orientation de Beecroft vers la musique électronique comme un prolongement logique de son environnement.

JOHN WEINZWEIG : C'était un monde entièrement nouveau, où vous pouvez prendre un son et le diviser en de nombreux – en de nombreux petits atomes et créer toute une gamme de couleurs nouvelles. Voyez-vous, avec le média électronique, avec la bande, les techniques de collage, avec la découverte de centaines de couleurs nouvelles qu'on peut créer par la manipulation d'un son, en le ralentissant ou en l'accéléralant, en le collant et ainsi de suite, on obtient un langage élargi. Cela la fascinait, et je pense qu'elle avait les dispositions nécessaires.

NORMA BEECROFT : J'aime être impliquée dans l'exécution, et avec la musique, le fait de réaliser la bande était – je dois mentionner cela parce que je crois que c'est un élément important de ma pensée. C'était une façon de contrôler l'interprète. Je n'étais pas une interprète, et je pouvais contrôler ma musique en utilisant la bande. L'interprète était obligé de suivre la bande.

ROBERT AITKEN : J'aime les oeuvres où la bande devait être égratignée, coupée, assemblée.

EITAN CORNFIELD : Robert Aitken.

ROBERT AITKEN : C'est – cela peut être primitif, mais c'est tout à fait authentique, parce que c'est de la composition « active » ; c'est comme de la poterie, de la poterie faite à la main, qui est parfois plus séduisante, avec tous ses défauts, qu'une poterie parfaite réalisée par une machine, et je pense que la musique électronique va un peu dans cette direction. Je pense que certaines des oeuvres les plus intéressantes datent de cette époque, et je pense qu'elles résistent très bien au temps.

EITAN CORNFIELD : Aussi primitive fût-elle, la technologie à ses débuts permet à Beecroft de contrôler avec précision le spectre harmonique du son. Elle est comme un peintre muni d'une palette de couleurs agrandie. Le compositeur Harry Freedman et sa femme, la chanteuse Mary Morrison, sont parmi les premiers à faire l'expérience du vocabulaire musical augmenté de Norma.

HARRY FREEDMAN : Les sonorités, elle avait de belles sonorités dans sa musique, de belles textures aussi.

MARY MORRISON : Et la première – l'une des premières oeuvres électroniques que notre trio a interprétée, Norma l'a écrite – c'étaient des poèmes de Leonard Cohen, *Two Went to Sleep*, et puis elle a écrit une énorme pièce, *From Dreams of Brass*.

HARRY FREEDMAN : Oh oui.

MARY MORRISON : Avec chœur, et j'adorais la participation du chœur et la mienne, vous savez ; je le répète, j'aime sa manière d'écrire, beaucoup, et c'était presque comme si elle étirait mes possibilités, les siennes, celles du chœur, de tout le monde.

EITAN CORNFIELD : Harry Somers a présenté la création de *From Dreams of Brass* aux auditeurs de la radio de la CBC.

HARRY SOMERS : Ce soir, vous entendrez une nouvelle oeuvre de Norma Beecroft, *From Dreams of Brass*, pour narrateur, soprano solo, chœur, orchestre et musique électronique. Plus tôt ce soir, j'ai parlé avec Norma de ses sentiments à l'égard de la musique et de cette partition. Je me demande simplement ce qui vous a poussé à composer cette oeuvre.

NORMA BEECROFT : Quand je vivais à Rome et que je voyageais en Allemagne, où j'assistais à des concerts de musique nouvelle et de musique électronique en quantité, je me disais que la musique électronique, dans l'état où elle était, ne se suffisait pas à elle-même, qu'elle avait besoin d'être utilisée dans un – comment dire – comme un prolongement des sons orchestraux existants, et j'imagine que c'est ce qui m'a vraiment poussée à écrire *From Dreams of Brass*.

HARRY SOMERS : Comment cette combinaison est-elle née ? Vous n'utilisez pas seulement le son électronique. Vous avez le chœur, et l'orchestre, et une soliste.

NORMA BEECROFT : Eh bien, l'oeuvre a d'abord commencé sans texte aucun. Puis ma soeur m'a fait connaître quelque chose que j'ai trouvé très émouvant, alors j'ai décidé d'intégrer ce texte dans une expérience consistant à combiner les sons orchestraux et les sons électroniques. Quand j'étais en Italie, j'ai malheureusement passé la dernière année de mon séjour – à la fin je suis tombée très très malade, et j'ai failli perdre la vie à la suite d'une allergie à un médicament en vente libre auquel j'étais allergique sans le savoir, et j'avais une chance sur deux de m'en sortir – je n'avais plus de globules blancs, et c'était, vous savez, il n'était pas certain du tout que j'allais survivre. Eh bien, quand j'étais malade, ma soeur Jane a écrit cette poésie, qui était intitulée à l'origine *The Going of God* ; quand je suis rentrée, elle me l'a offerte et c'est plus ou moins cela qui est devenu *From Dreams of Brass*. C'étaient ses sentiments, j'imagine, et ses – ma soeur s'était convertie au catholicisme, et j'imagine que cela faisait partie de ses réactions à ma maladie.

Donc, je sais que j'ai lutté très fort pour rester en vie, et il a dû y avoir des anges gardiens ou quelque chose qui m'a aidée à rester en vie. Ça – c'était la partie éclatante de l'expérience, le combat pour rester – m'empêcher de m'endormir, et je suppose que cela fait partie de mon caractère depuis. Je – j'ai tendance à être très exigeante envers moi-même, j'ai toujours été ainsi. J'adore faire beaucoup de choses en même temps, et je travaille à plusieurs niveaux, peut-être pas autant qu'avant, mais j'arrivais à jongler avec beaucoup de choses différentes dans ma tête. Je ne sais pas.

Il y a quelque chose – je pense qu'on apprend à apprécier la vie un peu plus quand on a traversé une épreuve comme celle-là. J'ai entendu des gens parler d'expériences hors du corps et de choses comme ça. Ça ne s'est pas passé exactement comme cela dans mon cas. C'était une lutte consciente, mais c'était une transformation interne, et je savais que si je m'endormais, je ne me réveillerais pas. C'est cette sorte de chose, alors c'était un combat pour rester éveillée, qui est un combat pour rester en vie, mais je pense que cela se transforme peut-être en manière de vivre. Je ne sais pas.

Je ne – je n'ai jamais vraiment parlé de ceci avant, mais j'ai composé une oeuvre intitulée *Cantorum Vitae*, et elle était liée à mon mari, que je connaissais depuis de nombreuses années ; il avait eu une hémorragie cérébrale, et il est plus ou moins disparu de ma vie. Nous n'étions pas mariés à l'époque, et je ne savais pas s'il était mort ou vivant, et ce fut vraiment une période déchirante.

Mon mari et moi, donc, nous sommes mariés beaucoup plus tard, dix ans plus tard, et le quatuor à cordes est une espèce de résolution de toute cette tourmente émotive exprimée dans *Cantorum Vitae*. C'est une oeuvre très personnelle. Ce sont des émotions à nu qui s'exposent, j'imagine, et c'est ce qu'on entend. C'est très romantique, et je ne m'en excuse pas. J'ai cela dans le sang et c'est – j'imagine que cela s'entend. L'homme que j'aimais était mon mari, il était en vie ; il n'allait pas très bien quand je l'ai épousé, mais il était vivant, et je pense que cette pièce – était une réaction à cette espèce d'évolution dans ma vie, que c'était – j'appelle cela le printemps : la vie renaît.

EITAN CORNFIELD : Norma Beecroft suit les progrès de la technologie dans les années 1960. IBM fournit à l'Université de Toronto de puissants ordinateurs centraux. La

musique par ordinateur est la nouvelle mode. Le studio électronique de l'Université de Toronto attire à Toronto le compositeur américain David Jaeger.

DAVID JAEGER : Ce studio était, je pense, en Amérique du Nord – je pense qu'il était le deuxième studio de musique électronique à ouvrir, après celui de Columbia/Princeton. Il fut l'un des berceaux de la musique électronique.

NORMA BEECROFT : Je me suis intéressée à l'ordinateur grâce à David Jaeger, qui était compositeur et réalisateur à la CBC ; il m'a fait connaître son logiciel Outperform qui était en opération dans l'édifice Sanford Fleming à l'Université de Toronto, et--

DAVID JAEGER : Situons cela dans le temps. C'était vers 1971, je crois, et ceux d'entre nous qui étaient intéressés à la musique par ordinateur étaient obligés d'apprendre le langage informatique de l'époque, qui était Fortran, et on devait écrire tout le code. Nous ne pouvions faire appel à d'autres sous-programmes pour nous aider. Alors ce qu'on faisait pour entrer des données était d'utiliser une perforatrice de carte ; on perforait des cartes, et on prenait ce qui était – s'il y avait beaucoup de données, vous savez, cela faisait une pile de cartes assez volumineuse, on les apportait à un lecteur de cartes, puis on demandait à la machine de lire, et elle lisait, habituellement un groupe de données sur chaque carte ; donc, en premier lieu, on écrivait nos programmes sur des cartes perforées, en d'autres termes, l'ensemble des instructions que l'on codait en Fortran, et une fois que les programmes étaient en fonction, on entra nos données à l'aide des cartes perforées, et ce qu'on faisait, quand on avait enfin un codage qui marchait et qu'on était prêts à faire rouler la bande, on soumettait nos cartes, habituellement tard le soir, parce que les tarifs étaient plus bas à ce moment-là, vers dix ou onze heures, et on revenait le lendemain matin à huit heures, et on avait enregistré la bande pour nous, et on avait nos douze secondes de son. On le voit, la technologie était assez primitive à l'époque.

EITAN CORNFIELD : Dans son portrait de Norma Beecroft à l'occasion des célébrations du centenaire, Harry Somers est en mesure d'énumérer une série de réalisations impressionnante et une grande variété d'activités.

HARRY SOMERS : Comme la plupart des compositeurs, Norma a dû faire preuve de polyvalence pour survivre. De 1954 à 1958, puis de 1962 à aujourd'hui, elle a occupé diverses fonctions à la CBC : scripte-assistante à la télévision, conseillère musicale, agent de relations avec les artistes et, maintenant, organisatrice d'émissions pour le service de musique national ; et tout ceci s'ajoute à ses activités bénévoles à l'extérieur de la CBC, en tant que présidente des Canadian Music Associates dans les années 1950, et présidente de Ten Centuries Concerts pour la saison qui vient de se terminer.

EITAN CORNFIELD : Ten Centuries Concerts propose un répertoire d'une variété extraordinaire. Néanmoins, les auditoires diminuent, et Ten Centuries Concerts présente sa dernière saison en 1967. Norma Beecroft et Robert Aitken cherchent de nouvelles façons de faire connaître la musique contemporaine à Toronto. Leurs tentatives demeurent vaines, jusqu'à ce qu'une offre leur arrive du Conseil des Arts du Canada.

ROBERT AITKEN : Je pense que c'est Hugh Davidson, du Conseil des Arts du Canada, qui s'est adressé à Norma et à moi-même, pour nous faire la même offre : lancer une société de musique contemporaine à Toronto, semblable à la Société de musique contemporaine du Québec, active à Montréal. Ils estimaient que s'ils dépensaient de l'argent au Québec, ils devraient dépenser le même montant ailleurs au Canada ; alors Norma et moi avons démarré – nous nous sommes appelés « New Music Concerts », parce que nous n'arrivions pas à trouver un autre nom ; et le plus étrange est qu'à partir de ce moment, les mots « new music », « musique nouvelle », sont devenus synonymes de musique contemporaine. À l'époque, ce n'était certainement pas le cas. La musique, à l'époque, on passait notre temps à lui chercher des noms. On l'appelait musique d'avant-garde, ou contemporaine, ou quelque chose d'autre, alors nous avons décidé : appelons-la « musique nouvelle », et aujourd'hui « musique nouvelle » est en réalité une expression synonyme de musique d'aujourd'hui. L'équilibre était parfait, puisque Norma est douée pour l'administration, elle semblait aimer cela. C'est une femme. Je suis un homme. Elle est Bélier. Je suis Vierge. Elle aime passer à l'action rapidement. J'aime prendre mon temps. Je veux être certain de ce que je fais. Elle, elle veut simplement que les choses se fassent ; de sorte que tout s'est très bien arrangé.

EITAN CORNFIELD : En 1975, Beecroft retourne au studio électronique de l'Université de Toronto pour composer une oeuvre à l'intention de son vieil ami et codirecteur des New Music Concerts, Robert Aitken. Elle l'intitule *Piece for Bob*.

DAVID JAEGER : *Piece for Bob* était une commande de la CBC, j'en suis à peu près certain.

EITAN CORNFIELD : David Jaeger.

DAVID JAEGER : Voyons les choses comme elles sont. Norma est une compositrice. Elle fait de la radio. Elle est une artiste à la pensée libre. Il n'y a pas de véritables barrières à la créativité de Norma. Elle pensait toujours en termes de radio, que ce soit pour des documentaires sur les compositeurs, ou dans son propre travail de création musicale. Elle en était venue à très bien connaître Bob Aitken, puisqu'elle et lui étaient les codirecteurs de la société de concerts New Music Concerts à Toronto, de sorte qu'elle a appris à le connaître autant comme interprète que comme personne, et je pense qu'elle s'était fait une idée très claire de ce qu'il faisait bien, et je pense qu'elle a entrepris de composer une pièce qui ferait appel, plus ou moins, à toutes les techniques de flûte contemporaines. Il est possible que *Piece for Bob* ait été un moment charnière pour elle, parce que l'oeuvre est une réussite totale. Tout est tombé en place de manière très efficace, je dirais même élégante : un minimum de sources sonores qui produisent un effet maximal.

EITAN CORNFIELD : En 1991, Beecroft reçoit une autre commande de la CBC, à être réalisée entièrement dans les nouvelles installations de la Société. Norma cherche son inspiration dans les grands titres des quotidiens.

NORMA BEECROFT : À cette époque, le pays semblait sur le point d'éclater, il y avait la question du Québec, tout l'environnement politique, et cela me dérangeait. Cela a commencé à me déranger beaucoup. Le fondement de la pièce est *Ô Canada*, mais on peut avoir de la difficulté à reconnaître la mélodie à certains endroits. Cette oeuvre, elle vous fait faire une espèce de périple à travers le Canada, pour ainsi dire, avec la chanson des voyageurs, des éléments d'origine esquimaude, et indienne – diverses mélodies indiennes. Elles sont toutes assemblées très subtilement. On entend même des cornemuses quelque part, qui représentent les colons écossais qui ont fait énormément pour coloniser le pays, puis on arrive dans le Canada plus contemporain où existe une mosaïque culturelle, et j'ai tenté de présenter cela en – en réalité, j'ai choisi les hymnes nationaux de diverses cultures et j'ai fait une espèce de gros collage de ces sons, mais tout le matériau est réalisé numériquement, ce qui était tout à fait nouveau pour moi.

EITAN CORNFIELD : Il y a eu très peu d'oeuvres depuis *Evocations*, la plus significative étant le quatuor pour cordes amplifiées et bande, mais pendant les dix dernières années, Norma a gardé le silence. Sa carrière de compositrice est-elle terminée ?

NORMA BEECROFT : En ce moment, je – ce qui me trotte dans la tête, si je peux simplement me décider à le faire, c'est écrire une oeuvre pour Nexus. J'entre dans ma phase de colère partielle, vous savez. Je ne sais pas ce que cela signifie exactement, mais je veux composer en ce moment une pièce très emphatique. J'ignore exactement pourquoi.

EITAN CORNFIELD : Qu'est-ce qui vous met en colère ?

NORMA BEECROFT : Bonne question. Bonne question. Je ne – je ne suis pas une personne colérique. Je suis en fait très sereine, mais je traverse actuellement une période difficile de nouveau avec la personne qui partage ma vie, et je suis probablement furieuse parce que je ne peux pas faire grand-chose pour lui sauver la vie. C'est probablement une partie de l'explication. J'en suis certaine. Je ne laisse pas mes – je ne suis pas particulièrement portée à étaler mes émotions, mais elles sont bien présentes, et il n'est pas facile de regarder les gens décliner. Aussi, j'ai un frère dont les jours sont comptés, et je pense que ces choses nous affectent. Elles m'affectent, moi.

EITAN CORNFIELD : Le catalogue de Norma Beecroft n'est pas immense. Il contient une poignée d'oeuvres pour orchestre, pour chœur et pour formations de chambre, ainsi qu'un ballet, mais l'essentiel de son oeuvre est électroacoustique. Son véhicule de prédilection a toujours été les instruments avec bande. La préparation des éléments sur bande de ces compositions a pris du temps. Ce processus a nécessairement limité sa production, mais, pour Norma, la productivité n'a jamais été une priorité.

NORMA BEECROFT : Je n'ai jamais tenté d'écrire de la musique sans avoir une idée ou une inspiration ou une raison de le faire. Les raisons peuvent être multiples, mais la question est que si je n'avais rien à dire, j'étais incapable de composer. Je n'écris pas simplement pour l'exercice. Je n'ai pas été formée à m'asseoir et à composer pour le

principe, comme un interprète s'assoit au piano pour répéter, pour entretenir sa technique. Je n'ai jamais pensé en ces termes. Je connais des compositeurs, ils disent : eh bien, il faut garder son crayon aiguisé, alors on doit constamment maintenir le rythme. Eh bien, je ne suis pas de ceux-là. J'ai besoin d'avoir une raison d'écrire une œuvre musicale, et chaque fois que j'ai essayé de composer sans raison particulière, c'était bon à jeter à la poubelle. Vous savez, je n'étais vraiment pas contente du résultat.

EITAN CORNFIELD : Qu'est-ce qui manque, donc, dans cette équation ?

NORMA BEECROFT : L'inspiration, l'idée, n'y est pas, et c'est un travail ardu que de prendre la technique et d'essayer de la manipuler pour lui faire dire quelque chose. Je veux que ce que j'écris communique avec quelqu'un, et cela doit avoir été inspiré par quelque facteur humain, une émotion humaine ou une réaction à quelque chose, autrement ça ne sort tout simplement pas. Quand je retourne sur ce que j'ai fait, je suis très heureuse de certaines choses ; d'autres, moins ; mais cela n'a rien de très étonnant, j'en suis sûre. Je pense que j'aurais peut-être pu en faire davantage, écrire un plus grand nombre d'œuvres, mais je ne crois pas, en fin de compte. Je pense que j'ai dit ce que j'ai dit quand j'avais à le dire, et je pense qu'on subit des pressions pour produire beaucoup, pour produire des tonnes. Mais qui va jouer cela si ce n'est pas très bon ? Je ne fais pas partie de ces compositeurs qui ne veulent pas de public. Je veux un public pour ce que j'écris. Je veux savoir qu'il y a un auditeur à l'écoute.

- transcrit par Mara Zibens