

SÉRIE PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS

DOCUMENTAIRE SUR JOHN WEINZWEIG

Réalisé par Eitan Cornfield

Transcription

JOHN WEINZWEIG : Très tôt, j'ai découvert que la politique avait aussi envahi les arts, et que j'aurais à faire face à cette situation ; que simplement rester chez moi à écrire de la musique n'était vraiment pas la réponse à ce genre de vie, que je devrais plonger dans les problèmes que suppose essayer d'établir la profession de compositeur au pays, de manière à ce qu'il y ait une reconnaissance et un respect de l'artiste, parce que c'est la seule façon d'avoir une culture vivante.

JOHN BECKWITH : Avant de venir au Canada, son père avait fait de la prison en Pologne à cause de ses opinions radicales. Sa mère et son oncle étaient tous les deux des romantiques et des rêveurs. Son oncle, en fait, avait publié de la poésie, alors j'ai considéré ces deux traits de caractère et je me suis dit : voici un type qui a le courage d'épouser des idées impopulaires et de les défendre sérieusement, un radical, un radical au parler franc, d'une part ; et voici un type qui a rêvé, qui voit un instrument comme la harpe et qui dit : je me demande ce qu'elle peut faire d'autre.

EITAN CORNFIELD : À une époque pas si lointaine, il n'y avait pas un seul compositeur à temps complet dans tout le Canada, pas même une seule personne qui enseignait la composition. John Weinzweig a fait plus que quiconque pour changer cela. On peut dire qu'il a établi la profession de compositeur au Canada. Il est professeur émérite à l'Université de Toronto. Il a participé à la fondation de la Ligue des compositeurs canadiens et du Centre de musique canadienne. Il a écrit certaines des oeuvres les plus populaires, maintenant passées au répertoire, jamais créées au Canada.

John Weinzweig a aujourd'hui 89 ans. Il compose encore, il se bat encore pour les droits des compositeurs, fait encore des pressions pour que les Canadiens fassent entendre leur musique. Quand il s'appuie contre le piano dans son studio, dans une rue bordée d'arbres près du centre-ville de Toronto, il fait penser à Groucho Marx, en plus grand et plus excentrique.

Le père de Weinzweig, Joseph, quitte la Pologne en 1908. Quatre ans plus tard, il épouse Rose Burstein, une jeune femme originaire de sa ville natale. Il décroche un premier emploi à la Timothy Eaton Company, où il met des chapeaux sur des formes, mais il a déjà gravi les échelons au point d'être tailleur de fourrures quand naît son fils aîné en mars 1913. Quand John a six ans, Joseph Weinzweig fabrique ses propres manteaux de fourrure sur College Street, à Toronto. La famille habite au-dessus de l'atelier.

JOHN WEINZWEIG : De l'autre côté de la rue il y avait un boucher juif, et aussi une boulangerie. Il y avait un poissonnier un coin de rue plus loin, et je jouais à des engagements avec ses deux fils. L'un était trompettiste et l'autre jouait du trombone, je pense, alors, vous savez, c'était en réalité une communauté et de temps à autre, vous savez, on entendait de la musique ; je pense que les parents encourageaient les enfants à

jouer d'un instrument ou à étudier le piano, parce qu'il y avait beaucoup de respect pour toute forme d'apprentissage.

VICTOR FELDBRILL : L'école était en plein milieu du ghetto juif à l'époque.

EITAN CORNFIELD : Le chef d'orchestre et violoniste Victor Feldbrill.

VICTOR FELDBRILL : Nos parents étaient tous des immigrants, nous étions la première génération née ici, et les parents étaient nombreux à se rendre compte qu'avant toute chose, de bonnes études étaient nécessaires, même si eux-mêmes n'en avaient pas fait. Deuxièmement, que c'était une très bonne idée d'étudier la musique.

JOHN WEINZWEIG : Je pense que c'est ma mère. Elle a décidé que mon frère et moi devrions prendre des cours de piano. J'avais quatorze ans à l'époque. Mon frère, douze ans. J'ai donné du fil à retordre à mon professeur de piano, ce qu'elle reconnaissait. Alors que j'étais censé pratiquer des études de doigté, vous savez, pour la technique, mes mains s'évadaient et je commençais à improviser. Cela a eu des effets néfastes sur mon répertoire, mon professeur l'a admis, mais elle ne m'a pas découragé.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig est encouragé par Brian McCool, un professeur d'anglais, d'éducation physique et d'humanités, qui allait devenir un héros de guerre à Dieppe.

JOHN WEINZWEIG : Bien, Brian McCool était un militaire, et je pense que c'est à la fin des années 1920, peu après son arrivée à Harbord, qu'il a formé le Harbord Orchestra, parce qu'il a trouvé dans la communauté juive qui était la plus nombreuse au Harbord Collegiate, il a trouvé des musiciens qui jouaient d'instruments à cordes. Si vous avez des cordes, vous pouvez former un orchestre. Mon frère jouait du saxophone et moi je jouais de la mandoline, qui était une voix plutôt petite, mais plus tard le joueur de tuba, qui était le fils d'un professeur de physique, a eu une promotion et il – il n'avait plus le temps de jouer, alors il m'a confié le tuba, il m'a donné un cours et il m'a dit de foncer.

Par la suite j'ai suivi d'autres cours, de sorte que je suis devenu la section de basse de l'orchestre. Après avoir quitté l'école, j'ai travaillé deux ans comme teneur de livres et dactylo, puis je me suis inscrit à l'université, mais, entretemps, je jouais encore au sein de l'orchestre et c'est Brian McCool qui m'a demandé d'être son chef assistant.

VICTOR FELDBRILL : Ils étaient fiers du fait que tant de talents gravitaient autour de l'école. Harbord Collegiate était sans contredit une pépinière de talents formidables à l'époque.

JOHN WEINZWEIG : J'ai quitté Harbord au bout de trois ans. Je suis allé à la Central High School of Commerce pour y suivre un cours commercial. C'était une pratique courante à l'époque. Entretemps, vous savez, mon expérience avec – eh bien, c'était l'amour de l'orchestre. Je m'intéressais aussi à la direction. Je jouais un vaste répertoire, de *Tiger Rag* à *St. Louis Blues*. J'ai joué dans un orchestre de danse avec mon frère et son orchestre, tantôt au tuba, tantôt au piano, et je – vous savez, je vivais dans ma tête la vie d'un compositeur ; et à dix-neuf ans, j'ai décidé de céder, c'est ce que je voulais faire : être compositeur.

Alors j'ai décidé de m'inscrire à l'université, au programme de baccalauréat en musique de l'Université de Toronto.

EITAN CORNFIELD : John Weinzweig devient étudiant au programme de musique de l'Université de Toronto en 1934. Il y a seulement trois professeurs, et leurs goûts musicaux sont résolument britanniques.

JOHN WEINZWEIG : Alors, Healey Willan était mon professeur de fugue et de contrepoint, j'avais un autre professeur pour l'harmonie et, la dernière année, j'ai demandé à avoir Sir Ernest MacMillan pour l'orchestration. Bon, c'étaient tous d'excellents musiciens, mais ce n'étaient pas des professeurs. Par exemple, je n'ai jamais rien obtenu de Healey Willan sur la philosophie derrière le concept de la fugue, qui est une composition complexe, où le sujet principal revient périodiquement. J'ai dû trouver ces choses par moi-même à l'époque, par mes lectures ou mes expériences ultérieures – après l'Université de Toronto. Sir Ernest MacMillan n'avait aucune idée comment enseigner l'orchestration. Il disait simplement : « Eh bien, voici quelques pages d'une sonate de Beethoven, alors réarrangez-la pour orchestre. »

Ainsi, pour ce qui est de la composition, nous n'étions pas censés recevoir de l'aide, pas du tout, et j'ai écrit un quatuor à cordes par moi-même ; de sorte que j'étais un compositeur autodidacte jusqu'à ce moment-là.

EITAN CORNFIELD : La véritable éducation musicale de John Weinzweig commence après sa rencontre dans les coulisses d'une salle de concert avec le compositeur américain Howard Hanson. Hanson est le directeur de l'Eastman School of Music, à Rochester, dans l'État de New York. Weinzweig lui montre un peu de la musique qu'il a composée, puis Hanson lui dit : « Quand vous aurez terminé votre cours à l'Université de Toronto, pourquoi ne venez-vous pas à Eastman ? »

ELAINE KEILLOR : Il va à Eastman où, naturellement, il fait deux découvertes majeures –

EITAN CORNFIELD : Elaine Keillor est pianiste et musicologue, ainsi que l'auteure de *John Weinzweig and His Music : the Radical Romantic of Canada*.

ELAINE KEILLOR : -- la première est la *Suite lyrique* d'Alban Berg, et la seconde, *Le Sacre du printemps* de Stravinski ; ces deux oeuvres, bien entendu, allaient exercer sur John Weinzweig une influence durable.

JOHN WEINZWEIG : J'ai fréquenté Eastman de 1937 à 1938. C'est à ce moment que j'ai entendu l'enregistrement de la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes d'Alban Berg. J'ai écouté cela, cette oeuvre d'Alban Berg composée au milieu des années 1920, je pense. Cette pièce m'a donné la chair de poule, alors j'étais bien décidé à me renseigner sur la technique sérielle.

ELAINE KEILLOR : Et, naturellement, il savait que Berg était un élève d'Arnold Schoenberg, et qu'il y avait quelque chose au sujet de cette école sérielle ou de cette école dodécaphonique.

JOHN WEINZWEIG : Puis, un jour, j'ai rencontré un professeur. Ce n'était pas mon professeur et j'étais – alors je l'ai interrogé au sujet de la méthode Schoenberg ou méthode des douze sons, et il m'a répondu immédiatement : « Schoenberg était un juif pervers. » Bon, cette remarque m'a choqué. Je ne savais trop comment l'interpréter et je n'ai jamais oublié cela.

EITAN CORNFIELD : La remarque du professeur a pour but de décourager l'intérêt de Weinzweig pour Schoenberg, mais elle obtient l'effet contraire. Weinzweig est de plus en plus attiré par Schoenberg et est plus déterminé que jamais à explorer sa technique des douze sons. Arnold Schoenberg et ses disciples créaient des thèmes musicaux en manipulant les douze notes de la gamme chromatique selon des règles strictes. Les résultats étaient souvent discordants, mais la méthode était efficace et nombre de compositeurs la trouvait séduisante. À partir de la fin des années 1930, la

plupart des oeuvres de Weinzweig vont utiliser un élément ou un autre de la technique des douze sons.

La seconde révélation à Eastman n'est pas thématique, mais rythmique. Weinzweig découvre *Le Sacre du printemps* de Stravinski. Weinzweig y entend toute la couleur sonore et la vitalité rythmique qu'il ne trouve pas dans Berg et Schoenberg. Il commence à chercher un style qui embrassera ces deux univers.

Entretemps, les pièces que Weinzweig compose à Eastman reflètent l'intérêt qu'il portait plus tôt aux poèmes symphoniques de compositeurs tels Berlioz et Liszt. Il est tenté d'exploiter cet instinct théâtral.

JOHN WEINZWEIG : Quand j'étais à Eastman, j'ai songé à me rendre à Hollywood ; bien entendu, rappelez-vous que c'était pendant la Dépression, et les perspectives n'étaient pas très bonnes ; je me suis rendu compte que Hollywood ne m'attendait pas, alors je suis rentré à l'automne 1938.

JOHN BECKWITH : Je pense que la chose chez Weinzweig qui a vraiment stupéfié tout le monde lorsqu'il est rentré après ses études supérieures aux États-Unis, et qu'il a commencé à faire carrière à Toronto, c'est qu'il se considérait comme un compositeur professionnel.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur John Beckwith.

JOHN BECKWITH : Beaucoup de gens écrivaient de la musique au Canada il y a 100 ans, 150 ans, mais la plupart d'entre eux ne se considéraient pas comme compositeurs avant tout, et n'auraient certainement pas songé à faire une carrière essentiellement centrée sur cette activité.

ELAINE KEILLOR : Le portrait typique du compositeur au Canada jusqu'à John Weinzweig était quelque chose d'accessoire ; ainsi, prenez un compositeur comme Alexis Contant à Montréal : il a produit un vaste catalogue de pièces, il a même travaillé à un grand opéra, mais, parallèlement, il a été organiste la plus grande partie de sa vie et il avait beaucoup d'élèves, c'est vraiment ainsi qu'il gagnait sa vie. Ses activités de compositeur étaient réservées à ses loisirs.

JOHN BECKWITH : Et Weinzweig est venu, et chambardé tout cela : « Je pense que je vais devenir compositeur. Je suis compositeur. » -- pas : « Je vais devenir », mais « Je suis compositeur, et j'enseigne la composition », et très, très – comme professeur indépendant au début, mais – mais « Je suis professeur de composition. Je suis compositeur de musique de films, de musique pour la radio », et c'était nouveau.

ANNONCEUR À LA RADIO DE LA CBC : Bonsoir. Du Massey Hall à Toronto, la CBC vous fait entendre l'Orchestre symphonique de Toronto, le premier des concerts du mardi soir de la saison 1943. Notre chef d'orchestre ce soir est, comme à l'accoutumée, Sir Ernest MacMillan. Le programme débutera par le poème symphonique *The Enchanted Hill* du compositeur torontois John Weinzweig. M. Weinzweig est l'un des compositeurs canadiens les plus importants de la jeune génération, et ses oeuvres ont été exécutées en Angleterre ainsi qu'aux États-Unis. *The Enchanted Hill* met en musique les divers climats d'un poème fantastique de Walter De La Mare.

JOHN WEINZWEIG : Eh bien, *The Enchanted Hill* était la partie orchestrale de ma thèse de maîtrise à la Eastman School of Music. La pièce était créée par le Toronto Symphony sous la direction d'Ernest MacMillan, et ma femme était en train de donner naissance à notre premier fils, Paul, le 6 janvier 1943 ; ma femme était à l'hôpital. Elle était d'accord que je sois au Massey Hall pour le concert, et elle comptait pouvoir

l'écouter à la radio, à l'hôpital. C'est ainsi qu'elle a entendu la création de l'oeuvre depuis le Massey Hall pendant qu'elle donnait naissance à Paul, donc – donc ce fut une double naissance. La naissance de *The Enchanted Hill* et la naissance de mon premier fils.

EITAN CORNFIELD : Les premières oeuvres pour orchestre de John Weinzweig attirent l'attention du chef d'orchestre et violoniste Samuel Herschenhorn. Ce dernier dirige l'orchestre de la CBC qui joue la musique des séries dramatiques et des documentaires radiophoniques. Il détecte le potentiel dramatique de la musique de Weinzweig, malgré ses sonorités modernes. Weinzweig ne tarde pas à se transformer en l'un des compositeurs maison les plus prolifiques de la CBC. Le violoniste Eugene Kash :

EUGENE KASH : On était encore dans les anciens studios de la CBC sur Davenport Road, vous savez. Dans un même studio, il y avait les acteurs, le bruiteur et l'orchestre, de sorte que l'ensemble était complet.

JOHN WEINZWEIG : C'est ainsi qu'on m'a engagé pour faire la première série. Elle s'intitulait *New Homes for Old*. D'accord, on dirait une émission sur le marché immobilier, mais ce n'était pas le cas. La série portait en fait sur les gens qui – qui avaient survécu dans leur pays d'origine et avaient fui en quête d'une vie meilleure, vous savez, dans les pays de l'Ouest ; ils étaient venus au Canada et ils avaient une histoire à raconter. C'est ainsi que cela a commencé en mai 1941.

ANNONCEUR À LA RADIO DE LA CBC : La CBC présente la huitième émission de la série *New Homes for Old*. Ce soir, nous racontons l'histoire d'une personne qui a assisté, avec une tristesse sans cesse croissante, à la tombée de l'Allemagne aux mains d'individus assoiffés de sans qui contrôlent aujourd'hui sa destinée et l'entraînent vers la ruine, une personne qui a vu à travers le regard d'un grand romancier allemand la fin inévitable de ce drame.

ANNONCEUR À LA RADIO DE LA CBC : Le paysage intérieur est inhérent à l'âme, et insufflé avec elle dans le monde. Il détermine la couleur et la nature de nos idéaux. Notre paysage intérieur est le noyau dur de la vie même, le lieu où elle s'écoule, agitée, et la source de son réel destin.

EUGENE KASH : Weinzweig est embauché pour composer cette musique. Il est fraîchement sorti de l'Eastman School et il a la tête pleine de Schoenberg, du système dodécaphonique et de tout cela. Je n'oublierai jamais la scène où nous, la section des cordes, jouions ta-tou-pou-pa-ta-ta-pa-pou-pp – c'est une série de douze sons intégrale et, à la répétition, quelques membres de la section des cordes ou de l'orchestre ont ricané un peu devant ces harmonies inhabituelles. Sammy a arrêté l'orchestre et a dit : « Je ne veux pas de ça. Ils ont ri de Beethoven aussi. »

EITAN CORNFIELD : Entre 1941 et 1945, Weinzweig compose la musique de plus de 100 séries dramatiques et documentaires pour la radio de la CBC. Son expérience à la radio le conduit à travailler pour l'Office national du film, où il compose les bandes sonores de documentaires sur des thèmes nationalistes. La guerre bat son plein, et Weinzweig fait son service comme chef d'harmonie au sein de l'Armée de l'air canadienne. Il a commencé à enseigner la composition au Conservatoire de Toronto en 1939. À la fin de la guerre, il retourne à l'enseignement.

Il est déterminé à sortir les étudiants canadiens de l'univers confiné de la tradition anglaise. Outre la théorie et l'orchestration, les élèves de Weinzweig apprennent la

gamme chinoise. Il étudie la musique balinaise et les ragas de l'Inde, de même que le jazz et le blues. Weinzweig enseigne au Conservatoire de 1945 à 1969. En 1952, il est nommé professeur à la Faculté de musique de l'Université de Toronto.

Son enseignement novateur allait révolutionner l'art de la composition au Canada. En tant que professeur, l'apport de Weinzweig à la musique canadienne est énorme : Murray Adaskin, Harry Somers, Howard Cable, Samuel Dolan et Harry Freedman ont étudié avec lui ; de même que Phil Nimmons, Srul Irving Glick et R. Murray Schafer.

JOHN WEINZWEIG : Bien, vous savez, j'ai pris mon travail d'enseignant très au sérieux. J'étais le produit d'un enseignement de mauvaise qualité et j'étais déterminé à être un fichu bon professeur.

DAVID JAEGER : Il enseignait le métier, aucun doute là-dessus. Il était très clair que si vous aviez l'intention d'être un compositeur, aussi bien être un compositeur professionnel et aussi bien exercer votre art de manière professionnelle.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur et réalisateur d'émissions radiophoniques David Jaeger a étudié avec John Weinzweig dans les années 1970.

DAVID JAEGER : Toutes sortes de sujets touchant le métier venaient en tête de liste : l'orchestration, la notation, la clarté d'expression et, naturellement, vous connaissez John – si vous regardez ses propres partitions – elles ne sont pas compliquées. Elles sont vraiment lucides. Elles sont absolument claires et, vous savez, le soin apporté aux détails ressort immédiatement, alors je pense qu'il vous laissait savoir, probablement dès la première ou la deuxième leçon, qu'il s'attendait à la même chose de ses étudiants, à ce qu'ils aspirent à la même attention méticuleuse aux détails et à la clarté. Le papier à musique était sur le piano. Vous et lui, crayon à la main – et il disait : « On fait comme ceci. »

EITAN CORNFIELD : Le compositeur Harry Somers a étudié avec Weinzweig de 1941 à 1949.

HARRY SOMERS : Il ne nous flattait jamais, pas de flatterie ; vous analysez le problème, puis vous tentez de le résoudre ; vous développez votre sens critique. C'est ce que vous devez faire, vous objectiver, parce que, naturellement, vous pensez que tout ce que vous faites est le fin du fin, la huitième merveille du monde [rires], mais John me donnait toujours cette distance me permettant de considérer ma propre musique, et celle des autres, avec un oeil critique.

ELAINE KEILLOR : L'une des points très importants que John a toujours soulignés dans son enseignement est qu'il enseignait du point de vue : comment est-ce que cette musique sonne ? Il se rendait compte que la musique est quelque chose que nous percevons par l'oreille, alors l'un des cours qu'il a donné lorsqu'il est rentré à Toronto après ses études à Eastman fut un cours intensif de formation auditive, où il appliquait les principes qu'il avait appris à Eastman. Il insistait toujours là-dessus : comment pensez-vous que cela va sonner, en fin de compte, si vous faites ceci ? Ainsi, plutôt que d'enseigner à partir d'une liste établie de règles, qui avait été la manière habituelle dont on enseignait l'harmonie et le contrepoint au Canada jusque là, il mettait l'accent sur l'écoute de ce que l'on faisait.

DAVID JAEGER : Mon expérience n'était pas un cas isolé. Je ne peux vous dire combien de douzaines et de douzaines de compositeurs je connais qui ont été ses élèves, et tous lui vouent un immense respect. Il vous donnait le sentiment qu'être compositeur était un grand honneur, que c'était quelque chose dont on pouvait être extrêmement fier.

Chaque fois que je quittais John, après un cours, j'avais généralement le sentiment qu'il me restait encore beaucoup à apprendre, mais aussi que j'étais associé à une forme d'art qui n'avait rien à envier à aucune autre.

ELAINE KEILLOR : À moi, il m'a fait connaître un monde nouveau. Il m'a ouvert les yeux sur la façon dont un compositeur pense la facture d'une composition, et cela m'a énormément aidée à comprendre les principes qui guidaient les compositeurs au vingtième siècle.

JOHN WEINZWEIG : Vous savez, nous sommes censés écrire pour les gens. C'est tout à fait vrai, mais si je ne gagne pas la confiance de l'interprète, j'ai échoué. Je dois absolument vendre ma pièce au violoniste ou à la harpiste avant même qu'elle parvienne jusqu'à l'auditeur ; j'ai donc là une responsabilité, parce que l'interprète va me dire si je sais ce que je fais.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur Larry Lake est l'hôte de l'émission Two New Hours à la radio de la CBC. Il a étudié avec Weinzweig à l'Université de Toronto.

LARRY LAKE : On parle toujours de la musique de Chopin. Les pianistes disent à quel point elle tombe merveilleusement bien sous les doigts. Les violonistes parlent de Paganini, comme il écrit bien pour l'instrument, mais je pense que John essaie d'écrire pour chaque instrument de cette façon, chose rare chez les compositeurs.

JOHN WEINZWEIG : Quand je travaille à une oeuvre, j'étudie l'ensemble de la personnalité sonore de l'instrument. La harpe, disons. Je ne joue pas de la harpe, mais j'étudie le manuel. Je sais quelque chose sur la harpe. Puis, je – je m'assois et je note quelques idées musicales émanant de la nature de la harpe.

JOHN BECKWITH : Je pense, « précompositionnellement », c'est ainsi qu'il pense, dans les termes suivants : quelles sont les choses que je peux faire avec ce matériau ? Pas : quelle est la première note, ou la première phrase, mais quelles sont les choses que je peux faire avec ce matériau ? Alors seulement, peut-être, quelle est la première phrase, et, à partir de cela, comment puis-je la rendre cohérente ? Ce qui peut vouloir dire, vous savez, vais-je la transformer en série de douze sons ou quelque chose ?

ELAINE KEILLOR : Il concevait une série à partir des douze sons, puis il la notait sous toutes ses formes, sur du papier manuscrit ; puis il les passait l'une après l'autre, il fredonnait, chantait ou jouait les mélodies, et lorsqu'il trouvait la petite combinaison de hauteurs qui lui plaisait vraiment – et ce n'était pas nécessairement la première partie de la série, pas du tout. Ce pouvait être un groupe de cinq ou six notes, dans l'une des formes de la série. Cela devenait le noyau du matériau avec lequel il travaillait.

JOHN BECKWITH : Plus tard, et je pense ceci pour avoir parfois tendu l'oreille devant son studio à la faculté il y a longtemps, il s'est beaucoup intéressé à l'improvisation. On l'entend très souvent repasser ses rythmes préférés et les répéter, les répéter et les répéter [rires] au piano.

JOHN WEINZWEIG : Alors, je commence à sentir la structure et la forme de l'oeuvre. J'ai même une idée de la durée de la pièce, je sais quels matériaux je vais utiliser, quels matériaux je vais éliminer, puis je suis prêt à composer.

EITAN CORNFIELD : Je m'appelle Eitan Cornfield et vous écoutez un portrait du compositeur canadien John Weinzweig. À la fin des années 1940, Weinzweig reçoit la commande d'une oeuvre originale pour le Volkoff Canadian Ballet. Boris Volkoff avait introduit la technique classique russe au Canada dans les années 1930.

JOHN WEINZWEIG : La pièce devait s'intituler *Red Ear of Corn* (épi de maïs rouge), et elle s'inspire d'une légende iroquoise, je pense, au sujet de la première jeune fille iroquoise à se convertir à la religion chrétienne, et ainsi de suite. L'oeuvre était prête à être présentée en 1949, et la CBC était là. C'était la première fois dans l'histoire de la radiodiffusion qu'un ballet était retransmis sur les ondes en direct du Royal Alexandra. Cela a véritablement constitué une nouvelle page d'histoire.

ANNONCEUR À LA RADIO DE LA CBC : Cette radiodiffusion vous vient du Royal Alexandra Theatre à Toronto, d'où la CBC retransmet aux auditeurs du mercredi soir une partie de la seconde édition du Festival canadien de ballet, un événement qui se tient chaque année. Le ballet présenté est *Red Ear of Corn*, sur une musique de John Weinzweig. Le deuxième acte du ballet ne découle par du premier. Il met plutôt en scène la légende, pour ainsi dire, selon les coutumes folkloriques traditionnelles des premiers colons blancs. Je devrais mentionner, au cas où vous vous attendriez à autre chose, que la musique de cette scène animée et éclatante ne vise pas l'authenticité. Tout comme le décor et la danse, la musique est stylisée, et les harmonies, de même que les rythmes complexes, sont beaucoup plus sophistiqués que ce qu'un violoneux de l'époque aurait jamais imaginé, alors ne cherchez pas *Alouette* ni *En Roulant*, ni même une imitation de ces mélodies.

JOHN WEINZWEIG : La Barn Dance (danse villageoise) du deuxième acte de *Red Ear of Corn* est ma pièce la plus souvent exécutée. Vous savez, elle me rappelle *Finlandia* de Sibelius, qui était son oeuvre la plus souvent jouée dans les années 1930 et 1940. On entend *Finlandia* à peu près – environ une fois par semaine, et j'avais l'impression que c'était mon *Finlandia* et j'en étais très malheureux, et de fait – de fait, naturellement, cette pièce est devenue mon *Finlandia*, mais maintenant je l'accepte, parce que dois être reconnaissant d'avoir un *Finlandia*.

EITAN CORNFIELD : *Finlandia* était une oeuvre d'une grande ferveur patriotique. Elle devint l'hymne des Finlandais qui souhaitaient la fin de la domination russe, et elle fut bannie par le tsar. *Red Ear of Corn* n'est pas le *Finlandia* du Canada, mais la pièce évoque bel et bien le pouvoir de la musique pour définir un peuple. Eugene Kash.

EUGENE KASH : Par leurs oeuvres d'art vous les connaîtrez. Qui verra la différence entre un pays et un autre si ce pays ne produit pas une littérature, des pièces de théâtre et des oeuvres de création musicale ? Chaque civilisation finit par être ce que ses artistes ont décrit et reflété de leur époque, de sorte que nous ne pouvez vous faire une réputation comme pays que si vous favorisez le respect et encouragez les artistes à être eux-mêmes.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig n'a pas mis longtemps à réaliser qu'il devait y avoir d'autres manières de bâtir la nation qu'écrire des oeuvres sur des thèmes nationalistes.

JOHN WEINZWEIG : Très tôt, j'ai découvert que la politique avait aussi envahi les arts, et que j'aurais à faire face à cette situation ; que simplement rester chez moi à écrire de la musique n'était vraiment pas la réponse à ce genre de vie, que je devrais plonger dans les problèmes que suppose essayer d'établir la profession de compositeur au pays, de manière à ce qu'il y ait une reconnaissance et un respect de l'artiste, parce que c'est la seule façon d'avoir une culture vivante ; les obstacles, vous savez, étaient considérables, parce que nous n'avions pas d'éditeurs dans le milieu. Nous

n'avions pas de maisons de disques, et le seul milieu actif était les compositeurs qui écrivaient de la musique, et ils avaient besoin d'aide.

ELAINE KEILLOR : Il commençait à y avoir un groupe de plus en plus nombreux de personnes ayant des activités de compositeurs, et qui tentaient d'exprimer à travers les sons ce que cela signifiait d'être un Canadien.

JOHN BECKWITH : Si on crée le répertoire, alors nous sommes tous ensemble pour le défendre, et vous cherchez autour de vous vos amis – à l'époque, nous avons beaucoup d'amis à Radio-Canada, qui sont disparus avec le temps, mais dans les années 1940 et 1950, et même dans les années 1960, je me souviens – on percevait nettement le besoin à Radio-Canada d'un répertoire national aux fins de radiodiffusion et d'enregistrement.

Cela n'arrive plus aujourd'hui que quelqu'un vous téléphone et vous dise : « À quoi travaillez-vous en ce moment ? », mais je peux vous dire que dans les années 1940 et 1950, les gens faisaient cela, à Radio-Canada, ou bien on rencontrait quelqu'un qui vous disait : « Oh, avez-vous une pièce pour – je ne sais pas – clarinette et piano ? ou quelque chose d'autre, parce que j'ai une émission qui s'en vient et nous en avons besoin », et ainsi de suite – alors il y avait beaucoup d'espaces à combler, et je pense que nous considérons Radio-Canada comme un endroit où nous avons des amis.

VICTOR FELDBRILL : Ils avaient un merveilleux débouché à Radio-Canada. Cela ne fait aucun doute, mais l'obstacle qui se présentait à eux était les orchestres symphoniques sérieux, disons, de chaque communauté, qui étaient d'avis que toute forme de musique nouvelle était du poison au box-office.

JOHN WEINZWEIG : Il y avait donc de la frustration, et nous avons l'impression que le seul moyen d'améliorer la condition des compositeurs dans ce pays était que les compositeurs eux-mêmes prennent les choses en main.

HARRY SOMERS : Bon, nous sommes tous dans cette situation, mais surtout dans le domaine solitaire du créateur.

EITAN CORNFIELD : Le compositeur Harry Somers.

HARRY SOMERS : Vous voulez rejoindre les gens, c'est pourquoi vous composez. Vous êtes descendu par la critique ; cela vous met en colère et vous pensez : tant pis, vous savez, tout ce qui est nouveau est habituellement considéré comme suspect, parfois redouté et ainsi de suite. Mais, sacrebleu, vous estimez que votre combat est juste, et, naturellement, c'était difficile, mais en un sens, quand on y croit, cela ne fait rien, mais vous voulez rejoindre les gens, alors vous vous battez.

JOHN WEINZWEIG : Et, un soir, Harry Somers, Sam Dolan et moi-même nous sommes réunis chez moi et nous avons parlé de ce problème. Nous avons pensé : eh bien, peut-être que nous devrions organiser un petit groupe, comme Les Six en France, ou pourquoi pas le Groupe des Cinq en Russie, et c'était – « oui, mais comment est-ce que cela aidera les compositeurs d'un bout à l'autre du pays ? Comment cela pourra-t-il résoudre un problème à l'échelle nationale ? » Alors nous avons décidé, avec le concours de ma femme, qui nous pressait de prendre une décision, vers deux heures du matin, je pense, que nous aiderions certainement à créer la Ligue des compositeurs canadiens.

HARRY SOMERS : Ma première impression, je me rappelle, était que nous ne pouvons même pas nous disputer entre nous, parce que nous n'existons pas dans l'esprit du public, et si nous n'existons pas et que nous nous disputons, cela ne signifie fichtre rien de toute façon. Alors formons une organisation, dont nous pourrions démissionner, au

besoin ; mais d'abord, existons à deux niveaux : au premier, en tant qu'entité qui peut avoir une représentation auprès des éditeurs, des sociétés de droits d'auteur et ainsi de suite ; au deuxième niveau, en tant que société de concerts.

ELAINE KEILLOR : Et bon nombre des premiers concerts ont connu un énorme succès, en vérité. Je me souviens d'un critique qui a dit : « Je n'avais aucune idée que l'on créait ce genre d'oeuvres très fortes au Canada. » Cela a réellement ouvert les yeux aux gens.

LARRY LAKE : La fondation de la Ligue des compositeurs canadiens a été un événement extrêmement important, parce qu'avant cela les compositeurs n'avaient pas de voix, et je pense qu'à partir de ce moment, et après la fondation du Centre de musique canadienne, ils avaient une voix, et John a contribué à la leur donner.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig s'est également battu pour le statut des compositeurs canadiens, et, de concert avec John Beckwith, il a proposé la création du Centre de musique canadienne. Le Centre a démarré en 1959. Le Centre de musique canadienne possède une musicothèque très complète de documents et d'oeuvres canadiennes, et il gère une maison d'enregistrement dédiée aux compositeurs canadiens. Son projet le plus récent est la publication en ligne de son énorme fonds de musique canadienne. John Beckwith considère la fondation de la Ligue des compositeurs canadiens ainsi que du Centre de musique canadienne comme des événements qui bâtissent une nation.

JOHN BECKWITH : Ces réalisations font partie de la demi-douzaine d'exemples de nationalisme artistique qui ont dominé les années 1950 et 1960. Nous appartenions à une génération qui percevait l'art canadien, la musique, la littérature canadienne – la culture en général – comme quelque chose dont nous étions très fiers, et nous voulions claironner nos succès partout dans le monde.

EITAN CORNFIELD : Cependant, le nationalisme artistique ne signifie pas que Weinzweig compose des hymnes patriotiques à la manière de Sibelius.

EUGENE KASH : C'est un compositeur canadien. Ce n'est pas un compositeur de musique canadienne. Je pense que c'est un point capital.

DAVID JAEGER : John n'était vraiment pas le genre de personne intéressée à écrire de la musique impressionniste, des paysages sonores ou des oeuvres évoquant des paysages. John aimait que la musique traite de la musique. Je pense que là réside justement la force de sa personnalité, l'individualité du compositeur qui a toujours été fier d'être Canadien, la personne qui a toujours défendu la musique canadienne, s'est tenue debout et a exigé le respect à l'endroit du compositeur, la personne qui -- d'ailleurs on l'appelle le doyen des compositeurs canadiens – n'a jamais hésité à parler au nom des compositeurs de ce pays. Je pense que ce sont surtout les faits historiques dans la carrière de John et dans sa musique qui – font que sa musique est si canadienne.

EITAN CORNFIELD : Pendant un certain temps, les tâches administratives et les activités de lobbying de John Weinzweig ont semblé prendre le pas sur la musique. Quand il a fondé la Ligue des compositeurs canadiens en 1951, la composition de son oeuvre la plus ambitieuse à l'époque, le *Violin Concerto*, était déjà très avancée.

JOHN WEINZWEIG : Le violon, pour moi, était ce qui se rapprochait le plus de la voix humaine et, pendant quelque temps, je pense que je savais que j'allais écrire un concerto pour violon, et j'étais prêt dans les – dans les années 1950. Cependant, il m'a fallu trois ans, et lorsqu'on me demandait pourquoi je mettais si longtemps à écrire un

concerto pour violon, je répondais que la Ligue des compositeurs canadiens m'occupait beaucoup. Je participais aux comités Je vendais des billets pour les concerts et ainsi de suite, c'est pourquoi le *Violin Concerto* a été une entreprise de longue haleine.

ELAINE KEILLOR : Le *Violin Concerto* et les premiers Divertimentos sont les oeuvres où Weinzweig s'éloigne du romantisme plutôt lourd qui a dominé sa première période, alors sa ligne mélodique plane très haut. Cela est une caractéristique, naturellement, que l'on note dans des genres très divers de la musique canadienne, cette idée de créer un sens de l'espace dans la texture musicale, de sorte que les lignes ont tendance à être nettement séparées. Bien sûr, on trouve cela dans le *Violin Concerto*, de même qu'une autre idée, qu'il développera encore davantage dans ses périodes ultérieures : l'emploi du silence.

JOHN WEINZWEIG : À la fin des années 1950 et 1960, le climat avait changé. Le vent de changement avait été apporté par John Cage, et Xenakis en Europe, de même que par les expériences électroacoustiques, et je réagissais à tout cela.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig réagissait aussi à la musique d'un autre protégé de Schoenberg : Anton Webern. La musique de Webern avait été interdite par les nazis, et elle était presque inconnue avant sa réédition dans les années 1950. La première rencontre importante de Weinzweig avec la musique de Webern s'est faite par l'entremise d'un grand musicien canadien.

JOHN WEINZWEIG : Il y a eu un concert au Royal Conservatory dirigé par Glenn Gould, qui comportait le *Quatuor* avec saxophone de Webern ; mon frère tenait le saxophone dans cette pièce, et je pense que cela a contribué à éveiller mon intérêt pour Webern, et c'est surtout parce que je trouvais que c'était la forme de contrepoint la plus pure. C'était le genre de texture où l'on entend tout.

JOHN BECKWITH : Je sais que John Weinzweig s'intéressait beaucoup à Webern ; alors j'ai vu un changement dans la musique de John Weinzweig à cause de cela. Je crois que l'oeuvre maîtresse qui est sortie de – il y a eu plusieurs pièces plus petites – mais la plus importante est sûrement le troisième quatuor. Qu'est-ce que c'est ? Nous sommes en 1960, ou un peu plus tard. Cette pièce demeure, pour moi, l'une de ses oeuvres les plus fortes, elle représentait un point tournant. Elle est différente de sa production antérieure.

JOHN WEINZWEIG : Ce que je trouvais chez Alban Berg était une réaction très émotive. Ce que je trouvais chez Webern était une réaction très intellectuelle, et je vivais dans ces deux mondes.

EITAN CORNFIELD : La tension entre les réactions émotives et intellectuelles à la musique de Berg et de Webern reflète la lutte entre la sensibilité lyrique et la sensibilité rythmique, que Weinzweig tentait de réconcilier depuis l'époque d'Eastman. Vers la fin des années 1950, la pulsion rythmique a pris le dessus, et Weinzweig a commencé à chercher son inspiration non pas à Vienne, mais beaucoup plus près de chez lui.

JOHN WEINZWEIG : Je suis un lyrique avant tout, mais mon style a changé, et l'aspect rythmique a pris le devant de la scène – je devais contrôler ce lyrisme, parce que les deux éléments ne cohabitent pas très bien ; parce quand on travaille sur le rythme, on travaille avec de courts motifs rythmiques que l'on assemble, et ils sont comme – ils sont exactement comme des atomes, et ils doivent exploser, ce qui est le contraire du lyrisme. Le lyrisme est chant.

JOHN BECKWITH : Il tenait énormément à ce que ses élèves portent attention à la continuité rythmique. « Ça manque de swing. » Vous lui apportiez une pièce, et la première chose, il l'examinait, et il battait la mesure, puis il disait : « Ça manque de swing. » Bon, je sais ce qu'il voulait dire. Je pense que c'est – la musique c'est le mouvement, et ses modèles à cet égard n'étaient pas les compositeurs dodécaphoniques. Il critiquait beaucoup Schoenberg et Webern, en fait, du point de vue du rythme. Non, ses modèles étaient plus du genre Stravinski et Bartok, cette génération, je pense et, naturellement, les rythmes qu'il connaissait de la musique populaire.

EITAN CORNFIELD : Elaine Keillor divise la production de Weinzwieg en quatre périodes. Un oeuvre typique de la première période s'intéresse à l'orchestration, un poème symphonique, disons, comme *Enchanted Hill*. Le début de la seconde période est marqué clairement par la découverte par Weinzwieg de Stravinski et du sérialisme. Dans sa troisième période, qui s'ouvre à la fin des années 1950, Weinzwieg résout enfin le vieux conflit entre son yin et son yang, celui du sérialisme et du rythme, en se tournant vers la musique de son époque : le jazz et le swing.

ELAINE KEILLOR : Naturellement, dans ce que j'appelle sa troisième période créatrice, il fait une utilisation stricte des techniques sérielles, mais il a tendance à exposer son matériau dans un style plus près du jazz, sur le ton de la conversation, de sorte que cela donne de petits gestes très brefs, qui se promènent d'un endroit à l'autre. On peut entendre dans le *Piano Concerto* comment le piano énonce seulement une idée brève, puis l'orchestre répond quelque chose, et il y a habituellement un silence entretemps, alors on écoute très attentivement et on saisit cette idée brève, qui est ensuite développée – c'est ce style de conversation.

EITAN CORNFIELD : Weinzwieg a beaucoup écrit pour orchestre, dans tous les genres, des poèmes symphoniques aux divertimenti, en passant par les mélodies avec orchestre, les concertos pour violon, piano et harpe, et pourtant il ne pouvait obtenir le respect des orchestres canadiens. Il ne le pouvait pas à l'époque, et il ne le peut toujours pas aujourd'hui, dit-il, à cause du « syndrome de la première exécution ». Cela le rend aussi furieux maintenant que dans les années 1970, époque où, en plus de tout le reste, l'Orchestre symphonique de Toronto, sa ville natale, ignorait sa musique.

JOHN WEINZWEIG : Nous ne possédons pas de véritable tradition dans ce pays, c'est ça le problème. Les compositeurs eux-mêmes sont heureux que leurs oeuvres soient créées, surtout les jeunes compositeurs. Toutefois, en vieillissant, ils commencent à trouver que la création, la première exécution n'est pas la solution car, sauf pour les petites pièces, la musique n'a pas atteint le stade du répertoire.

VICTOR FELDBRILL : John était amer au sujet de la situation avec le Toronto Symphony. Je veux dire, vraiment amer. Je veux dire, avec raison. Il ne jouait aucune de ses oeuvres, alors je lui ai dit : « John, comment aimerais-tu que je déniche une commande pour un divertimento pour orchestre ? » Parce qu'il avait composé tellement de divertimentos pour instruments solistes, et il a répondu : « Eh bien, si tu le veux, je vais le faire. » C'était une belle oeuvre, et elle n'a pas été rejouée depuis.

JOHN WEINZWEIG : Non, elle n'a jamais été reprise par la suite, non. C'est après cette expérience que j'ai décidé de ne plus composer pour l'orchestre. J'écrirais des oeuvres utilisant des instruments pour des ensembles plus modestes, mais plus d'oeuvres d'envergure, alors cela remonte à – cela fait presque 20 ans que j'ai cessé de composer pour l'orchestre, et l'orchestre était ma passion. J'ai grandi avec l'orchestre. J'ai dirigé un

orchestre quand j'étais jeune. J'ai joué dans un orchestre à l'école secondaire et je ne faisais que rêver de l'orchestre, je voulais seulement écrire pour l'orchestre. Je ne voulais même pas composer pour la voix humaine à l'époque. Je voulais seulement écrire pour l'orchestre, et il est venu un moment où j'ai dit : c'est terminé, parce que la situation était pourrie par la politique du podium.

EITAN CORNFIELD : Cet exil du monde orchestral qu'il s'est imposé marque le début de la quatrième période de Weinzweig. Même de vieux amis comme John Beckwith ont été surpris de voir Weinzweig délaisser le langage abstrait de l'orchestre au profit du vocabulaire littéral de la voix humaine.

JOHN BECKWITH : Je n'aurais jamais deviné que Weinzweig prendrait cette direction. Je ne sais pas pourquoi, et, par la suite, sont apparues un groupe de pièces avec des scénarios, des éléments visuels, une action scénique.

JOHN WEINZWEIG : J'avais fait des lectures et je connaissais tout le mouvement Dada en Europe et, bien sûr, de l'autre côté de l'océan. *Finnegan's Wake* m'a influencé très tôt. Je me souviens quand l'ouvrage est paru en 1939, j'ai acheté le livre et j'ai passé un an à le lire, par petits bouts. Je n'y comprenais pas grand-chose, mais j'étais fasciné par son utilisation de la langue – et Gertrude Stein. Gertrude Stein – je possède tous ses écrits ; j'étais intéressé et fasciné par l'emploi du non-sens, et je suis certain que cela a eu une influence sur ma compilation de mots plus tard, quand j'ai écrit mes propres textes.

Je voulais faire quelque chose qui refléterait mon expérience comme personne, et aussi mon environnement ; c'est pourquoi, par exemple, l'une de mes oeuvres chorales s'intitule *Shoppin' Blues*. Nous sommes toujours en train d'acheter quelque chose, et nous sommes tous affectés par la pression et l'encouragement, vous savez, à dépenser toujours davantage, parce qu'il y a des soldes, des soldes partout, et je m'amusais avec cela.

Je pense que tout mon être est conditionné par le son depuis si longtemps que je – vous savez, je ne peux pas m'en débarrasser. Je veux dire, il faut que je compose quelque chose, quelque chose me pousse, et il faut peu de chose pour me lancer dans une oeuvre nouvelle.

EITAN CORNFIELD : Weinzweig naviguait dans l'Internet récemment, quand il a été frappé par son côté aléatoire. L'expérience l'a incité à vouloir imposer un ordre musical sur le chaos high-tech.

JOHN WEINZWEIG : Eh bien, la pièce s'intitule *Netscapes*, et elle est pour piano solo ; j'ai imaginé que je surfais dans l'Internet et que je tombais sur ces fragments de musique plutôt intéressants, sans aucun rapport entre eux ; ce que je faisais, puisqu'ils ne font que trois ou quatre mesures, c'est que chacun était joué trois fois, puis je passais au suivant.

HARRY SOMERS : À un niveau, John a passé énormément de temps à siéger à des comités pour défendre les intérêts des compositeurs canadiens, à rencontrer des représentants d'agences gouvernementales, des éditeurs, et tout le reste, à représenter le compositeur.

LARRY LAKE : Je pense que John parle de manière très efficace au nom de la musique canadienne. Je pense qu'il est efficace maintenant à cette étape de sa carrière, simplement parce que les gens à qui il parle maintenant savent qu'il n'est pas quelqu'un que l'on peut ignorer. Quand John parle, il parle avec le poids de l'autorité, du savoir, en

tant que personne qui était là dès le début, qui est au courant de la musique canadienne et du développement de la musique canadienne. Il sait par où elle est passée. Il sait où elle est rendue aujourd'hui, et je suis prêt à parier qu'il sait où elle va, parce qu'il va faire en sorte de lui montrer le chemin.

JOHN WEINZWEIG : Je pense que ce sera un monde aux voix multiples, et cela est sain, en fait. C'est l'ouverture continue et l'afflux d'autres idées qui, en réalité, contribuent à garder la musique en vie, et il en sera ainsi, dans ce pays.

HARRY SOMERS : John, bien sûr, en fin de compte, comme compositeur, a créé un corpus d'oeuvres qui, je pense, se défendent très bien sur la scène internationale, et cela constitue un apport très important à la musique de ce pays ; et, bien entendu, je trouve que John possède une individualité, que je reconnais, que j'apprécie énormément, en fait. Ses oeuvres proposent une musique sérieuse, si l'on veut, qui est source de divertissement, de plaisir, de perspicacité, d'expérience.

EITAN CORNFIELD : Au Harbord Collegiate, John Weinzweig faisait partie de l'équipe de hockey. Une photographie de l'équipe, prise en 1932, montre qu'il était déjà un type costaud, mais il a passé toute la saison à réchauffer le banc comme défenseur substitut, jusqu'au match de la demi-finale. C'est à ce moment que l'entraîneur l'a enfin envoyé sur la glace, seulement pour qu'il plaque solidement le joueur vedette de l'équipe adverse. John a reçu une punition majeure, et l'incident a mis fin à sa carrière au hockey. Pourtant, lorsqu'il commente les efforts qu'il a livrés toute sa vie pour défendre les compositeurs du Canada, ainsi que les compositions qu'il laisse en héritage, il s'exprime plus comme un joueur de hockey que comme le doyen de la musique canadienne.

JOHN WEINZWEIG : Je suis persuadé que la musique que j'ai écrite était ce que je pouvais faire de mieux, et j'ai été en mesure de donner mon maximum.

- transcrit par Mara Zibens