

HARRY SOMERS
PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS

Réalisé par Eitan Cornfield

HARRY SOMERS : Composer signifie faire référence à un ensemble de traditions et à une série de conventions. C'est habituellement ce que cela signifie et, en musique, nous ne sommes pas différents de n'importe quelle discipline scientifique ou artistique. Soudainement – pas si soudainement – disons, au cours de ce siècle, nous en sommes venus à accepter toute la gamme des possibilités sonores comme matériau viable et propre à l'utilisation. Vous pouvez le composer ; vous pouvez l'assembler ; et vous êtes un compositeur. Pour ce qui est du terme «musique», c'est pas du Brahms, alors inutile de s'inquiéter.

EITAN CORNFIELD : Harry Somers était parfaitement capable de composer dans n'importe quelles traditions conventionnelles de la musique classique, mais sa curiosité insatiable ne cessait de l'entraîner au-delà des frontières de la convention.

Né en plein centre de Toronto en 1925, il est le fils d'un cadre d'une compagnie d'assurances et de son épouse théosophe. Somers ne joue pas de musique et ne s'y intéresse pas vraiment jusqu'à une nuit d'été fatidique de 1939, où tout change : il commence à suivre des cours de piano, mais, à peine a-t-il commencé à jouer qu'il éprouve le besoin de composer. Il deviendra un être beau, charismatique, éloquent et formidablement talentueux. À un époque, il sera une vedette adulée dans l'univers cloîtré de la composition.

Sa renommée atteint un sommet avec l'opéra *Louis Riel* en 1967. *Riel* est le premier opéra entièrement canadien. Sa musique est aventureuse et le spectacle est audacieux, de sorte que l'œuvre connaît un immense succès auprès du public et de la critique. Cependant, plutôt que de bâtir sur ce triomphe, Somers suit la trace de déchiffreurs musicaux tels que Charles Ives et John Cage vers des contrées musicales encore inexplorées. Pour les auditeurs comme pour les musiciens, ce terrain peut être dangereux. Alors, pourquoi le suivre dans ce périple ?

Le parrain des compositeurs canadiens, John Weinzweig :

JOHN WEINZWEIG : Parce qu'il est irrésistible. C'est une musique irrésistible, vraiment. Elle invite à l'écoute.

VICTOR FELDBRILL : Pourquoi devriez-vous, en tant que Canadiens, vous intéresser aux auteurs canadiens, qui sont, justement, très bons, et aux peintres canadiens ? Harry se classe dans la catégorie de nos meilleurs peintres et de nos meilleurs auteurs, vous savez, et nos compositeurs ont autant à dire que les compositeurs de partout ailleurs dans le monde.

EITAN CORNFIELD : Victor Feldbrill est un féroce défenseur de la musique de Somers. Leur relation remonte à l'extraordinaire génération de jeunes musiciens de l'après-guerre qui étudiaient au Royal Conservatory of Music de Toronto.

Robert Cram enseigne à l'Université d'Ottawa et, avant cela, il a été flûte solo de l'Orchestre du Centre national des Arts pendant plus de 20 ans. Cram est entré relativement tard dans la vie de Harry Somers. Cram et Somers ont travaillé ensemble pour la première fois dans les années 1970, et cette collaboration s'est transformée en une amitié qui a pris fin seulement lorsque le cancer a emporté Harry Somers en 1999.

ROBERT CRAM : Il possédait un talent naturel, un talent naturel pour le son, et un intellect qui lui permettait de l'exploiter jusqu'aux extrémités de ce qui est humainement possible. Sa voix est aussi importante que tout ce qui – tout ce qui se passait dans le monde ; pas très connue à l'extérieur du Canada, simplement parce que c'est ainsi que va le monde.

NORMA BEECROFT : Comme tous les compositeurs canadiens des années 1940 et 1950, il fut largement ignoré.

EITAN CORNFIELD : La compositrice Norma Beecroft :

NORMA BEECROFT : Peut-être que la radio l'a aidé à façonner son image, et la télévision, peut-être la télévision en particulier, parce que Harry était aussi beau à regarder qu'à entendre. Ses oeuvres n'étaient pas toute très accessibles, mais toutes représentaient une partie de lui.

EITAN CORNFIELD : La veuve de Somers, l'actrice Barbara Chilcott, croit que sa musique ne fait pas que représenter une partie de lui : elle est lui. On ne peut savoir qui il est sans connaître sa musique, et même alors, il demeure insaisissable.

BARBARA CHILCOTT : Il ne révélait de lui-même que ce qu'il consentait à montrer à une personne en particulier, à ce moment précis. C'est l'héritage écossais du côté de sa mère – elle s'appelait McKie. Elle était, vous savez, très collet monté, comme dirait J. B. Priestley, et je pense que c'est à travers sa musique qu'il se permettait de laisser tomber la garde, mais ce qu'il gardait, je ne l'ai jamais vraiment trouvé.

VICTOR FELDBRILL : Il vivait dans une maison où le père et la mère dormaient aux deux extrémités de la maison ; sa mère était plutôt bizarre, excentrique et artistique, et son père était président d'une compagnie d'assurances. Ils n'ont jamais divorcé, ce qui, vous savez, je ne sais pas si cela aurait été préférable ou pas. Je n'en sais rien, mais il a grandi dans une atmosphère de haine.

Ces deux individus n'avaient rien en commun. Ils avaient deux fils. Bob, qui ressemblait davantage à son père, un garçon aux manières douces, un gentil garçon, vraiment, ce Bob ; et Harry, qui était manifestement la prunelle des yeux de sa mère, énormément, et cela a dû générer chez lui beaucoup d'hostilité.

EITAN CORNFIELD : Une vieille amie de Harry Somers, Irene Bird, pense que Somers a réagi à tout cela en devenant fermé et méfiant.

IRENE BIRD : Au fond, il était timide. Sa musique et la composition étaient toute sa vie. Rien d'autre ne comptait pour Harry. Harry était très spécial. Je veux dire, il est venu au monde sur une planète à part.

EITAN CORNFIELD : Lors d'une conversation avec Norma Beecroft au début des années 1970, Harry Somers s'est souvenu de cette planète comme d'un lieu enchanté.

HARRY SOMERS : On dit que si vous pouvez vous en rappeler, c'est que ce n'était pas un endroit si malheureux, parce que je connais des gens qui se referment. Ils n'ont aucun souvenir avant l'âge de huit ou neuf ans, mais moi je me rappelle très bien, et je me souviens d'un enfant très naturel qui, simplement – ils ont dû me calmer un peu – je ne sais pas.

À trois ans, je me levais le matin, et je courais dans la rue en criant de joie, je m'en souviens, à la simple vue du jour, au toucher de l'air, sa texture, et les sons. Quand j'avais cinq ans, il fallait cacher mes vêtements, parce que j'aimais trop la nuit. J'attendais que tout le monde soit endormi, et c'était la grande aventure. Je me levais, je m'habillais avec soin et je sortais vers une heure du matin ; je vagabondais tout seul dans les rues la nuit, parce que la nuit était un moment étrange, mystérieux et merveilleux. C'était un monde magique.

EITAN CORNFIELD : Jusqu'à l'adolescence, Somers a pour passions le tennis et les maquettes d'avion, mais au plus profond de lui-même, quelque chose arrive à ébullition.

HARRY SOMERS : C'était l'année de la guerre, et je pense que beaucoup de jeunes sont très sensibles à un certain âge. C'était – oh, je ne sais pas. J'avais douze ou treize ans, c'était l'été, dans le nord, qui a toujours fait partie de ma vie. J'imagine que c'est le cas de bon nombre

de gens qui vivent dans cet environnement. Un médecin, l'ami d'un de nos amis, le fondateur de Medic Alert en Amérique, le Dr Max Breudel – je suis allé chez lui, j'ai traversé le lac.

Les gens chez qui je séjournais vivaient dans une île – nous nous sommes assis, et ce dont je me souviens avec grand plaisir est que, avant tout, il était de la vieille école allemande : il a sorti le fromage, et il a sorti la bière. Il se trouve que j'ai toujours adoré la bière, aussi loin qu'il m'en souviennait, ce qui remonte à loin, et je vidais toujours mon verre.

Bon, alors Max Breudel a servi de la bière, et ma mère était présente ce jour-là, et je trouvais cela magnifique. J'étais sur le point de prendre une gorgée, et elle était horrifiée, alors il m'a dit, vous savez – en fait, il a dit à ma mère : « Comment voulez-vous que ce garçon grandisse, sans bière ? Il faut qu'il boive sa bière. »

Puis il s'est assis au piano, et, plus tard, sa femme s'est mise au piano et a joué Mozart, Brahms et Beethoven, ce que je reconnais comme les vieux chevaux de bataille maintenant, mais c'était pour moi alors un monde entièrement nouveau. J'ignore si c'est l'effet de la bière, mais, à partir de cet instant, il était clair que la musique serait toute ma vie, c'était réglé ; et c'est à partir – je ne sais pas. C'est – peut-être une bougie d'allumage, vous savez. On a besoin de quelque chose qui vous allume à cet âge, et cela a été l'étincelle, alors à partir de là, il n'y avait rien à faire : il fallait que j'étudie la musique, que je découvre tout là-dessus, et voilà.

EITAN CORNFIELD : De retour chez lui à la fin de l'été, Harry convainc ses parents de lui acheter un piano. Il commence à suivre des cours avec un professeur du quartier, et se met à composer presque immédiatement. À peine deux ans plus tard, il passe les examens de piano de septième année, et il a déjà un tiroir plein de compositions. Le génie de Somers attire l'attention d'un pianiste et professeur au Royal Conservatory of Music de Toronto. Son nom est Reginald Godden.

Godden accepte Somers comme élève mais, chose encore plus importante, il suggère à Somers de montrer ses compositions à John Weinzwieg. Weinzwieg est alors le professeur de composition le plus en vue au Canada.

JOHN WEINZWEIG : Il y avait des mélodies et quelques pièces pour piano. Je me souviens qu'elles étaient influencées par ce qu'on appelait l'impressionnisme. Je dirais que l'influence principale était celle de Debussy. Or, Debussy était – à l'époque, était encore un compositeur très moderne, alors il était vraiment à jour.

À 16 ans, il était très créateur ; je trouvais qu'il montrait un sens de la couleur dans sa musique pour piano, et j'ai eu l'impression, après avoir examiné son travail, que je ne pourrais pas le traiter comme un élève de composition ordinaire, parce que j'aurais risqué de le freiner.

Je l'ai donc mis sur la voie rapide, et j'ai sauté une grande partie des cours d'harmonie standards. J'ai accéléré sa formation et cela a très bien fonctionné, parce que je lui ai donné la chance de faire ses propres découvertes.

HARRY SOMERS : John discutait avec moi. Il discourait. Nous discutons d'un point précis en rapport avec la composition, et je n'ai jamais eu l'impression d'une espèce de conversation inégale ou irrationnelle, parce qu'il m'a appris ce que je considère comme une chose fondamentale et très importante, à savoir que nos jugements sur la qualité nous empêchent d'analyser une partition.

Aussi, à cet âge, je regardais de haut plusieurs compositeurs romantiques, et il disait : « Eh bien, vous feriez bien de regarder l'orchestration » ou : « Voyez la continuité de la ligne mélodique, et commencez à l'évaluer et à l'apprécier ; qu'elle vous plaise ou non, c'est votre – vous savez, c'est votre affaire, mais ce n'est pas votre rôle en tant que compositeur. Vous devez être capable de voir ces choses » ; et, bon, ce fut une leçon inestimable qui m'est encore utile.

VICTOR FELDBRILL : La première fois que je l'ai entendu c'est lorsqu'il a joué sa propre sonate, une pièce intitulée *Testament of Youth*, et, je veux dire, c'était une expérience à vous faire dresser les cheveux sur la tête. Vous savez, mon Dieu, ce jeune homme qui jouait cette œuvre magnifique était, vous savez, comme un Mozart canadien.

Cela devait se passer vers 1948. L'émission CBC Wednesday Night a fait son apparition, et la première chose qu'ils ont faite a été de former un orchestre maison.

ANNONCEUR DE LA CBC : Ce soir, nous vous présentons quelques œuvres récentes de Harry Somers, le jeune compositeur torontois.

VICTOR FELDBRILL : La première chose que nous avons diffusée, avec Geoffrey Waddington, était *North Country*.

ANNONCEUR DE LA CBC : Somers n'a que 23 ans, et il écrit des œuvres significatives...

VICTOR FELDBRILL : C'était la musique que Harry Somers venait tout juste de composer.

ANNONCEUR DE LA CBC : L'œuvre est terminée depuis dix jours seulement.

VICTOR FELDBRILL : On se brisait les doigts ! Ce n'était pas une œuvre facile.

EITAN CORNFIELD : En 1980, Harry Somers prend le temps de réfléchir à son évolution musicale. Le résultat prend la forme d'une conversation avec lui-même : *Conversation With Myself*. Son interlocuteur est un certain M. Sremos, affecté d'un accent suspect de l'Atlantique et très doué dans le rôle de l'avocat du diable. Sremos renifle la piste de Somers.

M. SREMOS : Rien de plus spécifique au sujet de ces oeuvres de jeunesse, pour confondre les barbares : bases théoriques, détails techniques, principes de fonctionnement ou autres détails assommants ?

HARRY SOMERS : Je ne crois pas que cela soit nécessaire, pas du tout. Ces premières œuvres ont été écrites dans un cadre stylistique facilement accessible à l'auditeur moyen et aussi, je crois, parfaitement évident pour le spécialiste. Le cadre de référence est la musique de la première moitié du vingtième siècle.

M. SREMOS : Des compositeurs de cette période que vous admiriez en particulier, ou qui auraient pu influencer votre pureté immaculée ?

HARRY SOMERS : Debussy et Bartok étaient mes préférés, avec certaines œuvres de Schoenberg, Berg et Webern, ainsi que la musique de Stravinski, et de certains collègues canadiens plus âgés que moi.

VICTOR FELDBRILL : D'une certaine façon, je compare Harry aux Japonais. Il était capable d'assimiler de nombreuses, de très nombreuses écoles de pensée, et de les filtrer, et d'en faire la langue de Harry Somers.

EITAN CORNFIELD : Quelle est cette langue de Harry Somers dont parle Victor Feldbrill ? Quelles sont ses règles, son vocabulaire ? Comment peut-on la reconnaître ? Le flûtiste Robert Cram :

ROBERT CRAM : Vous savez, cela revient presque à demander : comment reconnaissez-vous un ami dans une foule de cent personnes, comment savez-vous tout de suite que c'est un ami ? Vous savez, je veux dire, c'est ma première pensée : Oh mon Dieu, comment est-ce que je sais que vous êtes Eitan quand vous marchez dans la rue ?

Si je devais n'utiliser qu'un seul mot pour décrire la musique de Harry, ce serait « intensité ». Il y a chez elle une concentration soutenue qui ne fait jamais relâche. Les silences sont une partie de cette intensité.

VICTOR FELDBRILL : Espace et clarté : sa musique n'est jamais encombrée, et je pense que c'est le fait de beaucoup de compositeurs qui ont étudié avec John Weinzweig. John,

qui n'a jamais imposé ses styles de composition à ses élèves, leur a toujours demandé d'être clairs dans leur message, et la clarté était un élément dominant de la pensée de Harry.

JOHN WEINZWEIG : Harry n'était un compositeur à la Hindemith. Il ne se limitait pas à un seul style, vous savez ; on entend dans sa musique un amalgame de divers styles et d'influences diverses. Parallèlement, on prend conscience d'une forte penchant pour les dynamiques, d'un sens marqué du théâtre.

VICTOR FELDBRILL : Il composait à la manière d'un architecte, des lignes incroyablement longues, des lignes non brisées, et si on écoute cet aspect de sa musique, on y trouve cette beauté linéaire ; mais en toile de fond de tout ce qu'il a écrit, il y a une énergie, une énergie rythmique et une espèce de fébrilité.

EITAN CORNFIELD : Au bout de ses cinq années d'études avec John Weinzweig, Harry Somers gagne une bourse pour étudier à l'étranger, décernée, étonnamment, par l'Association canadienne de hockey amateur. Harry vient de se marier avec Catherine Mackie, une jeune femme qu'il a connue à l'école secondaire. Le jeune couple choisit de se rendre à Paris, où Harry compte étudier avec Arthur Honegger. Comme Honegger se fait désirer, Somers se tourne plutôt vers Darius Milhaud.

En rétrospective, Somers pensait que Milhaud l'avait influencé moins au plan du style qu'à celui de la perspective. Somers a écrit que l'accueil favorable réservé par Milhaud à ce qu'on appelle la « musique légère » et la « musique populaire » a eu un certain effet sur sa façon de penser.

À la fin de cette année à Paris, Somers rentre à Toronto avec quatre nouvelles compositions dans ses bagages. Parmi ces œuvres figurent son second quatuor à cordes, et la plus grande partie de ce qui allait devenir la première symphonie. On est à l'automne 1950, et un compositeur ne peut trouver à Toronto de quoi gagner sa vie et faire vivre une jeune épouse. Somers essaie de devenir chauffeur de taxi mais, après quelques accidents, Harry découvre que la route et lui sont incompatibles.

Heureusement, il possède d'autres qualités qui s'ajoutent à son talent musical. Norma Beecroft :

NORMA BEECROFT : Lorsque j'ai rencontré Harry pour la première fois – je travaillais à la télévision, qui était à ses débuts, c'était donc vers 1954-1955. Il composait une trame sonore pour une émission de télévision, dont j'oublie le nom, mais je me souviens de l'impression qu'il m'a faite.

Il était grand et d'une beauté superbe. Il avait un visage très, tout simplement frappant : un front très haut, des cheveux blonds bouclés, des yeux enfoncés et une bouche très sensuelle, mais sa tête était vraiment comme un buste de marbre, vous savez. C'était un très bel homme, et je me souviens de l'avoir vu à ce studio de télévision et m'être dit : « Mon Dieu, c'est le compositeur. » Vous savez, les compositeurs ne ressemblent pas à cela habituellement, pas vrai ?

JOHN WEINZWEIG : Vous savez, tout le monde aimait Harry. Harry était décontracté. Il n'avait aucun préjugé contre quoi que ce soit ni qui que ce soit, alors les gens le prenaient en affection et il voulait réussir par lui-même, et il est devenu – il avait une écriture merveilleuse, une très belle écriture. C'était un artiste de la plume, alors cela lui faisait un talent de plus.

HARRY SOMERS : J'avais toujours été fier de ma calligraphie et de mon écriture en rapport avec la musique. Je suis allé voir Dave Silverstein, qui faisait tous les – une grande partie des travaux de copie commerciale en ville. Ils étaient seulement quelques-uns à l'époque, à l'angle de Bay et Bloor, et ce fut tout un apprentissage, parce que tout cela – je mesurais tout.

Eh bien, il fallait travailler rapidement, et je me rappelle des séances de travail de quatorze heures sans interruption. Les premiers jours, j'ai eu de violentes crampes à l'estomac, simplement

à cause de cette position inhabituelle et, la première semaine, c'était comme le travail des enfants au siècle dernier. Je ne sais pas.

Je travaillais – oh, je ne me souviens plus combien d'heures, et je gagnais peut-être 32 \$ pour toute une semaine de travail, mais, en six mois, j'ai vraiment appris à devenir copiste et peu à peu – bon, j'en suis venu au point, quelques années plus tard, où j'allais travailler une journée par semaine pour une séance de 24 heures ; je gagnais mon salaire de la semaine et j'avais ensuite tout mon temps libre pour la composition.

NORMA BEECROFT : Il avait un petit appartement rue Isabella, et c'est là qu'il composait. Il passait des heures et des heures et des heures à sa table de travail.

EITAN CORNFIELD : Irene Bird et son mari, l'impresario Bailey, offraient un refuge à Somers après ces longues heures à sa table de travail. Bailey Bird travaillait à la promotion de la musique canadienne. Irene et lui accueillaient chez eux les compositeurs et les musiciens. La contralto montréalaise Maureen Forrester, alors en début de carrière, était une habituée.

IRENE BIRD : Chaque fois que Maureen était en ville, ils venaient tous, comme nous disions, pour « socialiser ». Voyez-vous, Harry et tous ces compositeurs et artistes venaient à la maison, et ils se rencontraient ; Harry trouvait la voix de Maureen simplement exceptionnelle, et il a composé pour elle *Five Songs for Dark Voice*. C'est une œuvre merveilleuse, qui est encore exécutée souvent.

HARRY SOMERS : À l'époque, une grande partie de mon élan créateur venait d'un besoin profond de donner une forme et une expression intenses au côté émotif de l'expérience humaine généralement associée au romantisme.

IRENE BIRD : « Romantisme » est un mot très juste, et j'ai toujours trouvé sa musique très chaleureuse. J'ignore pourquoi, mais c'est peut-être parce que je connaissais si bien l'homme, et on savait ce qu'il pensait, et à quel point cela comptait pour lui.

HARRY SOMERS : La raison pour laquelle j'ai écrit et j'écris encore est, pour une bonne part, que je veux partager ce que j'ai créé avec tous ceux que cela intéresse. Je n'écris pas pour les autres compositeurs. Je n'écris pas pour l'histoire, sauf le respect pour ce qu'on pourrait dire à ce sujet : « oh, que c'est touchant, le bourgeois au lit avec le prolétariat. »

NORMA BEECROFT : Harry suivait ses sentiments. C'était un esprit libre, et sa musique reflétait cette espèce d'attitude de liberté envers la vie et les gens et tout le reste ; il n'était pas freiné par le sentiment qu'il devait dire quelque chose de spécifique et transmettre un message lourd et sérieux. En fait, il était l'un des compositeurs les moins sérieux que je connaisse.

Comme personne, il était terriblement sérieux au sujet de son travail, quand il travaillait, mais il possédait le don remarquable de se retourner sur le passé et de voir le monde qui évolue, qu'il en fasse partie ou non. Vous savez, il pouvait voir qu'il avait une chose à faire, et cela lui importait peu que le reste du monde s'en soucie ou pas. Il aimait sa vie, quand il ne travaillait pas, mais il aimait aussi son travail.

HARRY SOMERS : C'est étrange comment nous fonctionnons : à moitié par une espèce de volonté, à moitié par une espèce d'élan dont nous ne reconnaissons pas l'origine ; à moitié en essayant de voir – vous savez, on se coupe en deux. Nous sommes schizophrènes, vraiment. C'est ainsi que sont les artistes. La moitié est engagée, et l'autre moitié essaie d'évaluer ce qui se passe.

EITAN CORNFIELD : Alors, où se croisent le compositeur et la personne ? Est-ce que la connaissance de l'un éclaire l'autre ? Victor Feldbrill dit que les deux sont inséparables.

VICTOR FELDBRILL : Ma première impression de Harry a été sa musique. Je veux dire, sa musique m'a renversé, vous savez, quand je l'ai entendue la première fois. Je ne le connaissais pas bien à l'époque, et quand j'ai appris à le connaître, j'ai appris à mieux connaître

sa musique. Je veux dire, c'était la main dans la main. Vous savez, il était en quelque sorte l'incarnation vivante de sa musique : long et mince, traversé en permanence par un courant sous-jacent. C'était toujours là, sous la surface.

Je savais qu'un volcan était en éruption sous la surface, et quand il prenait un verre à l'occasion, et qu'il buvait peut-être juste un peu trop, il y avait – pas de la méchanceté, mais il n'était pas agréable quand il avait bu, et il cachait cela comme – vous savez, quand il ne buvait pas et, naturellement, la plupart du temps, il était sobre.

Je veux dire, il n'était pas alcoolique, mais quand je pense à l'énergie dont nous parlons et qui s'exprimait quand il avait un verre dans le nez, c'était exactement l'énergie qui sous-tend les longues lignes de sa musique; il y a là une espèce de colère, et sa musique décrit cela et, comme je dis, plus je le connaissais et plus je comprenais sa musique. Je pense que ça allait ensemble.

EITAN CORNFIELD : Au début des années 1960, Harry Somers commence à délaisser la musique instrumentale au profit de la musique vocale. C'est également une période où il subit de plus en plus l'influence de l'iconoclaste américain John Cage.

HARRY SOMERS : Sa déclaration qui m'a tant affecté est : « Tout est composition ». En gardant cela à l'esprit, j'ai commencé à aborder tout ce que je faisais comme un acte de composition, même si, j'en suis sûr, j'ai appliqué ce principe beaucoup plus littéralement que dans la pensée de Cage.

À une réunion où on avait demandé à plusieurs compositeurs, dont moi-même, de prononcer une conférence sur la manière dont nous utilisons la voix dans nos compositions, j'ai chanté ma présentation en employant une série de sons vocaliques et de phonèmes. J'en ai fait par la suite une pièce intitulée *Voiceplay*. « Ah, en voici une vilaine. La célèbre « nasale vélaire ». Le titre est emprunté à la regrettée soprano roumaine Nasale Vélaire. Bon, il semble que nous soyons en train de retourner à des sons non vocaliques, et je reçois des signaux frénétiques de dessous le piano, alors cela doit signifier que M. Somers entame une nouvelle étape de son exécution. Maintenant, écoutez. »

EITAN CORNFIELD : Bien qu'il ait composé *Voiceplay* pour Cathy Berberian, Somers a lui-même enregistré cette œuvre. Il adorait combiner les rôles de chanteur et d'acteur. Barbara Chilcott :

BARBARA CHILCOTT : Il était tout à fait capable de donner une solide prestation, oui. L'aspect théâtral augmentait en proportion avec sa consommation d'alcool, il faut dire. Il aimait beaucoup le champagne. Un jour, nous étions au chalet de mon frère dans la région de Muskoka, et Harry avait apporté du champagne, et nous avons tous décidé d'aller nous baigner. Tout à coup, on a entendu Harry crier : « Est-il possible qu'il ne reste plus une seule bouteille de champagne dans le monde entier ? » On l'a entendu jusqu'à l'autre bout du lac.

NORMA BEECROFT : Il était un peu fou, vous savez, quand on le connaissait mieux. Je me souviens de l'avoir emmené dans ma famille. Ils ont pensé qu'il était complètement fou, vous savez, parce qu'il enlevait ses chaussettes et restait assis à – à admirer ses orteils préhensiles qu'il essayait d'utiliser comme les doigts de la main. Ma famille l'a trouvé absolument cinglé mais, je veux dire, c'était très drôle et c'était le genre de personnalité qu'il avait.

C'est simplement que – il n'avait pas d'inhibitions au sujet de son corps ou de son – vous savez, pas cela – il n'était pas exhibitionniste, rien de tel, mais il – je pense qu'il était très conscient qu'il était un très bel homme, pour commencer.

VICTOR FELDBRILL : Je pense que ce n'est pas tant le fait d'être un tombeur, mais plutôt le fait d'être idolâtré par une femme, c'est peut-être ce qu'il avait eu – et je ne veux pas dire physiquement – de la part de sa mère. Ne vous méprenez pas, mais elle pensait probablement qu'il était Adonis. Vous savez, c'était le dieu venu des ciels pour enrichir sa vie, et il n'a pas eu

cette réaction de la part de son père. Ils n'ont jamais été proches. Je veux dire, c'est tout le contraire. Son père trouvait que ce qu'il faisait était idiot.

Alors, toutes ces femmes l'adoraient, pour ainsi dire, et lui vouaient un culte, d'une certaine manière. C'est un dieu, vous savez. C'est quelque chose de si spécial et, oui, je pense qu'il a succombé à cette espèce de – je n'appellerais pas cela de la flatterie, mais de l'adoration. Il n'aurait pas été humain s'il n'avait pas succombé, je suppose, mais le fait est que c'est arrivé, et parfois, je pense, avec des résultats désastreux.

JOHN WEINZWEIG : Sa femme, elle a connu une triste fin.

EITAN CORNFIELD : Qu'est-il arrivé ?

JOHN WEINZWEIG : Elle s'est suicidée. Je pense – je ne peux que l'imaginer, je veux dire, de ce que nous en savons -- qu'elle avait plus besoin de lui que lui d'elle.

VICTOR FELDBRILL : Il était une force créatrice, et je pense qu'il est probablement très difficile de vivre avec une personne aussi créatrice que Harry ; il fallait être quelqu'un de très spécial pour comprendre cette force créatrice, et je pense qu'il y avait des problèmes que j'aimerais mieux ne pas aborder, parce que ce n'est pas nécessaire au portrait de l'homme, mais je vous le dis, jusqu'à son dernier jour, je ne pense pas qu'il s'en soit jamais remis.

NORMA BEECROFT : J'étais de retour à la radio de la CBC à l'époque – je pense que j'étais coordinatrice de la programmation, et j'ai entendu dire qu'il avait – que Kay était morte, qu'elle s'était suicidée. Il était démoli, complètement démoli et, en tant qu'amie, je l'ai fait travailler de nouveau à la radio. Je lui ai donné une émission de radio sur la musique contemporaine.

ANNONCEUR RADIOPHONIQUE : Pour les auditeurs de son réseau FM, la CBC vous présente une autre émission de sa série hebdomadaire : Music of Today. Pour présenter l'émission ce soir, nous avons invité le compositeur bien connu Harry Somers.

HARRY SOMERS : L'émission de ce soir propose des œuvres et des opinions de ce phénomène qu'on voit rarement et qu'on entend parfois : le compositeur canadien. Par la suite, les compositeurs parleront de certains aspects de l'univers du compositeur. La musique que nous entendrons sera de John Weinzweig, François Morel et Harry Freedman.

EITAN CORNFIELD : À la radio, Harry Somers s'était découvert un talent de plus, et une source additionnelle de revenu. Peut-être cela avait-il à voir avec la notion de Cage que « tout est musique », mais Somers se lance dans les émissions pour les écoles, l'enseignement de la musique dans la communauté. Toutes ces activités aboutissent à une passée consacrée à répandre le plaisir de la découverte musicale dans le réseau scolaire de North York. Il se vouait de plus en plus à son travail, et il avait trouvé l'amour.

Elle s'appelait Barbara Chilcott. C'était une comédienne réputée, cofondatrice du Crest Theatre, un théâtre de répertoire influent à Toronto.

BARBARA CHILCOTT : Je me souviens, en fait ce n'était pas la première fois que je le rencontrais. C'était la deuxième fois, plusieurs années après notre première rencontre, c'était chez Harvey Hart, un réalisateur à la télévision dans les années 1960. Harvey a dit, vous savez, en s'adressant à tout le monde : « Connaissez-vous Barbara Chilcott ? » et cette voix, dans une chaise berçante, en train de fumer la pipe, qui dit : « Oh oui, je connais Barbie » ; alors je suis allée m'asseoir sur le plancher à côté de lui, et nous avons parlé interminablement. Je ne sais pas, mais je n'ai pas dormi cette nuit-là. J'avais simplement l'impression d'avoir trouvé l'autre moitié de moi-même.

EITAN CORNFIELD : L'amour joue peut-être un rôle, mais les explorations faites par Harry des possibilités de la voix humaine se combinent à une extraordinaire explosion d'énergie créatrice pour culminer par son plus grand triomphe : l'opéra *Louis Riel*.

En 1965, il reçoit la commande d'un opéra inspiré de l'histoire controversée du leader métis. Le librettiste est Mavor Moore ; le chef d'orchestre, le vieil ami de Somers, Victor Feldbrill. La date de tombée, le centenaire du Canada.

Il s'agissait du premier opéra d'envergure jamais commandé au Canada. Alors, pourquoi la Canadian Opera Company voulait-elle monter une histoire politique du passé canadien, sans intrigue amoureuse à la clé ?

HARRY SOMERS : Des gens m'ont demandé : « À quoi travaillez-vous ? », et je réponds : « Eh bien, je compose un opéra sur Riel », et ils éclatent de rire. « Y a-t-il quelque chose d'intéressant dans ce pays ? », et j'ai dit : « Eh bien, vous savez, j'aimerais beaucoup, ne serait-ce que créer une légende pour les jeunes qui grandissent, et ce personnage est tout aussi dramatique que ceux que l'on peut trouver – cela m'est égal – au Canada, n'importe où. »

Il se trouve que je suis ici, et c'est là la question. J'aime traiter un sujet tiré de mon propre environnement, mais il est très dramatique, il est très universel.

VICTOR FELDBRILL : Nous avons passé des mois et des mois ensemble, vous savez, pendant qu'il composait l'opéra, et c'est à cette période que – je pensais bêtement que c'est ainsi que sont montés les opéras, vous savez, que le compositeur et le chef d'orchestre – je veux dire, quand le compositeur est vivant --, le metteur en scène, le décorateur travaillent tous ensemble et bâtissent l'œuvre à partir de rien. C'est devenu une équipe tellement formidable que quand nous avons commencé la toute première répétition, au cours de la saison 1967, quand les premières répétitions ont commencé, c'est comme si nous avions déjà répété.

Il n'y avait pas devinettes, et les chanteurs étaient – c'était très bien préparé, et l'enthousiasme pour tout le projet s'est mis à bouillonner. Nous pouvions sentir l'excitation grandir dans les studios de répétition.

HARRY SOMERS : Fondamentalement, la structure dramatique est diablement solide. C'est une confrontation d'idées, d'approches, entre le romantique et le pragmatique – Macdonald – qui constitue, vous savez, un matériau dramatique merveilleux. Il n'y a aucun doute là-dessus.

Ce que nous avons fait, essentiellement, est juxtaposer Riel et Macdonald. Riel chante toujours. Je pense que le romantique chante toujours. Je pense que le réaliste politique chante lorsque c'est nécessaire, mais il utilise une forme de discours plutôt satirique.

EITAN CORNFIELD : Un tableau aussi vaste ne pouvait être réalisé que par une équipe de collaborateurs bien huilée, mais l'aide pouvait parfois venir de sources inattendues. Le troisième acte de *Riel* s'ouvre par un air très émouvant intitulé *Kuyas*, mot qui, en langue crie, signifie « il y a longtemps ». L'air se trouve là parce que, un après-midi, un compositeur frustré a rapporté son travail à la maison. Barbara Chilcott :

BARBARA CHILCOTT : Elle n'était pas écrite, cette section de *Riel*. C'était – il l'a écrite comme pièce imposée à un concours international de chant à Montréal, et il avait de la difficulté à trouver une berceuse pour le début du troisième acte de *Riel*, alors il m'a appelée un après-midi et il a dit : « Pourrais-tu venir ici, parce que j'ai vraiment de la difficulté avec ce passage, et peut-être que tu aurais des idées. » Alors j'ai apporté deux bouteilles de champagne, parce que je savais que cela ne pourrait pas nuire. J'ai dit, bon, vous savez : « Et si tu prenais *Kuyas* ? »

Je veux dire, il y a la connexion indienne, c'est en cri, il est question d'un passé lointain, et l'air dégage une espèce de climat de -- « Non, non, cela ne convient pas ». Quoi qu'il en soit, après la deuxième bouteille de champagne, *Kuyas* ouvrait le troisième acte.

VICTOR FELDBRILL : Je crois qu'il y a des gens qui ont vu chaque exécution de *Louis Riel*, et qui s'en sont vantés. Ils ont adoré, mais pour moi la plus grande satisfaction, après tant de travail ardu et tout le reste, a été le succès formidable qu'a connu l'opéra auprès du public,

et les critiques du monde entier – du monde entier – l’ont qualifié de chef-d’œuvre. Certains ont dit que c’était le meilleur opéra depuis *Peter Grimes*. Vous savez, c’était dans l’English Opera Magazine. C’était un succès, immense, colossal, pour une œuvre nouvelle, et l’ovation à la fin, c’était incroyable.

EITAN CORNFIELD : Pendant l’année du centenaire du Canada, Harry Somers est l’idole de la composition classique, mais il ne peut rester longtemps dans cette situation. Il est poussé à poursuivre ses expériences, à poser de nouveaux défis à lui-même et à son public.

HARRY SOMERS : Je trouve que la nature véritable de l’art est évolutive plutôt que révolutionnaire, peu importe s’il semble très radical dans ses premières manifestations. Je crois que les idées soi-disant nouvelles apparaissent quand deux lignes de pensée divergentes se croisent.

J’ai toujours aimé un autre phrase de John Cage, qui dit que tout ce qu’on a à faire pour découvrir quelque chose est de quitter les sentiers battus.

ROBERT CRAM : J’ai examiné un grand nombre des œuvres qu’il a écrites, surtout à partir de la fin des années 1960, dans les années 1970 et au début des années 1980, et le fait est que presque toutes les pièces instrumentales qu’il a composées pendant cette période – soit l’époque après *Louis Riel*, où il jouissait de la plus haute considération au pays --, toutes ces pièces instrumentales ont reçu des exécutions douteuses ou mauvaises lors de leur création. Il y a beaucoup d’entre elles que Somers ne s’attendait pas à réentendre.

Et il ne composait pas rapidement. Il écrivait une pièce par année, et, quand on parcourt la liste de ses œuvres pendant cette période, qui est l’une de ses périodes les plus expérimentales, c’est à ce moment qu’il tentait de synthétiser diverses influences, divers aspects de la musique, beaucoup de musique expérimentale. Je pense qu’il a été échaudé.

Il avait un gros ego, et quand quelqu’un a un ego comme le sien, et travaille autant, et qu’un an plus tard l’exécution est minable, et, bon, il n’y avait de toute façon que vingt personnes dans la salle, cela vous fait réfléchir sur le sens de tout cela.

Quand vous additionnez de longues années de travail et qu’il n’y a pas de réaction, je pense que, fondamentalement, il s’est dit : « Pourquoi gaspillerais-je mon temps si la réaction est pour être celle-là ? Il y a des gens qui m’ont prouvé qu’ils vont se commettre et qu’ils vont vraiment tenter de trouver ma voix à travers ma musique », et il a fini par écrire pour ces gens-là, à la fin de sa vie.

EITAN CORNFIELD : Victor Feldbrill est l’une de ces personnes, et il demeure dévoué à la musique de Harry. Ils ont parfois cheminé ensemble sur des sentiers rocaillieux, mais, pour Feldbrill, chaque instant était empreint de signification.

VICTOR FELDBRILL : Je dis qu’un vrai compositeur n’est pas quelqu’un qui dit : « Oh, je sais tout. Contentez-vous de jouer ce que j’écris » -- c’est quelqu’un qui s’assoit avec l’interprète et demande : « Est-ce que ceci va fonctionner ? Qu’est-ce que cela donne comme résultat ? Vous savez, voici ce que j’essaie de faire. Est-ce la meilleure façon ou celle-là est-elle la meilleure ? »

Pour un grand nombre de ses compositions, j’ai connu cette espèce d’expérience partagée, et ce fut un honneur pour moi d’avoir eu accès à son univers créateur. Comme je l’ai toujours dit, vous savez, le meilleur violoniste ou chef d’orchestre n’est qu’un re-créateur ; c’est important pour un compositeur d’avoir un re-créateur, évidemment, mais sans la création il n’y a rien, et être exposé à ces forces créatrices – et j’ai eu des relations très étroites avec beaucoup de compositeurs, comme vous savez – mais celle avec Harry est très spéciale.

Elle est plus profonde que ma relation avec la plupart des compositeurs. Cela a été un privilège, et une expérience très enrichissante dans ma vie, aucun doute là-dessus.

EITAN CORNFIELD : La productivité de Harry Somers a peut-être décliné dans les années 1970 et 1980, mais il s'attaquait encore à son travail avec concentration et intensité.

Barbara Chilcott :

BARBARA CHILCOTT : Un jour de canicule, il composait à son bureau, tout nu, la pipe au bec. Pendant presque toute la durée de notre mariage, il a eu son propre studio, alors, vous savez, il disparaissait parfois plusieurs jours et, quand il était prêt à manger, à parler ou à faire autre chose, il réapparaissait, vous savez, « comme un insecte patineur à la surface de l'eau, son esprit glisse sur le silence ». Sa vie était sa musique. Je savais très bien, quand nous nous sommes mariés, que je n'occuperais jamais la première place, vous savez.

Nous n'avons jamais voulu admettre, ni lui ni moi, qu'il était en train de mourir. Moi, je ne l'admettais pas, cela est certain.

VICTOR FELDBRILL : Ce qui est arrivé est que je harcelais Harry depuis des années. Je veux dire, il n'allait jamais chez le médecin. Vous savez, quand il est allé, il était trop tard. Sa prostate avait – le cancer était généralisé. J'étais en Floride, et Barbara m'a téléphoné et elle a dit : « Victor, il faut que je te dise. Harry vit ses derniers moments. Il a demandé à te voir. » Alors je suis allé.

Ouais – et puis mes filles sont venues le voir avec moi. Il leur a parlé, a ri avec elles, il a évoqué des souvenirs qui les concernaient, et des choses qu'elles avaient faites. C'était très touchant et, le jour suivant, je me suis envolé de nouveau pour la Floride. Le lendemain, il nous a quittés.

- transcrit par Mara Zibens