

PORTRAITS DE COMPOSITEURS CANADIENS

DOCUMENTAIRE SUR PHIL NIMMONS

Réalisé et préparé par Eitan Cornfield

PHIL NIMMONS : Je n'ai jamais été quelqu'un de nostalgique. Je ne veux pas jouer des airs de Glenn Miller. Vous savez, je les tous entendus. Je ne veux pas – beaucoup de gens aiment ça, et ils veulent ressusciter l'orchestre de danse. Je ne suis pas comme cela.

EITAN CORNFIELD : Phil Nimmons est beaucoup de choses. Il est compositeur, arrangeur, chef d'orchestre, clarinettiste et professeur. Mais, au fond de son âme, c'est un musicien de jazz, et le jazz est la musique des surprises. Pour Phil Nimmons, l'enthousiasme a toujours pour objet ce qui pourrait être. Il aurait pu être médecin, mais, bien avant de terminer le cours de médecine préparatoire, la musique avait pris toute la place dans son existence.

Le jeune homme qui rêvait depuis l'enfance de devenir médecin gagne une bourse pour étudier la clarinette à Juilliard. Par la suite, il deviendra l'un des pionniers canadiens dans le domaine de la composition, et l'un des rares musiciens à implanter solidement la réputation du Canada dans le monde du jazz. Aujourd'hui, à 81 ans, il est plus occupé que jamais à composer, à enseigner et à faire partie de jurys, il continue d'être remué par ses passions et, par-dessus tout, à jouer.

Si vous lui demandez laquelle de ces activités lui donne le plus de plaisir, il vous répondra que c'est de jouer librement, en inventant au fur et à mesure. Le voici en train de faire exactement cela, en compagnie du jeune pianiste et lauréat d'un prix Juno, David Braid, devant un public réuni dans une église de Dundas, en Ontario.

PHIL NIMMONS : Nous nous présentions tout simplement, et notre seule répétition – je blague un peu – est que nous nous parlons au téléphone ou quelque chose du genre, et nous discutons des vêtements que nous allons porter, parce qu'après cela nous arrivons sur les lieux et nous jouons. Je trouve très excitant de faire cela à mon âge avec ce jeune homme et – mais je – vous savez, j'ai tendance à parler beaucoup, alors je parle aux gens, et je veux nourrir cette communication, ce contact avec mon public, et si je peux le faire verbalement et les emmener dans mon salon, pour ainsi dire, nous allons nous amuser beaucoup plus.

PHIL NIMMONS (au public) : J'espère sincèrement que vous vous amusez autant que moi en ce moment.

UN SPECTATEUR : Sinon plus.

PHIL NIMMONS (au public) : Vous savez, c'est formidable d'être en train de faire ceci, et de respirer encore, vous savez. David ne sait trop que penser de moi. Il a étudié avec moi quatre ans à l'Université de Toronto, à la Faculté de musique, et il ne s'est toujours pas fait une idée à mon sujet, vous savez. J'ai réussi à lui jeter de la poudre aux yeux tout ce temps, vous savez, malgré son talent. C'est une telle joie, vous savez. Vous ne connaîtrez pas cela à moins d'atteindre l'âge de 81 ans, et d'avoir avec vous un jeunot qui joue de la clarinette et qui a seulement 29 ans, d'accord, et je veux que vous

m'écriviez une lettre au pays de 2 temps et de 4 temps, d'accord ? Bon, est-ce qu'on en joue une autre ?

DAVID BRAID : Bien sûr, oui.

PHIL NIMMONS : Es-tu prêt ?

DAVID BRAID : Tout à fait.

PHIL NIMMONS (au public) : Combien d'entre vous dans la salle comprenez ce que nous faisons ? [rires]

UN SPECTATEUR : On ne le dit pas...

EITAN CORNFIELD : Phil Nimmons dit qu'il essaie d'inviter le public dans son salon. J'ai profité de cette hospitalité quelques jours de canicule, à sa maison au nord de Toronto. Il a parlé d'une vie remarquablement productive dans le monde de la musique, une vie qui a commencé le 3 juin 1923, dans la ville de Kamloops, au centre de la Colombie-Britannique.

PHIL NIMMONS : J'ai grandi dans Battle Street, et j'ai quitté Kamloops quand j'avais sept ans. À l'époque, ce n'était pas aussi gros que maintenant. Vous savez, bien sûr, on faisait deux ou trois coins de rue et on se retrouvait dans ces – dans les buissons de sauge de Little Mountain. Nous nous intéressions à la musique depuis toujours. Mon père était dentiste, mais il jouait du violon, et il avait joué du violon dans la fosse des salles de cinéma avant l'avènement de la trame sonore.

Mon copain et moi – je pense que c'était Irving Galloway ; son père était le pharmacien à Kamloops, et nous étions plus ou moins du même âge, et le type de l'autre côté de la rue s'en allait à la pêche le lendemain matin dans une espèce de vieille Ford modèle T. Il se lève à 6h du matin et s'apprête à faire démarrer sa voiture, et mon copain Irving et moi avons placé de gros clous – quatre – autour de chaque pneu, deux en avant et deux en arrière. Pour sortir de là, il aurait été obligé de pousser l'auto de côté, et, évidemment, les pneus ont tous crevé, alors il n'est pas allé à la pêche. Mais mon père, je me souviens, m'a emmené voir le chef de la police à l'extérieur du poste de police. Il a dit : « Je vais parler au chef », et il m'a laissé attendre dans la voiture.

Puis il est sorti. Il a dit : « J'ai conclu un arrangement avec lui. » J'ignore ce que c'était, mais je suis resté assis quinze ou vingt minutes environ. Ils étaient probablement en train de prendre un verre de rye, vous savez, mais j'étais terrifié. Il a tout perdu en 1930 ; j'y repense et je me dis : mon Dieu, imaginez, tout perdre, puis partir, aller à Vancouver, recommencer à zéro.

Nous avons emménagé dans une maison sur la 1^{ère} Avenue, dans la direction d'Alma, près du secteur de l'université, et je me souviens que nous mangions souvent des crêpes à la farine de maïs, des oeufs et des saucisses, et je me suis rendu compte plus tard que c'était pendant – les gens n'avaient pas beaucoup d'argent à partir de ce moment-là, alors mon père était payé en oeufs, en quartiers de porc et de viande, en légumes et en toutes sortes de choses plutôt qu'en argent, parce qu'il faisait son travail de dentiste, et on lui donnait de la nourriture.

J'ai longtemps raconté un mensonge quand on m'interviewait, comme vous le faites maintenant. Pendant de nombreuses années, je disais que je jouais de la clarinette parce que mon père disait – je disais que je voulais jouer de la trompette – et l'histoire que je racontais – alors il disait : « D'accord, tu mets trente dollars de côté et j'en mettrai autant ». Alors j'ai vendu les magazines Liberty cinq sous pièce je ne sais combien de temps et j'ai réussi à mettre 30 dollars de côté, mon père a mis la même somme et est

parti en quête d'une trompette mais n'en a pas trouvé, alors il est revenu avec une clarinette. C'est pourquoi – c'est ce que je disais, vous savez, ce que je disais à tout le monde.

Finalement, ma mère m'a dit, après avoir entendu une émission à un moment donné, j'imagine, elle a dit : « Phil, tu as toujours voulu jouer de la clarinette. » La seule chose que l'on entendait à l'époque était la radio. Il me suffisait d'allumer le poste pour entendre, peut-être, « The Camel Caravan » interprétée par Benny Goodman, vous savez, et je me suis dit : « C'est là que je m'en vais. »

ANNONCEUR RADIOPHONIQUE : Les cigarettes Camel présentent Benny Goodmans Swing School, le rendez-vous du mardi soir de tous ceux, où qu'ils soient, qui sont remontés par la nouvelle musique rythmée des jeunes : le swing. Ce soir, le roi du swing présente le meilleur orchestre de swing au monde.

PHIL NIMMONS : Benny Goodman a exercé une grande influence sur moi, tout comme Artie Shaw, jusqu'à un certain point, mais je me sentais plus d'affinités avec le son de Benny Goodman qu'avec celui d'Artie Shaw, et c'est une chose intéressante, je pense, parce que quand on joue d'un instrument, on l'aime, on aime le son, et on se sent des affinités avec lui, vous savez. Il devient un prolongement de votre caractère et de votre être, alors j'ai toujours aimé jouer de la clarinette, peut-être que ma mère avait raison.

J'écoutais souvent les disques de Count Basie qui étaient des 78 tours, les Bluebirds, et j'empruntais tous les succès, le matériau thématique de ces disques, et on les jouait à l'unisson, et on pensait qu'on était morts et rendus au paradis. C'était la chose la plus merveilleuse du monde, vous savez. À l'époque, j'avais – j'étais au tout début de l'adolescence quand j'ai commencé à jouer, et certainement, dès le début j'ai – les musiques pour l'orchestre de Benny Goodman par des gens comme Fletcher Henderson et l'orchestre de Jimmy Lunsford et Mundy, je pense, aussi, mais il étaient – je me sentais proche de ce genre de musique à cette époque ; puis, naturellement, ensuite Duke Ellington s'est pointé au-dessus de l'horizon et cela a été très profond – dès le début, pour moi.

L'ANNONCEUR : L'heure, exactement 9h45 ici, sur la côte ; l'endroit : le Studio C à Radio-Canada Vancouver ; la scène : juste ici.

PHIL NIMMONS : Je suppose que j'ai un diplôme de l'école Lord Bing, et je suis peut-être en première année à l'université quand je joue sur les ondes de la CBC, dans un petit quintette où il y a un accordéon, parce qu'à l'époque Art Van Damme à Chicago a plus ou moins établi le son avec la clarinette.

ANNONCEUR : Ces arrangements originaux sont de Ray Norris et le célèbre quintette dans *Songs of Eleanor*.

PHIL NIMMONS : L'émission de radio s'intitulait « Serenade in Rhythm », et Ray Norris était le leader ainsi que le guitariste.

ANNONCEUR : La première petite pièce qui, incidemment, m'est dédiée, fait référence à *Jack's Bag*.

PHIL NIMMONS : Mais je m'intéressais à la composition à ce moment-là, et je ne sais pas pourquoi, mais ma mère disait que je m'asseyais souvent au piano et que je jouais pendant des heures, des choses comme ça, alors ça m'intéressait et j'avais la chance d'entendre ce que j'écrivais. Par exemple, j'ai écrit plusieurs – toutes sortes d'arrangements et de compositions pour le Ray Norris Quintet.

ANNONCEUR : C'était un quintette composé spécialement par Phil Nimmons, intitulé *Jack's Bag*, et qui...

PHIL NIMMONS : J'avais des contacts à Radio-Canada à Vancouver. Je me suis retrouvé à jouer au sein de l'Orchestre de chambre de Radio-Canada à Vancouver, Dieu sait comment ou pourquoi. Je ne me souviens pas, vous voyez, mais le chef d'orchestre était John Avison, et nous sommes devenus de très bons amis, et je suis devenu aussi un très bon ami de Lawrence Wilson, qui était trompettiste, compositeur et arrangeur. J'avais appris la copie de Lawrence, alors je suis devenu son copiste, et nous avons donné des spectacles à Vancouver.

J'allais chez Lawrence et il rédigeait la partition ; je m'asseyais et je copiaais les parties. J'ai peut-être seulement seize ans à l'époque, mais cela a été une influence très bénéfique, parce que je suis très difficile maintenant quand j'enseigne. Je veux que toutes les clés apparaissent sur chaque page et je veux tout – vous savez, pas d'ordinateur. « Je veux que vous fassiez ceci », vous savez, alors ils ont exercé sur moi une influence déterminante – tous les deux – parce qu'ils m'emmenaient après une émission de radio, peut-être chez l'un ou chez l'autre, et j'écoutais de la musique classique ; ils m'en parlaient, vous savez, alors cela a ouvert cette porte-là en même temps.

Je n'avais reçu aucune formation, vous savez, et pourtant j'écrivais toutes ces choses pour divers orchestres, sans trop savoir ce que je faisais à ce moment-là. Je ne sais plus vraiment à qui j'avais parlé de Juilliard, mais je savais que j'avais besoin de lettres de recommandation ou de piston – il fallait avoir des contacts pour être admis à cette école.

Finalement, j'ai fait le contact et j'ai reçu un télégramme de Juilliard me disant de me présenter à 9h30 telle ou telle date. Je suis parti d'Ottawa le soir et je suis arrivé à Grand Central Station vers sept ou huit heures du matin, je me suis rasé à Grand Central Station et je me suis rendu à mon rendez-vous de 9h30 à Juilliard, qui était située à l'époque à l'angle de la 122^e et de Broadway, près de Riverside Church et du tombeau de Grant. Je suis arrivé là, je suis entré et j'ai dit – et ils ont dit : « Composition ? Vous n'avez aucune formation en théorie et en harmonie, nous ne pouvons vous prendre », et je suis comme – regardez, je viens de Vancouver. Je n'étais jamais parti de chez moi avant cela.

Je ne savais pas où loger ni rien, et je ne sais pas s'ils ont eu pitié de moi, mais ils ont dit : « Bon, vous jouez de la clarinette ? Jouez de la clarinette. » Alors ils m'ont fait passer un petit test de clarinette, et ils m'ont accepté dans le programme de clarinette. Alors ce fut le début de l'une des meilleures choses qui me soient arrivées au plan musical. J'ai été totalement immergé et j'ai joué dans tous les ensembles disponibles, j'ai beaucoup aimé l'expérience et j'avais un professeur formidable du nom d'Arthur Christmann. Il m'a ouvert un grand nombre de portes à la clarinette parce que j'étais fondamentalement autodidacte jusque là.

L'autre chose qui était fantastique est qu'on pouvait marcher le long de la 52^e rue et, à l'époque, les grands noms n'étaient pas encore de grands noms, pour ainsi dire, mais ils jouaient. Il y avait un club où jouait l'orchestre de Lionel Hampton ; c'était tout petit, l'orchestre était installé et les trompettistes étaient debout dans une espèce d'alcôve dans le fond. Leurs têtes touchaient presque le plafond, et chaque – je me souviens que chaque membre de l'orchestre avait un ensemble de bongos attaché à son lutrin, et ils jouaient *Flying Home*, qui était un gros succès à l'époque, puis le solo d'Illinois Jacquet, et Lionel

Hampton – il y avait deux batteurs, évidemment, dans le groupe, et Lionel Hampton venait dans la – où nous étions tous assis, en train de boire et de manger, et avec ses baguettes il jouait sur les tables, sur tout ce qu'il pouvait toucher, vous savez. Il a brisé presque tous les verres de l'endroit.

Je n'ai jamais obtenu mon diplôme. Des ennuis avec une dame. C'était une jeune femme de Halifax, et elle était pianiste. C'était une idylle, vous savez que – et quand les idylles finissent mal, on est amoureux, alors je suis parti tout simplement, vous savez, la dernière année, avant j'imagine – alors je n'ai jamais passé les examens de fin d'année. J'aimais le Canada d'une certaine façon, en un sens. Je m'y sentais davantage chez moi, je suppose, mais je me suis retrouvé à Toronto, étudiant au Royal Conservatory pendant trois ans.

Quand je suis venu à Toronto après trois années à Juilliard, je voulais encore étudier la composition. J'ai étudié principalement avec Arnold Walter, ce qui était correct. Je veux dire, je ne veux pas minimiser cela, mais deux personnes ont vraiment eu sur moi une influence marquante. L'une était le Dr Richard Johnston, qui sortait d'Eastman à l'époque, et nous avons passé à travers tout les *Riemenschneider Chorales* de Bach. Nous avons fait tout le livre ; il marquait tout. Il a vraiment été un événement pour moi. Il m'a simplement ouvert tout l'horizon par ce processus d'étude. Depuis, j'ai parlé à d'autres gens qui ont étudié quelque part, et eux aussi ont constaté qu'ils ont frappé juste avec une personne, et cela simplement – les portes s'ouvrent tout à coup, et j'ai trouvé que cela m'est arrivé avec Bach.

Le premier ami ou premier collègue que j'ai rencontré était Harry Freedman, et cela a simplement cliqué entre nous, et nous sommes amis depuis – des amis très proches depuis. Il a été témoin à mon mariage, et j'ai été son témoin au sien, et, évidemment, je – eh bien, Noreen et moi – ma femme a présenté Mary à Harry. C'est une histoire, ça aussi, mais Harry était là ; Lois Marshall, Harry Somers, John Beckwith, Victor Feldbrill et Glenn Gould. Ma femme a étudié avec Alberto Guerrero. Elle était pianiste de concert. Alors Glenn était là, Clermont Pépin, de Montréal. Nous étions très liés lors de son séjour là-bas ; je l'appelais « Peep ».

Nous formions tout un groupe, vous savez. Nous – toutes les filles vivaient à la résidence des filles, qui était sur Orde Street, puis il y avait la cafétéria, et notre groupe s'asseyait là, et je ne sais pas quoi – mais c'était une fin de semaine. C'était congé, et environ six d'entre nous étions assis, et nous nous demandions : « Qu'allons-nous faire ce week-end ? Nous n'allons nulle part, nous ne faisons rien de spécial. » Eh bien, nous allions jouer au golf au terrain de golf à Hogg's Hollow. Nous sommes, je suppose, en 1948, par là, plus ou moins dans ces années-là, et on disait : « D'accord, tout le monde se rencontre demain matin. »

Les deux seuls qui se sont pointés sont Noreen et moi, alors – les choses se sont passées tout naturellement. Quand nous nous sommes mariés – je suis de la vieille école : moi, j'allais travailler et « toi, tu restes à la maison pour prendre soin des enfants », et je – je restais au sous-sol et je composais, et elle avait – elle avait beaucoup de travail. Disons-le en termes clairs, elle a supporté – j'étais – j'ai beaucoup bu pendant quelques années, puis j'ai arrêté, puis j'ai rechuté un peu. En rétrospective, je pense que j'aurais pu participer un peu plus, mais on ne peut pas – on m'a posé la question : referiez-vous les choses de la même façon, vous savez, maintenant, sachant que – bon, c'est une question stupide. Je veux dire, comment – cela ne pourra jamais arriver, en un sens.

Alors c'est vraiment toute une dame que j'ai épousée. C'était vraiment elle le pouvoir derrière le trône. Après ma rencontre avec Noreen, j'ai probablement composé toute ma musique pour elle, mais tout est résumé, j'imagine, dans une pièce qui, à mon avis, décrivait deux aspects de la personnalité de Noreen : son grand sens de l'humour et son intellect considérable quand elle réfléchissait sur la vie. Quand elle s'oubliait, elle pouvait être – elle pouvait vraiment danser comme une diablesse et c'est à ce moment-là qu'on trouvait le tempo et c'est – je disais aux gens : « Votre jeu doit avoir cette intensité. Vous devez jouer ça comme Duke », vous savez.

La fin de la pièce est probablement – c'est la manière que je trouvais appropriée. Je ne me doutais pas qu'elle mourrait avant moi. Je ne suis pas un mystique, mais je pense que quelqu'un quelque part tire les ficelles, vous savez. Je n'avais pas prévu l'écrire de cette façon, mais cela semble correspondre à la pensée que je viens de mentionner, la façon dont la pièce se termine : Gary Williamson joue puis on entend un accord avec les trombones juste à la fin. Vous savez, c'est comme si le chapitre était clos.

ANNONCEUR : *Proud Passage.*

PHIL NIMMONS : Quand je suis venu à Toronto, j'ai étudié, mais je me suis retrouvé en train de composer de la musique pour J. Frank Willis.

ANNONCEUR : Mesdames et messieurs, la soirée du mercredi à la CBC présente une nouvelle pièce de Joseph Schull, dont l'action se déroule sur la côte escarpée de l'Île du Cap-Breton, la dernière des Hébrides les plus éloignées. La musique originale a été composée et orchestrée par Phillip Nimmons, et elle est dirigée par Samuel Herschenhorn. La mise en scène est de J. Frank Willis – *Proud Passage.*

PHIL NIMMONS : Toutes les histoires parlaient de la mer, il me semble, parce qu'il venait de Halifax, et il paraissait au septième ciel quand il se mettait à parler de Peggy's Cove ou du Bluenose, tout ce qui a trait à la côte est. Mais ce qui – la chose la plus importante, je trouve, rétrospectivement, est que je – j'entendais tout ce que je composais.

DIVERS ANNONCEURS : Ce soir sur la scène 52, la CBC présente Hedda Gabler de Henrik Ibsen, adapté pour la radio par John Bethune, avec une musique originale composée par Phillip Nimmons et dirigée par Samuel Herschenhorn ; réalisation et mise en scène d'Essa W. Young – et le public ramènera un gagnant parmi les artistes la semaine prochaine – ce qui nous amène tout de suite au moment de l'émission consacré aux compositeurs canadiens.

C'est ici que nous présentons la création d'une nouvelle oeuvre canadienne spécialement commandée par nous. Comme vous le savez, ces oeuvres sont jugées à la fin de chaque série par un comité spécial dirigé par Jeffery Waddington, le chef d'orchestre bien connu. Selon l'intérêt et l'originalité, ils choisissent une oeuvre qui recevra une deuxième exécution et un deuxième cachet. Ce soir, nous entendrons l'oeuvre de Phillip Nimmons, de Vancouver. Lamonte ?

LAMONTE (ANNONCEUR) : Phil Nimmons a vingt-huit ans et, bien qu'il soit originaire de Vancouver, ses études et ses activités professionnelles l'ont fait voyager loin. Il a interrompu ses études de médecine pour s'orienter vers la musique, et il a fréquenté la Juilliard School of Music à New York où il a été boursier. Après y avoir étudié la clarinette deux ans, il a poursuivi ses études au Royal Conservatory de Toronto.

Actuellement, il est un membre très actif du milieu musical de Toronto, en tant que membre de divers orchestres, ainsi que comme compositeur de musique de scène

pour les émissions de la CBC. Il est intéressant de noter que bien qu'une grande partie de ses oeuvres se rangent aujourd'hui dans le genre de la musique sérieuse, il a été longtemps clarinettiste et arrangeur pour le Ray Norris Quintet, un ensemble bien connu. L'oeuvre présentée ce soir est une étude fantasque sur la vie et les amours d'une marionnette. Voici donc John Adaskin et l'Opportunity Knocks Orchestra, et *Marionette*.

PHIL NIMMONS : Pour moi personnellement, la CBC a été un professeur et un pédagogue, et j'étais payé en plus, vous savez. Je pense que la compétence que j'ai acquise comme orchestrateur résulte de mon travail à la CBC. Il a également nourri ma spiritualité en tant que musicien de jazz dès le début à Vancouver, mais il a aussi nourri, je pense, une fois de plus, ce que je suis aujourd'hui, en élargissant mon intelligence musicale en un sens, parce que je me suis associé non seulement à des musiciens de jazz, mais aussi à des musiciens de studio et – autant dans le classique que dans le jazz, et aussi dans la musique vocale et des choses de ce genre. Ainsi, ces influences nous ont tous marqués.

Nimmons 'N' Nine a été formé pour nous donner l'occasion de jouer ce que nous voulions jouer. Nous n'avons pas à l'esprit une entité commerciale au début. Ce n'était pas l'idée, pas du tout. C'était strictement un ensemble de répétition. C'est difficile de faire d'un orchestre symphonique un ensemble de répétition, mais on peut le faire avec des formations plus petites. On a fini par présenter un concert dans le théâtre du musée. J'essaie de me souvenir – c'était vers 1955 ou 1956, je pense, simplement parce que nous sentions – nous l'avons organisé seuls, et demandé 1.50 \$ le billet, juste pour voir. C'arrivé tout naturellement, en un sens, vous savez. Je veux dire, nous n'avons pas choisi dix gars. Les dix s'adonnaient à être là.

À ce moment-là, j'avais déjà rencontré Oscar Peterson, et ce fut le début d'une amitié durable. Oscar avait entendu des répétitions du groupe, Gunther Schuler aussi. Je ne sais pas si vous connaissez Gunther – il était venu ici, il avait entendu le groupe, lui aussi. À l'époque, Oscar enregistrait pour Verve et Norman Granz, et grâce à l'initiative d'Oscar, à son concours et à son encouragement, nous avons enregistré quelques albums chez Verve.

Ce n'est pas nécessairement dérangeant, mais ça vous agace vraiment, vous savez. Je veux dire, année après – bon, toutes les choses merveilleuses qui sont arrivées, et le fait que quelqu'un comme Oscar et Gunther Schuler pensaient que c'était de la très bonne musique, vous savez ; et pourtant, quand on lance ça sur le marché, je trouve que c'est un peu décourageant de penser que ça n'a pas – j'ai aussi fait des choses pour RCA Victor, comme vous savez, et le disque le plus populaire de RCA Victor était *Mary Poppins Swings*. Ce serait bien d'avoir un plus large – mais je – écoutez, doux Jésus. J'ai reçu beaucoup de félicitations. Je ne peux me plaindre à cet égard, vous savez, avec tous les prix que j'ai gagnés, et le seul aspect regrettable est que Noreen n'est pas là – et sans elle rien de tout cela ne serait arrivé. Mais j'ai eu beaucoup de chance.

J'ai toujours eu tendance à composer des formes d'envergure ; même certaines pièces que j'ai écrites pour l'orchestre et pour Nimmons 'N' Nine, le petit ensemble, ont une durée de sept ou huit minutes, à elles seules, certaines vont même jusqu'à dix. J'ai composé quelque chose à la mémoire de Frank Rosolino, *Ros*, et cela dure 16 minutes, puis l'hommage à Duke, qui n'est pas nécessairement une suite, mais elle – les tempi sont restés plus ou moins les mêmes, et cela s'intitule *EEE-Suave*, et ça dure 14 minutes.

Quand je compose, je n'ai pas de plan. C'est comme si je jouais un solo. En autant qu'il se passe quelque chose, et cetera, et que le résultat me plaît, je fais seulement – je continue à écrire et tout semble se dérouler ainsi. Heureusement, dans le solo, parfois on peut jouer trop longtemps, et heureusement, dans beaucoup de ce que j'ai écrit, cela n'a pas été trop long. Ça semble se tenir debout. Je pense à cet aspect des choses, parce que je crois fermement à la forme en musique. C'est probablement l'un des éléments principaux, et cela donne à tout une espèce de – pas nécessairement son contour, mais sa force de conviction et de communication – le degré de communication avec les gens. Tant que la musique possède une bonne forme, elle a un impact. Mais pour que je puisse écrire de la sorte, cela paraît étrange, alors, une fois de plus, je me sens très chanceux de pouvoir contrôler cet élément.

Transformations, je suppose, à cause de sa durée, je pourrais dire que c'est le Gustav Mahler du monde du jazz, pour ainsi dire. La pièce dure environ 45 minutes. Elle se fonde sur quatre notes : si, do, la, ré (B, C, A, D : avant Jésus-Christ et Anno Domini). J'avais décidé que ce serait strictement basé sur la musique, que l'inspiration serait la musique, même si – ainsi, les quatre notes sont devenues la source de tout le matériau. Je ne pensais pas nécessairement en termes d'images ou d'émotions, ce qu'elles génèrent chez moi, dans les quatre mouvements. Une fois que cela semblait émerger, il fallait établir un rythme pour régler le déroulement des quatre mouvements.

J'ai également essayé de varier les styles et, naturellement, vous devez vous rappeler que je sortais de – à l'époque l'énorme influence rock qui dominait tout – eh bien, de multiples façons, elle a sapé la situation économique de nombreux musiciens qui – cela a été le cas pour moi – pour commencer, vous savez. Je – il y a beaucoup de choses – vous savez et je – mais j'ai finalement compris qu'il n'y a que deux genres de musique : la bonne et la mauvaise, et j'essaie de me débarrasser de la mauvaise, vous savez, peu importe le style. Duke Ellington, quand on lui demandait quelle était sa chanson préférée, répondait : « La prochaine. » C'est un peu ce que je ressens, jusqu'à un certain point. Voyez, chaque événement de ma vie a conduit au suivant, pour ainsi dire.

J'avais décidé que je ferais une tournée, grâce au Conseil des Arts du Canada – le service des tournées, et c'est à cette époque que nous sommes allés dans les provinces atlantiques un peu après 1970, quelque part par là. J'ai dit au Conseil des Arts du Canada – au service des tournées, comme une espèce de carotte pour les inciter à me donner une subvention – je leur ai dit : « Je vais aussi écrire une pièce au sujet de cette tournée », ce que j'ai fait ; et c'est ainsi qu'est née *The Atlantic Suite*, pour ainsi dire.

Le fondement général de *The Atlantic Suite* était le mot « est » (« east »), et j'avais quatre lettres : E-A-S-T, alors j'ai pensé – au solfège, que je n'ai jamais étudié – et je me fouillais le cerveau. Je prenais les notes comme mi et la, alors j'ai ça, et « T », qui pourrait être « ta », soit la note sensible, puis plutôt que d'avoir do, ré, mi, fa, j'ai épilé en fait mi-la-fa-do (EAFD), parce que le premier mouvement est en mi, le second en la, le suivant en fa et le dernier en ré. De là est issue toute la suite en quatre mouvements.

Je suis à la fois compositeur et arrangeur, en un sens – mais la composition est pour moi comme l'improvisation, de sorte que je n'ai pas – je ne dis pas : voici ce que je vais faire, et je le fais. J'essaie de trouver un matériau thématique, puis il se développe ; ainsi le mouvement des îles (*Islands*) est seulement – c'est arrivé tout seul, d'une certaine

façon, et cela a fini en solo de clarinette parce que c'est ce qui semblait convenir à ce moment-là.

Plateaus a été la première oeuvre plus ou moins classique importante. Elle devait porter sur les plateaux qu'on trouve entre la côte et les Rocheuses, et ce devait être au sujet de Kamloops, les collines couvertes de buissons de sauge, et de houblon, le tonnerre et les éclairs allant de Paul à Peter, qui sont les deux montagnes au nord de Kamloops. J'avais écrit ce qu'on peut considérer comme des débuts très, très, très embryonnaires de musique classique à Vancouver. Il y avait des pièces pour piano toutes dans la même clé, l'apothéose de la facilité, et cela a duré des siècles, vous savez, mais les jus créateurs étaient trop monstrueux pour être contrôlés, pour ainsi dire.

Le Trumpet Concerto a été commandé par Dan Warren, un ancien élève à moi. Il avait fait une demande auprès du Conseil des Arts de l'Ontario, et grâce à eux ainsi qu'à la fondation Laidlaw l'oeuvre a été commandée, et elle a été créée, je pense, par le Kitchener-Waterloo Symphony sous la direction de Raffi Armenian ; c'était vraiment quelque chose d'entendre cela, et, naturellement, Dan avait espéré que la pièce dégagerait un peu un climat de jazz, ce qui était le cas, une espèce de ligne bebop presque impossible à jouer.

J'ai presque toujours renoncé à étiqueter ma musique. J'écris simplement ce que j'écris, et, au plan du style, c'est ce que ça donne pour moi. Le fait qu'on m'ait demandé de composer de la musique classique, vous savez, et du jazz, et de composer pour chœur et des choses comme ça, j'ai eu tellement de chance. Je pense que quelqu'un tire les ficelles quelque part, et je pense que j'ai cet élément de spiritualité, j'ai le plus grand respect pour l'être humain au sens où – pour ce qui est du miracle de la procréation, et cela n'a fait qu'augmenter mon mépris pour les gens qui ne se rendent pas compte de cela, vous savez.

Je n'oublierai jamais une chose que Pierre Trudeau a dite dans un discours pendant qu'il était premier ministre : « Nous n'irons jamais nulle part tant que nous ne respecterons pas la dignité humaine », vous savez, et cela a touché une corde sensible chez moi et je – j'ai la bonne fortune – une fois de plus, je retourne au mot « chance », Eitan, de – d'avoir visité la bande de Gaza, la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Inde et l'Afrique, et vous voyez tous ces gens. Ils sont tous différents, mais, tous, nous mangeons. Nous faisons tous ce qui résulte du fait de manger. Nous rions tous. Nous pleurons tous. Nous aimons les sucreries et, vous savez, nous avons tellement de choses en commun, et pourquoi toute cette pauvreté, cela me préoccupe beaucoup, au plus profond de moi, et surtout, j'imagine, parce que je pense que je n'y peux rien vraiment, vous savez. D'une certaine manière cela paraît si énorme et considérable, alors je pense à ces choses.

Mon optimisme se nourrit du fait que nous continuons à mettre au monde des jeunes qui aiment ce que vous et moi aimions à l'adolescence. Je n'y serai plus, et j'ignore qui a dit cela, mais chaque génération doit résoudre les restes de la génération précédente, pour ainsi dire, vous savez, alors c'est une chose intéressante, et je ne suis pas vraiment compétent pour en parler. Je n'ai que des opinions. Qui peut savoir ? C'est aussi simple que ça. Je veux dire, je ressens quelque chose dans la musique qui fait sortir ces mots de ma bouche, je suppose. Je trouve qu'il y a un mystère là-dedans, en un sens, et peut-être que nous – et c'est – c'est probablement cette question. Il est préférable qu'on n'y réponde jamais, parce qu'alors nous pouvons encore nous passionner pour l'avenir.

- *transcrit par Mara Zibens*