

PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS

DOCUMENTAIRE SUR HARRY FREEDMAN

Réalisé par Eitan Cornfield

Transcription

EITAN CORNFIELD : Pendant l'été 1955, les membres de la Ligue des compositeurs canadiens se réunissent pour une photo de groupe à l'extérieur de leur quartier général à Toronto. John Weinzwieg et Sam Dolin sont là ; sont également présents les deux Harry : Harry Somers et Harry Freedman. Somers est grand. Il a l'air allumé, bon chic bon genre. Debout juste derrière lui, Freedman semble plus petit, plus trapu, prêt pour quelques rounds. Tout comme John Beckwith, Jean Papineau-Couture et une Barbara Pentland radieuse, Freedman arbore un sourire. Il a l'air confiant, voire effronté.

Ce sont tous des pionniers, unis pour apprivoiser une musique encore indomptée. La Ligue a pour mission de faire de la composition une véritable profession au Canada. Ils ont réussi à cet égard, même si, il y a vingt ans, il n'y avait que quatre ou cinq compositeurs dans tout le pays qui vivaient de leur plume. Harry Freedman était l'un d'eux. Le critique musical du Toronto Star, William Littler, soutient que Harry Freedman a joué un rôle important dans l'accession du Canada à la maturité musicale.

WILLIAM LITTLER : Par son exemple, Harry nous a signifié que les compositeurs sont importants. Il a vraiment implanté plus que tout autre, je pense, la notion de compositeur professionnel, à part entière. Vous n'avez pas à être un compositeur du dimanche. Compositeur est la manière dont vous vous définissez, et tout ce qu'il a fait après avoir quitté l'Orchestre symphonique de Toronto disait : « Je suis compositeur et c'est ainsi que je dois être accepté. »

EITAN CORNFIELD : Harry Freedman s'est battu âprement pour obtenir le respect, pour sa musique et pour son métier. Il a établi les standards de composition au pays dans presque tous les genres musicaux : la musique de film, pour la télévision, le ballet, le jazz et le concert. Il faisait partie d'une poignée d'artistes dont l'objectif commun était de donner au Canada une voix musicale distincte. C'était une mission de nationalisme culturel, dont l'âge d'or a coïncidé avec l'apogée créatrice de la carrière de Harry Freedman. Le rôle de pionnier convenait tout à fait à Freedman : son père et sa mère ont émigré au Canada dans les années 1920, pour rejoindre son oncle impliqué dans le commerce des fourrures.

HARRY FREEDMAN : Mes parents ont grandi en Europe. Ma mère était infirmière, en Pologne, à Lodz. Après la guerre, on disait qu'être juif dans l'armée polonaise était l'équivalent d'un arrêt de mort, et mon père était dans l'armée polonaise. Il avait, je crois, huit ou neuf frères, tous déjà au Canada. Il était le plus jeune de la famille. Même son père et sa mère étaient au Canada, alors nous sommes venus en 1925, donc trois ans après ma naissance.

Un des frères de mon père s'était établi à Medicine Hat et avait ouvert un – il achetait des fourrures aux Indiens, et c'est là que mon père est allé. Nous avons vécu à Medicine Hat les cinq premières années après notre arrivée au Canada. Un des souvenirs le plus lointain est celui du magasin de mon père et de mon oncle, qui s'appelait The Winnipeg Hide ; quand j'y entrais, je voyais des Indiens qui humaient les fourrures brutes tendues sur des planches. Une des premières filles dont je suis tombé amoureux, quand j'avais tout au plus six ou sept ans, était une petite Indienne qui venait avec ses parents au magasin de mon père ; elle avait de grands yeux noirs et brillants.

EITAN CORNFIELD : La famille de Harry quitte Medicine Hat pour Winnipeg en 1931. Harry s'est déjà découvert un talent pour le dessin.

HARRY FREEDMAN : Pour une raison ou pour une autre, j'ai commencé à m'intéresser énormément aux avions. Vous savez, j'imagine que c'était vers 1927, 1928, par là, et j'ai commencé à les dessiner. Au fur et à mesure que je m'y intéressais davantage, je pouvais dessiner n'importe quel avion, surtout ceux de la Première Guerre mondiale, et puis, naturellement, cela a pris de plus en plus d'importance. De plus en plus, et j'ai commencé à suivre des cours le samedi matin, au début, à l'école des beaux-arts, mais plus tard j'ai suivi des cours du soir trois fois par semaine, et je voulais être – il fallait que je sois --, je veux dire, quand on grandit pendant une Dépression comme celle-là, on ne fait rien d'autre que se demander comment on va gagner sa vie.

On m'a offert une bourse en mathématiques, et je me suis dit : Que diable puis-je faire dans le domaine des mathématiques ? Je voulais être un artiste, alors j'ai dit non merci, et j'ai fréquenté l'école des beaux-arts, j'ai travaillé dans une pharmacie, pour gagner un peu d'argent. Je me rappelle quand ma soeur a commencé à prendre des cours de musique, je l'enviais tellement d'être capable de jouer la valse de Strauss *Roses du Sud*. C'était un arrangement pour deux pianos, vous savez, pour que le professeur puisse jouer avec l'élève, et elle m'a enseigné comment tenir la seconde partie au piano. Je ne peux même pas vous donner une petite idée de comment – cela m'a laissé avec un tel – je veux dire, nous étions très pauvres.

C'était la Dépression et nous étions sur le Secours direct, comme la plupart des gens – l'assistance sociale ; ma mère empruntait de l'argent à des amis pour payer les leçons de musique de ma soeur, alors elle n'en avait certainement pas assez pour m'offrir des leçons à moi, et j'étudiais aux beaux-arts. J'allais devenir peintre, un artiste dans le domaine des arts visuels. Très peu de temps après, j'ai commencé à – en fait, évidemment, j'écoutais la radio, j'écoutais des chansons populaires et ainsi de suite ; puis, un jour, j'ai seulement entendu – j'ai entendu – il y avait une émission le samedi soir intitulée « Let's Dance », et un des orchestres au programme était celui de Benny Goodman.

Je manque de mots pour décrire ce qui s'est passé. C'est comme si l'univers entier s'ouvrait. Je n'avais jamais rien entendu de tel. Je n'avais jamais éprouvé un pareil sentiment à l'égard de la musique. C'est à ce moment que j'ai commencé à renoncer à vouloir devenir peintre, car je voulais devenir musicien, et cela m'a pris – il s'est écoulé trois ans avant que je commence à étudier la musique, puisque cet événement est survenu quand j'avais quatorze ou quinze ans, alors que j'ai entrepris l'étude de la musique à dix-huit ans. Je ne sais toujours pas comment je – comment j'ai su à l'époque – cela a beaucoup facilité la transition des arts visuels à la musique, parce que je pensais : bon,

cela ne me conduit nulle part. C'est ça que je veux faire. Je veux m'exprimer par la musique.

C'était – je n'ai même pas eu besoin de prononcer les mots. C'était là, tout simplement. Je voulais être un autre Benny Goodman à l'époque ; alors, pour mes dix-huit ans, je me suis acheté une clarinette. Je pense que je payais cinq dollars par mois, ou quelque chose comme ça, et j'ai commencé à suivre des cours de musique, toujours cependant dans l'idée d'écrire un jour de la musique, puisque je m'étais rendu compte, à l'époque, que, wow, Duke Ellington – quelqu'un écrivait réellement ces sons-là. Wow !

EITAN CORNFIELD : Freedman développe sa technique comme jazzman et arrangeur pour orchestres de danse au sein d'un groupe de l'Aviation royale canadienne. Une crise d'appendicite l'empêche de partir avec la première harmonie destinée à se rendre outre-mer, et il finit par passer les années de guerre à Ottawa, comme clarinettiste du Central Silver Band. Il apprend beaucoup en chemin, mais ne renonce pas à étudier formellement la composition un jour. L'occasion se présente enfin en 1945.

HARRY FREEDMAN : Il n'y avait en réalité que deux personnes au Canada à l'époque auprès de qui on pouvait étudier la musique de concert contemporaine, par opposition au jazz. John Weinzweig était l'une de ces personnes, et l'autre était Claude Champagne, à Montréal. Eh bien, je ne parlais pas français dans ce temps-là, donc j'ai décidé d'aller à Toronto. Tout simplement.

EITAN CORNFIELD : John Weinzweig enseignait la composition au Conservatoire de musique de Toronto depuis 1939. Il était habitué à des classes pleines d'adolescents.

JOHN WEINZWEIG : Cette nouvelle génération d'étudiants qui sortaient du service militaire étaient déjà au début ou au milieu de la vingtaine, alors ils avaient plus de maturité. Ils avaient de l'expérience en musique, et ils avaient fait l'expérience de la vie dans l'armée, ou d'autre chose ; ils étaient donc impatients de faire leur place dans la vie civile et de profiter des occasions d'apprendre, d'étudier et de progresser dans le domaine de la musique ; cela se voyait en classe, et leur enthousiasme a complètement changé l'atmosphère au conservatoire pendant les quatre ou cinq années qui ont suivi.

HARRY FREEDMAN : C'était formidable – très amusant, parce que John n'était pas beaucoup plus âgé que la plupart d'entre nous. Il était peut-être au début de la trentaine, je pense, et la majorité d'entre nous étions plus ou moins au milieu de la vingtaine, alors il était plus comme un ami – plus un collègue qu'un professeur.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig préparait bien ses étudiants. Il insistait sur la formation auditive et l'analyse, et il faisait son possible pour préserver leur individualité. Il n'y a pas deux de ses étudiants qui se ressemblent.

HARRY FREEDMAN : Il y a une seule chose que l'on peut apprendre de quelqu'un d'autre, et la meilleure façon de l'apprendre, évidemment, est en tête-à-tête, dans une espèce de rapport maître/apprenti, et la seule chose que l'on peut apprendre est le métier. Après quoi, c'est à vous de jouer. Vous avez quelque chose à dire, ou pas. Je voulais être compositeur, et j'étudiais aussi le hautbois, car mon intention était d'étudier le hautbois quatre ans ; j'avais été dans l'aviation quatre ans, alors on me payait quatre ans d'études en vertu du programme de réhabilitation des vétérans. Je voulais – j'allais faire mes quatre ans là, puis je comptais retourner à Winnipeg pour devenir membre de l'Orchestre symphonique de Winnipeg, mais la deuxième année de mon séjour à Toronto, un poste de cor anglais s'est libéré à l'Orchestre symphonique de Toronto.

Je n'avais jamais joué du cor anglais de ma vie avant de passer l'audition devant Sir Ernest et Ettore Mazzoleni, et ils ont plutôt apprécié – je n'étais pas prêt à jouer au sein d'un orchestre professionnel, mais Sir Ernest était très généreux à cet égard, et j'étais là, après une année d'étude, et je jouais au sein de l'Orchestre symphonique de Toronto. Vraiment, cela a été difficile. Très difficile. Je veux dire, je me souviens de la première fois que j'ai joué le Roméo et Juliette de Tchaïkovski, quand le thème d'amour fait son entrée aux altos et au cor anglais. Eh bien, j'ai commencé, et je ne me rappelle plus de la suite. J'étais si nerveux ! J'étais terriblement nerveux – mais, quoi qu'il en soit, je me suis rendu au bout, puis je suis rentré chez moi à pied après le concert. Je ne pouvais pas croire que je jouais au sein de l'Orchestre symphonique de Toronto après une année d'étude.

EITAN CORNFIELD : William Littler est devenu critique musical au Toronto Star en 1966. À ce moment, Harry Freedman faisait déjà partie de l'Orchestre symphonique de Toronto depuis vingt ans. La section des vents n'était pas la meilleure de l'orchestre.

WILLIAM LITTLER : On les qualifiait de « vents néfastes qui ne soufflent rien de bon ». Notre section des vents n'était pas glorieuse, et Harry ne faisait pas la gloire de la section des vents. Comme instrumentiste, je le décrirais comme un tâcheron, et l'orchestre comptait beaucoup de tâcherons dans ce temps-là ; s'ils repassaient l'audition aujourd'hui, ils ne seraient pas à la hauteur. Donc, il nous faut le considérer comme un instrumentiste de son temps, et nous souvenir qu'il fut membre de l'orchestre pendant une vingtaine d'années. Beaucoup de choses ont évolué pendant cette période, et l'orchestre où il a fait ses débuts était certainement une formation moins substantielle que celle qu'il a quittée. L'orchestre a grandi autour de lui, et autour d'un grand nombre de ses collègues, et je pense qu'au moment où il a pris sa retraite, c'était de sa part un geste approprié.

EITAN CORNFIELD : Pendant les vingt-cinq ans qu'il passe à l'orchestre, Freedman ne cesse de se développer comme compositeur. Ses dernières années à l'orchestre sont un combat, mais, à ce stade, il a réalisé en tant que compositeur ce qu'il n'aurait jamais pu faire au cor anglais. Il considère ces années passées à l'orchestre comme une leçon inestimable.

HARRY FREEDMAN : Ce fut une expérience formidable. C'est – surtout pour un compositeur, parce qu'aucun ouvrage sur l'orchestration ne s'approche, même un peu, de l'expérience d'être assis au milieu d'un orchestre et d'entendre tous ces sons ; cela m'est resté, parce que je n'ai jamais étudié le piano. Je ne suis pas un pianiste. Ce que j'entends quand je m'assois, c'est un orchestre. Les idées me viennent plus ou moins toutes habillées, pour ainsi dire. Cela vient directement, j'en suis sûr, de toutes ces années que j'ai passées à l'orchestre.

EITAN CORNFIELD : Son expérience à l'orchestre, ainsi que les outils de base qu'il a reçus de John Weinzweig, signifient que Harry Freedman est parfaitement équipé pour chercher sa voix en tant que compositeur. Guidé par Weinzweig, il a absorbé les influences des compositeurs les plus importants du vingtième siècle.

JOHN WEINZWEIG : Pendant ma carrière d'enseignant, j'ai découvert que les étudiants avaient un besoin fondamental de découvrir le sens du rythme. Il y avait une faiblesse à cet égard, alors j'ai rendu mes étudiants conscients de deux éléments : l'un est le rythme, qui est l'âme de la musique ; l'autre est la faculté de soutenir une idée dans le

temps, de manière à ce que votre composition possède un sens de la continuité, c'est pourquoi j'ai porté à leur attention le répertoire de Stravinski, ainsi que Bartok, qu'on venait de découvrir.

WILIAM LITTLER : Si vous écoutez la Première Symphonie, l'écho de Béla Bartok est présent, et aussi d'autres compositeurs comme Prokofiev et Stravinski, en particulier ; évidemment, Stravinski était un grand innovateur au plan du rythme, de sorte qu'il était naturel qu'il s'intéresse à la musique de Stravinski ; il y avait donc des influences d'ailleurs, et je pense qu'il n'a pas cherché consciemment à éviter ces influences, mais je crois qu'il a pris ce dont il avait besoin dans les éléments du passé et dans ceux qu'il avait appris, et qu'il les a utilisés selon les besoins de l'occasion ; par conséquent, il n'était pas un disciple doctrinaire de qui que ce soit, pour autant que j'en puisse juger.

EITAN CORNFIELD : Freedman assaisonne le ragoût de Weinzwieg, Bartok et Stravinski d'une généreuse portion de Duke Ellington, Benny Goodman et Stan Keaton. Que l'on soit capable de l'entendre en surface ou pas, une sensibilité de jazz est au coeur d'une grande partie de la production de Freedman.

HARRY FREEDMAN : Une auteure qui prépare une étude sur ma musique – ce n'est pas vraiment une biographie – fait remarquer qu'on peut trouver cet élément si on le cherche, mais que je l'utilise en m'excusant. Vous savez c'est – après tout, c'est de la musique classique, et il y a encore cet – dans mes premières oeuvres, on sent une certaine réticence à y recourir, justement pour cette raison, mais à un moment – je ne me souviens plus quand – j'ai dit : oh, et puis au diable ! C'est ma musique. C'est là d'où je viens et je vais l'utiliser, point final. Il y a de petits fragments mélodiques, et d'autres motifs, qui s'insinuent constamment.

Un de mes motifs préférés est une quarte ascendante suivie d'un demi-ton, comme si, mi, fa. Eh bien, si vous descendez le fa d'une octave, ce sont les trois notes – je regrette d'être aussi technique, on obtient fa, si et mi. C'est – il y a une septième majeure dans ces notes. Eh bien, ce sont les trois notes aiguës de célèbre accord de jazz qu'on entend sans arrêt dans Gershwin, par exemple, et qui contient autant la forme majeure que la forme mineure de la tierce, et c'est ce qui lui donne cette atmosphère jazzée, à cause de ce qu'on appelle la tierce du blues.

La toute première oeuvre dont j'étais vraiment fier commence par cet intervalle, une quarte ascendante suivie d'un demi-ton, dans *Tableau*. La série survient dans la première mesure, puis elle est répétée dans la deuxième, puis développée un peu, puis quand la première mélodie des cordes dans le registre suraigu fait son entrée, c'est encore cela : une quarte ascendante suivie d'un demi-ton. Vous trouvez ce trait dans presque tout ce que j'ai écrit au cours des quinze ou vingt dernières années. J'aime la sonorité de ce motif. C'est ainsi que je compose la musique. J'aime le son. Je l'utilise pour exprimer le sentiment, quel qu'il soit, que j'exprime à un moment donné, la colère ou la joie, peu importe.

C'est ce qu'on fait. Je veux dire, c'est la manière dont, moi, je fais les choses quand je planifie une oeuvre. Je pense, en premier, quel en sera le sujet ? Où est – vous savez, puis je pense : pour quelle formation ? Est-ce une pièce pour orchestre ? Pour orchestre à cordes ? Est-ce pour quatuor à cordes ? est-ce – vous savez, pour quelle formation – pour chœur ? Que puis-je faire avec la pièce ? Ensuite, je commence à

imaginer les sons que cet ensemble peut produire, puis, je ne sais pas, les idées commencent à venir et je ne fais que les noter rapidement avant de les oublier.

EITAN CORNFIELD : Au cours de cinq décennies de mariage avec le compositeur, Mary Morrison est devenue une observatrice perspicace des élans créateurs de Freedman.

MARY MORRISON : Il reçoit une commande, et il y pense longtemps avant d'écrire quoi que ce soit. Il note pour lui-même ce qui lui est venu à l'esprit, ou quelle direction les choses semblent prendre. Je ne crois pas qu'il entende toujours les notes précises avant de les mettre sur papier. Je pense qu'il s'agit plus d'une direction générale – c'est mon sentiment, en tout cas. Il a besoin de son espace, c'est certain, et il doit travailler dans le calme absolu. Ce n'est pas facile quand il y a des enfants autour, des animaux, des chats, ou simplement les bruits du voisinage.

Essayer de trouver un équilibre, comment faire toutes ces choses, est le plus grand défi pour moi, ou plutôt, était le plus grand défi pour moi. Vous savez, nos filles avaient leurs propres intérêts, et elles faisaient toutes de la musique également. Je veux dire, toutes jouaient d'un instrument et chantaient, mais elles faisaient aussi de la natation et toutes sortes d'autres choses, alors il fallait être disponible pour les conduire ou participer d'une manière ou d'une autre aux activités qui les intéressaient, alors il y avait constamment ce numéro d'équilibre. Parfois on réussit ; à d'autres moments, pas du tout. Je pense qu'on appelle – nous sentions toutes qu'il fallait laisser Harry à sa passion, qui était la composition. Je pense que les filles seraient d'accord avec moi.

EITAN CORNFIELD : La relation entre Harry Freedman et Mary Morrison est un mariage à plusieurs niveaux. Plus d'une fois, Mary a été la voix et les oreilles de Harry, et, de son propre aveu, elle lui enseigné tout ce qu'il sait sur la voix humaine. Ils se sont rencontrés pour la première fois à la fin des années 1940, mais ils se sont rapprochés seulement lors d'une rencontre fortuite environ deux ans plus tard.

MARY MORRISON : Nous étions tous les deux au Conservatoire, mais, à l'époque, il n'avait pas une très haute opinion des chanteurs, pour utiliser un euphémisme. Il estimait que nous n'étions pas les meilleurs musiciens. Peut-être avait-il raison. Je ne sais pas, mais il était convaincu de cela, alors je ne crois pas l'avoir rencontré formellement à ce moment-là, même s'il était un peu l'idole de toutes les filles au Conservatoire et à l'orchestre. En fait, nous avons fait une sortie à deux couples. Mon compagnon était Phil Nimmons, et j'oublie qui accompagnait Harry.

HARRY FREEDMAN : Nous sommes allés danser au Palais Royal, et, je ne sais pas, j'ai simplement pensé, hé, j'aimerais bien inviter Mary à sortir, parce que nous dansions et elle dansait très bien, et je n'étais pas mauvais non plus. J'adorais danser.

MARY MORRISON : Bien, nous avons des idées différentes sur la danse. J'aime que ce soit très fluide et avec une certaine élégance. Lui était davantage porté sur le rythme, je dirais. Il n'aimera pas ça, mais je pense que c'est la vérité. J'avais beaucoup dansé dans ma vie –

HARRY FREEDMAN : Alors, pour notre première sortie, nous sommes allés voir un spectacle à l'université –

MARY MORRISON : -- cette semaine-là, je pense qu'il m'a invitée à aller voir –

HARRY FREEDMAN : De l'importance d'être Constant

MARY MORRISON : Je ne me souviens plus si nous sommes allés voir un match de baseball –

HARRY FREEDMAN : Après cette première sortie, nous avons continué à nous fréquenter. Deux ou trois ans après notre mariage, je crois, Avram Galper m'a commandé une oeuvre pour clarinette, piano et soprano ; c'était une composition sans texte, parce que la voix est une sonorité si merveilleuse, une voix, sans paroles, qui chante comme si elle était un instrument. La dernière pièce que j'ai écrite pour la voix s'intitule *Spirit Song* ; il y a un texte, mais ce sont des mots inventés. Ils ne signifient rien -- du moins, je ne crois pas.

WILLIAM LITTLER : Voici un exemple intéressant d'un compositeur de scène, en un sens, qui n'a pas écrit d'opéra, alors qu'on aurait pu s'y attendre, mais, en fait, il se sert de la voix comme d'un instrument. Vraiment – son approche est instrumentale, mais il semble également très à l'aise dans un contexte théâtral, en tant qu'artiste collaborateur, même dans l'activité dramatique au sein de ses textures orchestrales. Il y a – il y a beaucoup de théâtre dans la musique de Freedman.

EITAN CORNFIELD : Ce théâtre ne s'est peut-être pas transformé en opéra, mais les talents dramatiques de Harry lui ont valu de nombreuses récompenses dans le monde de la danse.

HARRY FREEDMAN : Eh bien, j'ai composé la plupart de mes ballets en collaboration avec Brian Macdonald. Je pense que l'expérience la plus réussie, pour moi du moins, strictement comme compositeur, fut le premier, *Rose Latulippe*.

BRIAN MACDONALD : Je crois que c'était le premier ballet canadien d'envergure.

EITAN CORNFIELD : Brian Macdonald.

BRIAN MACDONALD : C'était une commande du Royal Winnipeg Ballet, et c'était la première émission spéciale en couleur que réalisait la CBC pour la télévision, et c'était aussi la première tentative de trouver un thème canadien adapté à la danse ; vu que cette légende porte sur la danse, cela a aidé.

HARRY FREEDMAN : La chose formidable pour moi a été que, une fois la composition terminée, Brian est venu et l'a entendue au piano. Bon, je ne joue pas du piano, alors j'ai demandé à Bruce Mather, qui est un ami très cher à Montréal. Il est venu – il était à Toronto et je lui ai demandé de jouer la partition pour Brian. Mary était à la maison. Elle s'est occupée de – il gardait notre fils aîné, alors Mary s'est occupée du bébé, et Bruce a déchiffré la partition pour Brian.

MARY MORRISON : Je n'oublierai jamais l'expression sur le visage de Bruce à la fin de cette séance ; il a dit quelque chose comme : «Tu sais, si jamais quelqu'un faisait à ma musique ce que je viens de faire à ta musique, Harry, je le tuerais », mais c'est – vous savez, c'est un pianiste remarquable, et il avait réussi à rendre l'essentiel de la pièce, alors Brian a approuvé.

BRIAN MACDONALD : Sa musique était en avance sur son temps, au sens où je ne suis pas sûr que le public était prêt à ce traitement d'une légende canadienne-française. Là où j'ai eu de la difficulté – une grande partie était merveilleuse pour moi. Les problèmes survenaient lorsqu'il intercalait, comme Stravinski, une mesure en 3/16, et là tout le monde perd le temps fort ; quand on a vingt-quatre danseurs qui perdent le temps fort ou qui doivent se traîner les pieds pour le retrouver – alors je le grondais et lui

disais : « Tu ne me fais plus jamais ça ! », parce que cela devient vraiment très compliqué.

WILLIAM LITTLER : Sa collaboration avec Brian Macdonald est probablement l'exemple le plus marquant au Canada d'un compositeur et d'un chorégraphe qui travaillent ensemble de manière fructueuse au cours d'une longue période. La danse a souffert du fait que la plupart des compositeurs s'intéressent à la danse de façon intermittente. Ils ne connaissent pas bien le chorégraphe. Ils ne connaissent pas bien les danseurs. Ils n'ont pas le sens de ce qui est requis, et je pense que cette relation durable a été fructueuse, non seulement pour Freedman du fait qu'elle lui a apporté plusieurs contrats intéressants. Mais elle a également profité à la danse, parce que le milieu s'est retrouvé avec un compositeur qui avait appris ce dont elle avait besoin.

EITAN CORNFIELD : Harry Freedman et Brian Macdonald travaillent ensemble à plusieurs ballets. En 1973, ils présentent une toute nouvelle interprétation de *Roméo et Juliette*. Tous deux estiment qu'à cause de son association avec la célèbre partition de Prokofiev, l'histoire est devenue trop russe. Harry décide de replacer clairement l'histoire dans son époque et son lieu d'origine, en confiant sa musique à un ensemble de la Renaissance.

BRIAN MACDONALD : La scène du balcon suit immédiatement celle du bal, et Juliette s'avance en cette magnifique soirée – si vous êtes allé à Vérone l'été, vous connaissez ces soirées italiennes, et lui arrive sous le balcon, vêtu d'une cape, et Harry a fait appel à la voix de Mary, qui était très belle, elle possédait juste assez de crescendo, de diminuendo et d'élan pour créer un beau pas de deux.

La scène doit commencer timidement et devenir plus passionnée, puis, lorsqu'ils se rendent compte qu'ils doivent se séparer, « la séparation est une si douce tristesse », elle doit s'éteindre progressivement, mais sans se terminer, et il a très bien saisi cela. C'est vraiment exaltant. C'est vraiment merveilleux et, naturellement, c'est l'une des plus grandes scènes d'amour jamais composées.

Nous adorions donner ce ballet, et l'histoire raconte que Mary est entrée en studio, a regardé la partition et l'a déchiffrée sur place, tout simplement. C'est l'enregistrement que nous avons utilisé. Harry a seulement éliminé la respiration, de sorte que l'on n'entend jamais – le son flotte sans effort, et on n'entend aucune aspiration d'air. C'était très habile de sa part.

WILLIAM LITTLER : Les chorégraphes font obligatoirement bouger des corps, et les corps doivent bouger rythmiquement pour créer une impression visuelle agréable, et voici un compositeur qui possède un sens du rythme, pour commencer, et c'est certainement vrai – je veux dire, *Oiseaux Exotiques*, je regrette, a été exclu du répertoire de ballet du Ballet national du Canada parce que plusieurs danseurs étaient véritablement ressuscités par la musique de Freedman.

Il s'est partiellement inspiré d'éléments folkloriques du Venezuela ; les danseurs étaient costumés comme s'ils sortaient du club Copacabana à La Havane. C'était pour eux une fête incroyable, et il avait réussi à leur insuffler une énergie comme l'ont fait très peu de compositeurs qui ont écrit spécialement pour le Ballet national du Canada ; c'est pourquoi je crois que danser du Freedman était pour eux une expérience libératrice ; à mon avis, cela montre bien comment il réussissait à relever les défis de la chorégraphie.

EITAN CORNFIELD : Parvenir à maîtriser ce genre n'a pas été facile pour Freedman. Comme tous les compositeurs, il a travaillé fort pour trouver une voix personnelle et perfectionner son métier. Pendant tout ce temps, il détient un poste à temps plein dans la section des vents de l'Orchestre symphonique de Toronto. Il ne peut que rêver d'une existence de compositeur à temps complet, jusqu'à l'épanouissement du Conseil des Arts du Canada dans les années qui précèdent le centenaire du Canada.

HARRY FREEDMAN : Jusqu'à ce moment, il était très difficile de gagner sa vie comme compositeur, donc j'étais encore très – je veux dire, à la fin des années quarante et au début des années cinquante, l'apprentissage du métier de musicien m'accaparait encore beaucoup, apprendre à jouer du cor anglais, et la composition était une activité à part. C'était toujours la chose la plus importante, mais il fallait gagner sa vie. La plupart de mes collègues se sont orientés vers l'enseignement. Je suis devenu musicien. Je gagnais ma vie. J'ai gagné ma vie de compositeur en jouant au sein de l'orchestre jusqu'à la création du Conseil des Arts du Canada.

Après cela, les sociétés d'exécution ont pu demander au Conseil des Arts de l'argent pour commander des oeuvres, et je recevais beaucoup de commandes. En fait, vers 1967, l'année du centenaire, on a passé de nombreuses commandes aux compositeurs. Je veux dire, j'étais extrêmement occupé et j'ai laissé l'orchestre peu de temps après ; je me suis dit : eh bien, la situation semble vouloir se maintenir, alors je vais démissionner et composer de la musique, me rendre disponible pour autre chose.

WILLIAM LITTLER : Quitter l'Orchestre de Toronto est l'une des meilleures choses qui pouvaient lui arriver, comme compositeur, parce que cela lui a permis de faire sa marque comme compositeur professionnel. C'est ainsi qu'il gagnait sa vie, et c'était une notion plutôt choquante. Cela dit, aurait-il pu s'en tirer si le ménage n'avait pas eu deux revenus, car sa femme, la soprano Mary Morrison, faisait également carrière et rapportait un revenu, ils pouvaient même se permettre de vivre à Rosedale, chose dont les humbles critiques musicaux ne peuvent que rêver, mais l'essentiel est qu'il pouvait dire : « C'est ainsi que je gagne de l'argent. » Il n'était pas l'un de ces professeurs d'université qui composent dans leurs temps libres. Les compositeurs canadiens de sa génération ont eu habituellement d'autres affiliations, le plus souvent avec une université, quand ils n'étaient pas administrateurs dans le domaine de la musique. Ils avaient un autre emploi de jour. Pour Freedman, la composition était son emploi de jour.

EITAN CORNFIELD : Au fil des ans, un thème revient constamment dans les oeuvres de Freedman, en évidence dans ses titres : *Tableau, Images, Graphic I, Klee Wyck, Blue ... Green ... White* (sic). C'est comme si une partie de lui demeurait peintre. Il tire certainement son inspiration de l'univers graphique. C'est un parcours tracé pendant sa période étudiante, lors de son premier contact avec le classique du dessin animé, *Fantasia* de Walt Disney.

HARRY FREEDMAN : C'était en 1941. J'étudiais la musique depuis un peu plus d'un an, j'imagine ; naturellement, il n'y avait pas longtemps que j'avais quitté l'école des beaux-arts, mais l'expérience de l'art, l'expérience des arts visuels était encore très récente, de sorte que la combinaison des deux choses dans *Fantasia*, eh bien, la première année, j'ai vu le film une douzaine de fois et cela m'a laissé – le désir très, très intense de faire quelque chose d'analogue, mais pas – pas à la manière de Disney. J'étais davantage intéressé, je l'ai toujours été, par l'art abstrait, parce qu'il ressemble

tellement à la musique : qu'est-ce qui caractérise l'art abstrait ? C'est la ligne ; c'est la couleur ; c'est la texture ; et c'est un climat.

WILLIAM LITTLER : Une oeuvre de Freedman possède invariablement une grande énergie vitale. Pour rester dans le domaine des arts visuels, il est un coloriste des sons, et il aime travailler avec les formes. Il se passe beaucoup de choses dans ses oeuvres.

EITAN CORNFIELD : La première oeuvre de maturité de Freedman, *Tableau*, de 1952, évoque un tableau du paysage arctique. En 1958, il compose son oeuvre orchestrale la plus connue, *Images*. Dans la tradition des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski et de la symphonie *Mathis Der Maler* de Hindemith. Harry met en musique trois de ses peintres préférés.

HARRY FREEDMAN : Trois tableaux, oui. Le tableau de Lawren Harris intitulé *Lake and Mountains* (lac et montagnes) ; puis, au milieu, *Structure au crépuscule* de Kazuo Nakamura ; le troisième, enfin, était un Riopelle tout à fait inhabituel. La peinture est très, très épaisse, comme cela arrive souvent chez lui, mais uniquement dans des tons de vert. C'était un tableau tellement lyrique, comparé à la plupart de ses oeuvres, et c'est cela – c'est ce qui m'a frappé dans ce tableau.

EITAN CORNFIELD : À la fin des années cinquante, l'air est rempli des sons des compositeurs sériels post-wébériens. Freedman plonge dans cet univers atonal, mais reste solidement ancré dans de solides références visuelles.

HARRY FREEDMAN : À l'époque, on était dans les années soixante, et Mary, Bob Aitken et sa femme Marion avaient formé le Lyric Arts Trio qui se produisait littéralement partout dans le monde, y compris au Japon ; lors de l'une de ces tournées, j'ai demandé à Mary de me ramener une geisha. Évidemment (rire) c'était une blague, mais je lui ai dit : « Si tu ne trouves pas de geisha, rapporte-moi un livre du Tokaïdo.

Tokaïdo est le nom d'une route et il signifie, en japonais, le côté faisant face à l'océan oriental. C'était la route menant de Kyoto à Tokyo et, naturellement, le trajet prenait beaucoup de temps, alors on a construit des auberges, situées chacune à environ une journée de distance, et il y en avait 53. Hiroshige a parcouru ce trajet et il a dessiné une esquisse à chaque étape, qui sont par la suite devenues des gravures sur bois. Cette édition particulière du Tokaïdo comportait un poème associé à chaque étampe ; j'en ai donc sélectionné quelques-uns et je les ai réunis entre quatre sections différentes. L'une traitait de la nature. Un autre, de l'amour. Un autre, du vin et la dernière était une espèce de truc philosophique, et chaque section incluait plusieurs poèmes liés au sujet.

C'est la seule pièce entièrement sérielle de ma production. Elle est dodécaphonique, et entièrement sérielle. C'est une pièce intéressante à écouter, je pense, mais c'est la queue qui remue le chien, vous savez. C'est – quand on travaille avec des séries, avec les 48 versions différentes de la série et qu'on a un contour musical, par exemple, un contour musical particulier en tête, il faut examiner les 48 séries au complet pour voir si quelque chose s'en approche, ne serait-ce qu'un peu. Je veux dire, cela prend énormément de temps et c'est – cela me prouve aussi que je n'étais pas – je ne suis pas un compositeur dodécaphonique, et certainement pas un compositeur sériel.

EITAN CORNFIELD : Mais alors, quel genre de compositeur est-il ? Comment peut-on décrire le caractère de sa musique ? Brian Macdonald.

BRIAN MACDONALD : Il y a une certaine sobriété ou angularité que je reconnais très rapidement. Avec Harry, c'est parfois bizarre et excitant au plan

rythmique, exigeant au plan rythmique. Sa musique peut être très astringente à l'occasion, ce qui me plaît, bien qu'il possède un côté très, très lyrique, qu'il a presque peur de montrer, parfois ; vous savez, ce n'est pas très moderne de montrer cet aspect, mais il est là, et c'est merveilleux quand il ressort.

MARY MORRISON : J'entends aussi des coupures très nettes, une espèce d'âpreté dans les lignes descendantes, « prr-ungh », et c'est terminé, beaucoup de rythmes complexes.

WILLIAM LITTLER : Je pense que ce qui m'a toujours impressionné le plus chez lui est son côté caméléon, le fait qu'il est toujours égal à lui-même, peu importe les circonstances artistiques. Il était, il est, un compositeur à l'ancienne. Avant, les compositeurs s'inquiétaient moins de leur statut d'artistes. Les compositeurs étaient des gens de métier, et c'est ce qu'il est. Donnez-lui un ballet à composer ; il va le faire. Donnez-lui un film ; il va le faire. Il y a différents styles : il peut s'y adapter. Je pense que c'est grâce à une technique très sûre, et aussi à un sentiment très sûr de ce qu'il est ; c'est pourquoi il ne cherche pas à faire des changements stylistiques pour l'amour d'un projet en particulier. Cela va quand même sonner comme du « Freedman ».

Il possède un sens du rythme inhabituel, une grande partie de sa musique a un profil rythmique imprévisible, et je crois que cela est dû jusqu'à un certain point à ses antécédents de jazz, mais cela va beaucoup plus loin parce que, en tant que jazzman et amateur de jazz, il aime l'improvisation ; je pense donc qu'une partie de sa musique est dotée de cette espèce de flexibilité ; les interprètes ont plus de liberté que beaucoup de musiciens dans beaucoup de répertoire, alors cela leur donne un peu de jeu. Je suppose que cela le rend quelque peu indéfinissable. On ne peut pas dire qu'il y a une grosse étampe marquée « Freedman ». « Freedman » s'infiltrerait cependant, mais je crois qu'il faut écouter beaucoup de Freedman avant de savoir que c'est du Freedman.

EITAN CORNFIELD : Heureusement, il y a beaucoup de Freedman à écouter. On n'en trouve pas beaucoup sur disque compact, remarquez bien, mais suffisamment pour prendre la pleine mesure du compositeur. Vous pouvez commencer par *Oiseaux Exotiques* et *Rose Latulippe*. Vous pouvez apprécier le jeu de Gerry Mulligan dans le concerto que Freedman a écrit pour lui, et écouter des recueils de musique vocale ou orchestrale, mais ces quelques CD ne représentent qu'une fraction infime de sa production. Qui plus est, on ne le joue plus autant aujourd'hui que dans les années soixante et soixante-dix ; mais Freedman ne laisse pas cet oubli relatif le décourager. Il a bien traversé une période difficile, mais la fontaine ne s'est jamais tarie. Sa résilience est peut-être enracinée dans son passé de jazz, ou elle a peut-être une origine plus profonde.

MARY MORRISON : Vous savez, la musique est pour lui une habitude très ancrée ; je me souviens d'avoir entendu Yuji Takahashi, un pianiste et compositeur japonais, dire que la musique était pour lui une habitude, il ne pouvait s'en passer, et je pense que la même chose s'applique à Harry, mais maintenant, beaucoup de choses ont été écartées du chemin, alors peut-être – peut-être que la voie est libre.

HARRY FREEDMAN : À la fin des années quatre-vingts, j'ai passé quatre ans chez le psychanalyste et ce fut une expérience merveilleuse. Avant cela, tout était difficile. Je ne sais pas exactement comment, mais, vous savez, j'ai développé une technique qui m'a permis d'écrire très rapidement, et pourtant je m'étonne qu'elle existe, et pourtant cela a été difficile. Il a été difficile de développer cette technique. Aujourd'hui, c'est très facile. Bon, il y a – elle est encore là, j'espère – je crois que oui.

Tout ce que je peux dire, c'est que je – je suis très heureux de tout ce que j'ai fait depuis. Tout est plus confortable maintenant.

MARY MORRISON : Oh, il y a un changement. Je pense que tout est plus libre, la palette est plus vaste aussi. Le mot qui convient est peut-être qu'il s'est adouci.

EITAN CORNFIELD : Mais pas adouci au point d'être entièrement sans amertume. William Littler :

WILLIAM LITTLER : Il a des blessures. Il a des blessures. Je pense que, comme la plupart de nos compositeurs vétérans d'importance, il peut se plaindre à bon droit de ne pas avoir reçu, au fil des ans, la reconnaissance qu'il méritait ; d'avoir produit un corpus d'oeuvres substantiel qui dort en bonne partie sur des tablettes, et cela vaut pour d'autres compositeurs de sa génération et même avant. Je veux dire, de John Weinzweig à Freedman en passant par Harry Somers, et ce constat s'applique également aux gens de la côte ouest ; Jean Coulthard a été jouée plus souvent, parce que sa musique était plus accessible, mais quiconque essayait de composer une musique plus exigeante était récompensé par une longue vie sur les tablettes.

HARRY FREEDMAN : Je suis l'un des compositeurs canadiens les plus célèbres. C'est ce que – c'est ainsi que me décrivent plusieurs des compositeurs de la jeune génération, et je suppose que cela signifie, en ce qui les concerne, qu'on peut me mettre sur une tablette et m'oublier. Heureusement, quelques personnes croient encore que la génération précédente a produit de la musique digne d'être écoutée.

WILLIAM LITTLER : Je pense que maintenant est le moment idéal pour réévaluer Freedman et les autres compositeurs de sa génération qui étaient des compositeurs de premier plan à l'époque, parce que ce qui était difficile alors n'est plus si difficile aujourd'hui. Le temps a passé, davantage de dissonances sont entrées dans le langage musical courant, et je pense que certaines des pièces que les auditeurs de jadis avaient du mal à encaisser sembleraient très acceptables aux auditeurs de maintenant. Je ne veux pas avoir l'air condescendant en disant ceci, mais, en fait, quand les gens vont au concert, ils veulent encore passer un moment agréable, et je crois qu'un grand nombre des oeuvres que nous ignorons actuellement ont véritablement le potentiel de leur procurer ce moment agréable.

- transcrit par Mara Zibens