

Portraits de compositeurs canadiens
Documentaire sur Malcolm Forsyth

Réalisé par Eitan Cornfield

Transcription

JOHN CHARLES : Je ne connais aucun autre compositeur canadien qui soit, à mon avis, plus fort, à la fois complexe, intéressant et accessible. C'est une musique qui va quelque part et signifie quelque chose.

ALLAN GORDON BELL : Peu de compositeurs, au même moment que lui, c'est-à-dire dans les années 1970 et 1980, ont eu le courage d'écrire des sons beaux et sensuels, d'utiliser la tierce majeure en tant que sonorité. À son époque, il était attaché à certaines valeurs anciennes de beauté sensuelle.

AMANDA FORSYTH : Je pense qu'il veut que l'on ressente une espèce de sentiment de joie ou d'amour. Je ressens un genre de soupir quand j'écoute ou quand je joue sa musique. C'est comme « Ah-hhh ». C'est comme un détente, vous savez. Je pense qu'il aimerait croire que les autres ont cette réaction.

FORDYCE PIER : L'esthétique de Malcolm n'a jamais vraiment changé. Je pense qu'il se fie en grande partie à son oreille interne. C'est de là que vient sa musique.

ALLAN GILLILAND : Quelque chose m'a véritablement attiré vers sa musique, et je pense que c'est le fait qu'il est interprète en plus d'être compositeur, de sorte que sa musique possède une sensibilité spéciale. Je ne veux pas dire qu'elle soit atténuée d'aucune façon, mais il y a une sensibilité envers ce pour quoi on écrit, et une compréhension réelle de l'orchestration.

MALCOLM FORSYTH : Bien sûr, l'orchestre a été l'élément déclencheur. L'orchestre est ce qui m'a décidé à devenir musicien. L'orchestre, c'est là où je me suis mouillé les pieds. L'orchestre, c'est là où je me suis immergé et presque noyé, et l'orchestre, c'est là où je nage depuis.

EITAN CORNFIELD : Malcolm Forsyth est un compositeur canadien né en Afrique du Sud. C'est une vérité simple, mais cela ne répond pas à la question que m'a posée un collègue de la CBC : « À quel point Forsyth est-il Canadien ? » Répondre à cette question revient à raconter une histoire essentiellement canadienne. Forsyth est né à Pietermaritzburg, une ville située à environ quatre-vingts kilomètres de Durban. Durban était cosmopolite ; elle possédait même son propre orchestre symphonique.

MALCOLM FORSYTH : Voyons, je pense que c'était vers 1955. Le Durban Civic Orchestra, qui était un petit orchestre professionnel, est venu à Pietermaritzburg ; sous la direction de leur chef Fritz Schlurman, un Hollandais, ils ont donné un concert qui comportait *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov.

Oh mon Dieu ! Je n'avais jamais rien entendu de si renversant et de si beau de ma vie. C'était absolument frappant, et j'ai été complètement assommé par cette pièce ; je ne m'en suis jamais remis. Je ne m'en suis jamais remis. Ma décision était prise, et je me souviens avoir dit : « C'est cela que je vais faire. »

AMANDA FORSYTH : Mon père est Écossais. Il a reçu une éducation, selon ses propres termes, « constipée, presbytérienne ».

EITAN CORNFIELD : La fille de Forsyth, Amanda, est également née en Afrique du Sud, et elle joue du violoncelle depuis l'âge de trois ans. Elle mène une carrière de soliste, et elle a été nommée violoncelle solo de l'Orchestre du Centre national des arts en 1998. Elle se souvient que la tradition musicale de la famille a été initiée par son père.

AMANDA FORSYTH : Il est le seul artiste de la famille, en Afrique du Sud. Son père était l'adjoint du maire de Pietermaritzburg, dans le Natal, son frère est comptable, je crois, et tous les enfants de son frère sont plus ou moins dans les affaires, alors le fait que mon père a rompu les rangs pour devenir musicien était au départ très inhabituel, et très courageux, je pense.

MALCOLM FORSYTH : Nous rendions souvent visite à ma tante, qui était très stricte, vous savez, du genre presbytérienne de la haute société d'Édimbourg – elle avait une maison parfaite, où tout était à sa place ; il y avait là un piano, et j'ai découvert que je pouvais jouer *God Save the King* avec un doigt, et je voulais jouer davantage. Je voulais jouer cela. Cela me fascinait complètement, alors chaque fois que nous lui rendions visite, c'est-à-dire à toutes les trois ou quatre semaines, je jouais le *God Save the King*. Je veux dire, j'avais sept ou huit ans.

Il m'a fallu à peu près deux ans pour convaincre mes parents d'acheter un piano, et ils ont fini par le faire ; je me souviens qu'il coûtait quatre-vingt-dix livres, ce qui était une fortune à l'époque, et ils m'ont fait comprendre que c'était incroyablement cher, et qu'ils avaient déboursé une somme considérable ; quoi qu'il en soit, je piochais sur le piano, et j'ai pris des leçons de piano, et j'ai détesté mon professeur, qui ne m'a rien appris, qui ne m'a pas donné – elle ne m'a aucunement inculqué l'amour de la musique, elle ne m'a pas enseigné comment jouer du piano, et je n'aimais pas du tout la musique qu'elle me donnait à jouer, elle ne m'a donné aucune raison de l'aimer, et cela a tout gâché, je préférais jouer au soccer.

EITAN CORNFIELD : Forsyth se passionne pour le soccer à l'adolescence, mais, comme ses collègues compositeurs Harry Freedman et Murray Schafer, il a également du talent pour le dessin et la peinture. En fait, il songe à faire carrière dans les arts visuels, mais c'est à ce moment que le Durban Symphony Orchestra arrive en ville.

MALCOLM FORSYTH : Donc je me souviens avoir dit : « C'est cela que je vais faire », mais je ne savais pas de quel instrument jouer. « C'est cela que je vais faire. » J'avais dix-neuf ans, beaucoup trop vieux, et l'un de mes camarades m'a dit – il aimait beaucoup le jazz. Il jouait du saxophone ténor, il avait des engagements le samedi soir, de jazz – c'était un passionné de jazz – il m'a dit : « Le trombone est si intéressant. Il est unique. » J'ai dit : « D'accord, je vais acheter un trombone ». J'ai acheté un trombone, et j'ai acheté un livre intitulé *First Step : How to Play the Trombone* (Première étape : comment jouer du trombone) ; j'ai appris par moi-même à jouer du trombone, je jouais dans la fanfare militaire en moins de deux semaines, j'y allais à tâtons, à dix-neuf ans, et je me suis dit : « Je vais devenir musicien professionnel. »

EITAN CORNFIELD : Forsyth apprend par lui-même à jouer du trombone pendant ses heures de loisirs, tout en travaillant de jour comme commis municipal. Puis, malgré les objections de son père, il quitte son emploi et s'inscrit au programme de musique de l'Université de Cape Town. Il est un peu en retard sur les autres au début, en fait, il ne possède aucune notion de théorie, mais la deuxième année, à l'âge de vingt-trois ans, il devient l'élève du compositeur sud-africain Stanley Glasser.

Glasser faisait écrire à ses élèves des pièces dans le style de modèles précis, disons Bach, Schubert ou Debussy.

MALCOLM FORSYTH : Je ne me considérais pas comme un compositeur. Avec un peu de chance, je me considérais peut-être comme un tromboniste. Je savais que j'avais encore beaucoup de chemin à faire, mais voici la chose intéressante : j'aimais vraiment ma première pièce, mon prélude à la Debussy. Bon, c'était censé être un prélude à la Debussy, alors « écoutez tous les préludes de Debussy, puis écrivez votre propre prélude ».

C'est ainsi qu'on enseignait la composition, et je pense que c'est une méthode merveilleuse. Cela n'a rien à avoir avec vous. C'est une méthode complètement rejetée et ridiculisée aujourd'hui, mais je dis toujours à mes élèves : « Trouvez-vous des modèles. Trouvez-vous un modèle. Qu'est-ce que vous voulez écrire ? Vous savez, choisissez votre propre modèle. » Puis, en quatrième année, j'ai décidé que j'allais écrire une oeuvre pour orchestre, parce que je faisais alors partie d'un orchestre professionnel depuis deux ans, donc je savais comment cela sonnait, alors j'ai composé une pièce basée sur tout ce que j'avais – c'était comme un pot-pourri de tout le monde.

EITAN CORNFIELD : Forsyth montre sa nouvelle partition au chef du Cape Town Symphony, David Tidboald.

MALCOLM FORSYTH : Il a dit : « Hmm, ça devrait être beau. Écrivez les parties et nous la jouerons. » J'ai failli tomber à la renverse, et je ne lui avais même pas demandé – je n'avais même pas pensé à ça, alors nous avons fiévreusement copié les parties, moi et quelques amis étudiants ; ainsi, ma première exécution en tant que compositeur fut une oeuvre pour orchestre jouée par un orchestre professionnel. Ce fut littéralement la première exécution de ma vie.

AMANDA FORSYTH : Je pense qu'au début il a écrit une musique très, très séduisante, belle et douce à l'oreille. Il a écrit des mélodies et de la belle musique qui procurait un sentiment de bien-être. Les premières années, les gens lui disaient toujours : « Pourquoi n'allez-vous pas à Hollywood, parce que, vous savez, ce serait tellement formidable ? Vous seriez – vous réussiriez tellement bien. Vous deviendriez si riche », et caetera, et caetera, mais il ne voulait pas, ce qui me surprend beaucoup, vraiment, parce qu'il serait si facile pour lui d'écrire de la musique de film, mais je pense que son intégrité lui interdisait de faire cela.

EITAN CORNFIELD : En 1966, Malcolm Forsyth est diplômé de l'Université de Cape Town. Il est marié, père d'une fillette et membre de l'orchestre. Il a composé quelques oeuvres, mais il est déçu de son travail à l'orchestre, ainsi que de la politique en Afrique du Sud. La jeune famille est prête à un changement, mais ce ne sera pas Hollywood. Un de leurs amis est déménagé au Canada, et il parle à Forsyth du manque criant de professeurs dans ce pays. Sa femme et lui sont déchirés quant à la décision à prendre, mais, à la fin de 1967, ils font le saut. Ils se rendent par bateau jusqu'à Southampton, puis par avion jusqu'à Toronto, où ils arrivent au plus fort de l'hiver.

Malcolm ne tarde pas à se faire offrir un poste de professeur de musique dans une école secondaire de North York, mais il doit d'abord faire une année d'études pour obtenir un certificat d'enseignement. Frustré, il envoie des douzaines d'exemplaires de son c.v. partout au Canada. Il fait vivre sa famille en faisant de la suppléance de temps à autre, et ils habitent dans un deux-pièces loué, quand arrive une lettre du violoniste

Thomas Ralston. Ralston est alors chef intérimaire du département de musique de l'Université de l'Alberta à Edmonton.

MALCOLM FORSYTH : Il disait : « J'aimerais que vous passiez une entrevue ; nous avons un poste, et un de nos professeurs est actuellement à Toronto pour y donner un cours de musique électronique à l'Université de Toronto, alors j'aimerais que vous la rencontriez pour une entrevue. Son nom est Violet Archer. » Ce fut une entrevue plutôt bizarre. J'ai beaucoup parlé, et, quelques jours plus tard, Thomas Ralston a rappelé et il a dit : « Oh, quelle heure est-il là-bas ? ». J'ai dit : « Deux heures du matin. » « Oh, pardon, je me suis trompé. Quoi qu'il en soit, nous voulons vous offrir un poste à l'Université de l'Alberta à Edmonton, un poste de professeur adjoint de théorie et de composition, et j'ai pensé : « Oh mon Dieu, alleluia ! Je n'aurai pas à enseigner la fanfare au Queensborough Junior High. »

J'ai acheté une voiture neuve avec presque tout ce qui me restait des économies de toute une vie, tout ce que j'avais. C'était une Dodge Dart 1968 jaune beurre, et nous sommes partis pour Edmonton – nous avons traversé le Canada en voiture – je n'avais pas idée de la distance : je veux dire, cela nous a pris deux jours pour quitter l'Ontario !

EITAN CORNFIELD : En 1968, Forsyth entreprend ce qui allait être une brillante carrière comme professeur de composition, de théorie et de trombone. C'est une carrière qui prendra fin au moment de sa retraite de l'Université de l'Alberta au printemps 2002. Au passage, il joue à l'Edmonton Symphony, est le chef et répétiteur de divers ensembles, et il dirige l'orchestre de l'Université. Il se fait une réputation d'enseignant tyrannique, et il laisse sa marque. Fordyce Pier est un vieil ami et collègue, et le chef du département de musique de l'Université de l'Alberta.

FORDYCE PIER : Il est sans compromis à cet égard. Je veux dire, il s'est radouci un peu avec l'âge, mais je dirais néanmoins que ce qui le caractérise est une espèce de standard d'excellence qui refuse tout compromis. Il croit fermement aux rudiments de base. Il croit fermement au travail ardu, et il n'a pas peur de donner les mauvaises nouvelles aux étudiants, à savoir que, cette fois-ci, ils n'ont pas été à la hauteur.

Cependant, je veux dire, il m'a dit une fois, c'était très révélateur, qu'il pensait que l'expérience la plus bénéfique qu'un étudiant pouvait avoir était une bonne exécution, et que tout ce que cela exigeait pour y arriver en valait la peine, parce que cela lui enseignerait tout ce qu'on voulait qu'il apprenne, du fait d'être là. Cela s'appliquait au domaine de l'exécution, évidemment.

Il a fait beaucoup de direction et de coaching, en plus d'enseigner la composition. Quant au reste, je pense qu'il croyait que l'on devait apprendre la tradition et les notions de base, pour être un musicien complet. Je pense que Malcolm accordait encore beaucoup d'importance à l'ancienne notion du musicien complet.

EITAN CORNFIELD : Forsyth et Archer sont la contrepartie l'un de l'autre au département de musique. Leurs méthodes d'enseignement respectives sont très différentes, mais ils se complètent parfaitement. Lorsque le trompettiste de jazz et arrangeur Allan Gilliland demande à Forsyth de lui donner des cours d'arrangement et de composition, Malcolm l'envoie d'abord à Violet pour qu'elle consolide ses connaissances de base. Gilliland entreprend ensuite des études avec Forsyth. L'expérience le transforme : d'interprète, il devient compositeur. Ses oeuvres ont été présentées au

Canada, aux États-Unis, en Grande-Bretagne, au Pays de Galles et au Japon, et il est actuellement compositeur en résidence à l'Edmonton Symphony.

ALLAN GILLILAND : Je veux dire, je le considère comme mon mentor. Je veux dire, je ne l'ai jamais appelé ou qualifié ainsi, mais il est certainement la personne qui a le plus influencé ma carrière de compositeur. Violet m'a vraiment enseigné les rudiments de la composition, les deux années où j'ai étudié avec elle. Et Malcolm m'a enseigné comment trouver ma voix, vraiment, en partageant un grand nombre de ses expériences, mais toujours en m'encourageant à trouver ma propre voix, ce qui est vrai pour moi ; sans jamais m'imposer aucun langage, aucun style ; mais seulement en me guidant et en m'aidant à trouver ma voix.

J'avais écrit une pièce, une pièce pour chœur pendant – quand j'étais étudiant de premier cycle, une pièce qui avait eu un certain succès ; je me souviens lui avoir apporté la partition, et j'avais quatre ou cinq pages d'esquisses. Il a regardé la première mesure et il a dit : « Juste là – la pièce est là ; le reste – intéressant. Je ne suis pas intéressé. Tu dois faire la pièce seulement à partir de ce bout-là ». Centrer mon attention de cette façon a vraiment été pour moi un point tournant.

J'ai véritablement commencé à me rendre compte que, oh oui, si j'ajoute ce type de métier de compositeur à la créativité, c'est ainsi que de petites idées deviennent des pièces d'envergure, tout en gardant ce genre de cohésion, sans me disperser.

ALLAN BELL : Violet croyait que la composition pouvait s'enseigner ; et Malcolm croyait que la composition ne s'enseigne pas.

EITAN CORNFIELD : Allan Gordon Bell est un compositeur qui enseigne à l'Université de Calgary. Il a étudié avec Violet Archer et Malcolm Forsyth. Il considère que la manière dont Malcolm aborde l'enseignement et la composition est un produit de son expérience d'interprète.

ALLAN BELL : Les cours avec Malcolm ne portaient pas sur l'action de composer, au sens où – dirigés comme ils l'étaient dans le cas de Violet. Ils portaient sur la musique : ils portaient sur ses réactions à – il disait : « Ce que je peux faire de mieux pour vous est réagir à votre musique », de sorte que sa préoccupation principale à l'époque était : comment cela sonne-t-il ? Comment est-ce que cela sonne vraiment, et comment un interprète réussira-t-il à rendre cela ?

ALLAN GILLILAND : Je me suis toujours senti une affinité avec sa musique ; vraiment. Quelque chose m'a véritablement attiré vers sa musique, et je pense que c'est – plus tard, quand j'ai étudié avec lui au niveau de la maîtrise – je pense que l'une des choses qui nous a vraiment rapprochés est le fait qu'il est un interprète en plus d'être un compositeur, de sorte que sa musique possède une sensibilité spéciale. Je ne veux pas dire qu'elle soit atténuée d'aucune façon, mais il y a une sensibilité envers ce pour quoi on écrit, et une compréhension – une compréhension réelle de l'orchestration, qui est toujours efficace, vous savez. Elle est efficace à plusieurs niveaux, et l'autre élément de sa musique qui m'a vraiment accroché est le rythme, vous savez, et, comme j'étais un gars de jazz, je veux dire, cela m'a plu immédiatement comme technique de composition.

MALCOLM FORSYTH : La maison où j'ai grandi à Pietermaritzburg, Pine Street, ma rue, était l'artère principale qu'empruntaient tous les autobus à la fin de la journée, qui transportaient tous les Noirs qui habitaient la banlieue d'Edendale. Edendale était un immense quartier de taudis, et en fin de journée, les autobus défilaient sans arrêt, bondés de gens. Mais, toute la journée, des Noirs arpentaient la rue en chantant, des

Zoulous jouaient de petites guitares maison ; ils jouaient des motifs répétitifs, des ostinati, et chantaient en zoulou – et, naturellement, j’ai appris à parler zoulou bien avant de parler l’afrikaans ; alors je les écoutais.

Je jouais devant la maison dans les parterres de fleurs et ainsi de suite, et, dans mes souvenirs les plus lointains, j’entends les Zoulous chanter leur musique et jouer leurs petits ostinati et leurs motifs rythmiques, bien avant que mon père me fasse écouter les valse de Johann Strauss. Alors j’ai entendu cette musique et je la connaissais sans jamais y penser, et elle n’est pas remontée à la surface avant ma venue au Canada.

Soudain, maintenant que j’étais très loin de tout cela, je me suis dit : « Je sais que je viens d’Afrique, je viens d’un endroit différent. Je ne suis pas d’ici. » Et soudainement toute cette musique est montée à la surface, et j’ai commencé à écrire de la musique aux sonorités africaines pour la première fois, en 1968.

J’ai ensuite composé une oeuvre chorale avec percussionniste intitulée *Music for Mouths, Marimba, Mbira and Roto-Toms* – qui utilisait beaucoup de sons « zoulouphoniques » -- pas de textes zoulous proprement dits – mais des phonèmes zoulous, qui possèdent tant de rythme à mon oreille – les syllabes sont très rythmées et très musicales. Et je suis senti sur la voie d’apprendre à être l’Africain que j’étais, avec une formation européenne. Je pense que la chose que j’ai faite ensuite a été d’écrire un concerto pour piano pour Helmut Brauss, parce qu’il avait entendu mon oeuvre pour chœur avec le percussionniste, et il a dit : « C’est quelque chose de si original ! Je n’ai jamais entendu rien de tel, jamais. Me composeriez-vous un concerto pour piano ? » À l’époque, j’écrivais encore de la musique gratuitement.

J’étais un professeur d’université ici, mais je ne m’attendais pas à ce que quelqu’un, un jour, me paie pour composer, alors j’ai simplement commencé à écrire le concerto pour piano, et cela m’a pris en tout environ six ans – j’ai commencé en 1973. Il a finalement été créé par Helmut Brauss et l’ESO à un concert dans le cadre d’un festival de la CBC à Edmonton. Ce fut un immense succès, un succès incroyable. C’est le plus grand succès que j’aie jamais connu.

La pièce est très africaine, mais j’intégrais en moi mon écriture africaine, et je créais vraiment ce que je suis devenu comme compositeur. C’était donc une oeuvre extrêmement importante du fait qu’elle fusionnait toutes mes influences musicales en quelque chose que je sentais unique et qui m’appartenait en propre.

EITAN CORNFIELD : Cette voix unique est un produit de toute l’expérience musicale de Forsyth, mais plus particulièrement de son mariage des traditions africaine et européenne. Ces racines ont incité plusieurs, notamment un de mes collègues de la CBC, à se demander si l’on peut considérer Forsyth comme un compositeur aussi canadien que, disons, John Weinzweig ou Jean Papineau-Couture. Pour Allan Bell, la réponse est évidente.

ALLAN BELL : Sans le moindre doute, Malcolm est un compositeur canadien, parce qu’il incarne la diversité. Oui, il est venu de l’Afrique du Sud, et quand il était en Afrique du Sud, il a écouté très attentivement la musique du peuple Zoulou. Puis il vient ici et, oui, il en reste quelque chose : il apporte ce qu’il est.

C’est ce qui rend ce pays riche, le fait que les gens apportent ce qu’ils sont, et qu’ils regardent ailleurs. Alexina Louie a trouvé son meilleur débouché lorsqu’elle a assumé son patrimoine chinois, une chose à laquelle elle avait, en fait, tourné le dos depuis son enfance, puisqu’elle-même, ou sa famille, s’empessait de s’assimiler. Puis

elle s'ouvre à cet héritage et, tout à coup, une musique incroyable émerge de cela. De la même façon, dans le cas de Malcolm, une musique incroyable émerge de l'incarnation de la diversité présente.

Peu de compositeurs, au même moment que lui, c'est-à-dire dans les années 1970 et 1980, ont eu le courage d'écrire des sons beaux et sensuels, d'utiliser la tierce majeure en tant que sonorité ; cela, naturellement, vient des harmonies africaines, oui, absolument, les styles de chant qui existent là-bas ; mais maintenant nous n'avons rien d'autre que la tierce majeure dans certaines situations, et une utilisation pas très habile de la tierce majeure, et, allez savoir pourquoi, c'est une chose révolutionnaire. Mais, à son époque, il était attaché à certaines valeurs anciennes de beauté sensuelle.

MALCOLM FORSYTH : Ma pièce intitulée *Atayoskewin, Suite for Orchestra*, est pour moi une oeuvre sur le paysage canadien, et une tentative par un parfait étranger de s'approprier l'idée de ce pays en tant que lieu très spirituel, avec un peuple qui vit en compagnie de ses esprits, et je le célèbre de toutes les façons possibles. Je vis ici et je participe à la musique canadienne, pas à la musique sud-africaine.

Ils ne veulent pas jouer ma musique là-bas. Je ne peux convaincre personne de jouer quoi que ce soit là-bas, et je ne peux vous dire honnêtement ce qui est spécifiquement canadien ; mais je compose de la musique qui sera identifiée en tant que musique canadienne par les générations futures, et cela arrivera, parce que les gens ont joué cette musique, et pas seulement une première exécution, mais d'autres gens ont repris ces oeuvres, et cela informe actuellement ce qui deviendra de la musique canadienne.

EITAN CORNFIELD : Forsyth possède un contrôle virtuose de l'orchestre. Sa couleur orchestrale est immédiatement reconnaissable. Il possède également un don mélodique qu'il n'a pas honte d'exploiter. Mais malgré l'attrait immédiat de sa musique, il s'y passe beaucoup plus de choses que ce que l'on pourrait croire à la première écoute.

ALLAN GORDON BELL : Vous savez, les gens écoutent ses oeuvres en surface et ils pensent : oh, voici une musique toute simple, quelqu'un qui réécrit le passé. Dès qu'ils commencent vraiment à – si vous commencez à analyser et à regarder de près, et à écouter sérieusement, vous voyez que la structure de la pièce est en réalité très complexe, que les relations tonales que vous venez de traverser, en fait, vous avez traversé des séries extraordinaires de relations, et vous progressez à travers elles en douceur, comme chez Debussy, où vous avez ces transitions subtiles. L'oreille n'est pas choquée par elles, parce qu'elles ne vous agressent pas, mais elles sont en réalité tout à fait extraordinaires, et, devinez quoi – vraiment difficiles à réaliser, à rendre efficacement. Et vous vous rendez compte qu'il y a de longs passages très audacieux, en particulier dans le concerto pour violoncelle qui s'ouvre par une section très, très, très longue – il y a là une forme d'extrémisme.

EITAN CORNFIELD : Malcolm Forsyth a intitulé son concerto pour violoncelle *Electra Rising*. Son intention de dédier l'oeuvre à sa fille Amanda est devenue beaucoup plus que cela, lorsqu'elle a commencé à apparaître véritablement dans la musique.

AMANDA FORSYTH : Eh bien, il y a beaucoup de moi dans cette pièce. Vous savez, nous étions sur la même longueur d'ondes, et plus je vieillissais, plus je devenais une musicienne accomplie, je veux dire, il savait tout.

Papa parle de quand j'étais petite, j'étais très rapide et j'apprenais tout à l'oreille, très naturellement, mais il a découvert que je lui tendais un piège quand je disais : « Papa, comment est-ce qu'on fait ici ? », et alors il répondait : « da da da da da », et je disais : « OK, merci », et j'allais dans ma chambre, et je jouais le passage immédiatement, puis il m'a dit qu'il a compris assez vite. « OK, mademoiselle, je t'ai attrapée. Maintenant, il faut que tu apprennes à lire ceci. Je ne vais pas te le chanter. », alors c'était formidable, parce que non seulement je trouvais utile qu'il me chante les notes, mais cela m'a aidée, vous savez, à apprendre à lire la musique correctement ; j'ai développé une habileté fantastique pour déchiffrer à vue, parce qu'il m'apportait constamment ce qu'il écrivait, il plantait la feuille sur mon lutrin, ce qui était très agaçant à l'époque, et il disait : « Qu'est-ce que ça donne ? Peux-tu seulement jouer cela pour moi ? », et moi, je répondais : « Non, non, je répète Elgar ! »

Vous savez, il répliquait : « Non, je suis en train de composer cette pièce, et j'ai besoin de voir si cela fonctionne. » Eh bien, en conséquence, il a vraiment compris le violoncelle, à force d'observer et de faire cela, alors nous nous rendions service mutuellement, je pense.

MALCOLM FORSYTH : Amanda et moi sommes à plusieurs égards rattachés l'un à l'autre comme des Siamois. La musique était un véhicule tellement puissant à travers lequel nous communiquions, et simplement de voir son propre enfant progresser comme musicienne, trouver du nouveau répertoire, trouver de nouveaux modèles était naturellement très, très enthousiasmant, et merveilleux, et captivant, et fascinant ; au cours de ces premières années, depuis l'âge de dix ans et plusieurs années après le début de sa carrière à Juilliard, nous avons été extrêmement proches, et je pensais que c'était simplement une façon de transmettre un message sur nous.

Il y a un aspect intéressant cependant. J'ai découvert en composant *Electra Rising*, plutôt rétrospectivement en fait, que je n'écrivais pas seulement pour Amanda, et ce n'était pas seulement pour sa sonorité comme violoncelliste, et pour les éléments techniques particuliers qu'elle réalisait magnifiquement, à mon avis : elle était également le sujet de la composition. La pièce commence de façon très innocente, et c'est vraiment Amanda l'enfant, puis elle commence à se battre : elle a son violoncelle et, au milieu de la cadence du début, on entend tout à coup émerger une autre Amanda. C'est une Amanda très déterminée, qui grince presque des dents, qui grogne presque et qui dit : « Je vais – c'est ce que je vais faire. » Alors tel est le sujet véritable de la première cadence.

Le second mouvement s'intitule *Mayibuye Afrika !*, le cri du Congrès national africain. Cela a pour but de célébrer le pays où elle est née.

Le troisième mouvement est une autre cadence, et c'est Amanda l'adolescente, l'adolescente révoltée : confuse, en colère, cherchant la lumière. Et le dernier mouvement est Amanda l'artiste, qui prend son essor. Finalement, elle s'élève au-dessus de la mêlée et se retrouve dans la stratosphère, dans les nuages, très haut au-dessus de l'orchestre, en train de chanter. Elle a dit de ce mouvement que « c'est littéralement comme voler ». Elle sent qu'elle a vraiment quitté la terre quand elle joue cela, ce qui est la chose la plus merveilleuse que quelqu'un peut dire au sujet de la musique que vous avez écrite, qu'elle vous fait voler.

J'ai annexé une petite note sur la page de titre, qui dit : « Pour Amanda, un cadeau de mon âme », et c'est vraiment ce que c'est : c'est un cadeau du plus profond de mon cœur à une personne très, très spéciale.

Je pense que beaucoup de gens, les amateurs au meilleur sens du terme, les amoureux de la musique, aiment penser que les oeuvres des compositeurs ont jailli des replis les plus profonds de leurs sentiments, et je pense qu'il en est probablement ainsi, d'une manière très subliminale : j'ai écrit de la musique d'amour quand je ne sentais rien d'autre que de l'amour.

EITAN CORNFIELD : Igor Stravinski a écrit : « Tout comme l'appétit vient en mangeant, ainsi le travail apporte-t-il l'inspiration. » À l'instar de l'un de ses auteurs favoris, Doris Lessing, Forsyth n'a jamais aimé les mots tels qu'« inspiration ». Il estime que les compositeurs sont inspirés à un niveau plus fondamental : par une commande et une date de tombée. Le reste n'est que dur labeur. Fordyce Pier :

FORDYCE PIER : Il a besoin d'avoir une raison d'écrire. Bon, quand il était plus jeune, je ne suis pas sûr que c'était le cas. Les occasions étaient moins nombreuses, et je ne sais pas comment il aurait fait à cette époque, mais certainement, vous savez, au cours des vingt, vingt-cinq dernières années, il a composé parce que quelqu'un veut sa musique.

AMANDA FORSYTH : Il ne peut rester assis quand il compose. Il se lève. Il fait tout sauf s'asseoir à son bureau. Il a un bureau, il a son piano et il a cette espèce de piano électrique. Je ne sais pas pourquoi il a ça. Il a eu un moment – un tableau au mur, vraiment, intitulé « Violoncelle », où il avait la touche, les cordes et une main qu'il avait dessinée. Je pense qu'il posait sa main sur cette espèce de diagramme et se disait : « Hmm, je me demande si on peut atteindre le mi bémol si on a l'index sur le si bémol de la corde la », alors c'était plutôt intéressant, mais il – il vagabonde, il fait les cent pas. Il me rend folle ; il va et vient, va et vient.

FORDYCE PIER : Et, par moments, il s'est plaint de ne pas avoir de commandes, et il a traversé une période – il ne pouvait composer, prétendait-il, et pourtant il avait quelque chose à écrire, à cause de ses obligations ; et il m'a dit que, vous savez, il écrivait des notes, puis, s'il n'aimait pas la seconde, il la changeait, puis il écrivait d'autres notes et voyait où cela le menait, et il arrivait que rien ne déclenchait une idée, mais il s'obstinait, et je l'admirais beaucoup de persévérer de cette façon.

Il n'a jamais renoncé. Il se plaignait beaucoup, et cela le blessait profondément – je veux dire que c'était difficile, et il était découragé, mais le matériau apparaissait quand même, et je ne sais s'il pensait que le produit était bon ou pas, mais je pense que, généralement, il l'était. Je ne pense pas qu'on sente que la qualité de son oeuvre a fléchi pendant cette période, donc c'est ainsi. Il est très méthodique quand vient le moment de composer. Je veux dire qu'il trouve des solutions aux problèmes.

Il y a ces idées originales que l'on a, qui viennent plutôt du côté intuitif, créateur des choses. Mais pour ce qui est d'être vraiment un compositeur, il y a un énorme travail sur le matériau, qui est très près de l'artisanat. Cette étincelle originale, qui est la chose qu'il prétend impossible à enseigner, quand il parle de l'enseignement de la composition, il dit qu'il ne sait pas vraiment comment enseigner cela. Il n'a pas de problème à enseigner les autres éléments, mais avoir une bonne idée qui va vraiment fonctionner quelque chose qui – il n'est pas certain d'où cela vient.

EITAN CORNFIELD : Ce qui est certain, c'est que bon nombre des commandes les plus importantes reçues par Forsyth émanaient de la CBC. En 1975, John Roberts, alors chef du service de la musique de la radio de la CBC, demande à Forsyth de composer quelques mélodies pour le contralto Maureen Forrester.

MALCOLM FORSYTH : J'ai entrepris de vastes recherches sur les chansons folkloriques canadiennes. C'est ce qu'on m'a demandé de mettre en musique, et les mélodies étaient censées venir de l'Ouest. Il voulait dire spécifiquement albertaines, mais je n'ai pas trouvé de chansons folkloriques albertaines qui soient différentes des chansons militaires britanniques d'autrefois, qui circulent partout dans le monde. Je veux dire, elles sont tout autant australiennes, néo-zélandaises, sud-africaines ou kényanes. Ce sont les mêmes vieilles chansons, alors cela ne me semblait posséder aucune identité particulière ; cependant, au cours de mes recherches, je suis tombé sur un petit ouvrage de Barbara Cass-Beggs, une ethnomusicologue, aujourd'hui décédée ; elle a publié un petit livre intitulé *Seven Métis Songs* : elle est allée sur le terrain, surtout dans la région de Capell Valley en Saskatchewan, et elle a demandé aux gens de lui chanter des chansons anciennes. Elles les a toutes notées dans l'espèce de patois français qu'ils utilisaient, et elle les a publiées. J'en ai choisi trois, dont deux étaient inévitablement des chansons folkloriques importées, que les Français avaient apportées plusieurs siècles plus tôt. La troisième était une composition canadienne authentique.

Ce n'est pas une pièce folklorique. C'est une composition canadienne authentique de Claude Falcon, que l'on appelait « Le chanteur des plaines ». C'était un musicien métis qui a célébré une petite victoire, une escarmouche entre la Compagnie du Nord-Ouest et sa bande de guerriers connue comme la bataille des Sept-Chênes, qui a eu lieu à la Grenouillère, aujourd'hui Frog Plain, en 1820. C'était une composition en bonne et due forme, alors j'ai emprunté la mélodie et les paroles et je les ai réarrangées. La pièce possède donc une identité canadienne distincte, et c'est la première fois que cela m'arrivait.

FORDYCE PIER : Je pense que l'esthétique de Malcolm n'a jamais vraiment changé. Je pense qu'il se fie en grande partie à son oreille interne. C'est de là que vient sa musique. Cela dit, je pense que son langage harmonique est devenu plus audacieux avec le temps. Je pense que son intuition mélodique, par moments mais pas systématiquement, est devenue plus – moins conventionnelle au cours des dernières années. C'est bien cela : il y a ces vagues de sons ou de textures, et de structures, comme, par exemple, dans le *Trumpet Concerto*.

EITAN CORNFIELD : John Charles est critique musical à l'Edmonton Sun. Il est arrivé des États-Unis avide d'en apprendre le plus possible sur la musique de son pays d'adoption. L'une des premières oeuvres canadiennes d'envergure qui l'a frappé est le *Piano Concerto* de Forsyth. Le concerto l'a impressionné.

JOHN CHARLES : Oui, il m'a fait une très forte impression. Pour commencer, si j'écoute un concerto pour piano à cette époque, c'était dans les années 1980, je pense – je m'attends plus ou moins à entendre des échos des grands concertos pour piano du vingtième siècle, en termes de nouvelles sonorités du vingtième siècle, Bartok et Prokofiev, mais ce n'était pas cela, pas du tout. Je n'ai pas entendu le moindre élément que je pouvais reconnaître. C'est une oeuvre très puissante et énergique, cette pièce m'a jeté par terre.

Quand je suis arrivé au Canada au milieu des années 1970, je voulais savoir ce qui existait déjà ici en matière de musique classique, et, l'une des choses est que j'ai remarqué qu'il était très difficile de trouver des oeuvres d'envergure. La nature des commandes, ou d'autres facteurs, fait en sorte – et c'est peut-être aussi la programmation – qu'il semblait toujours que les Canadiens étaient encouragés à composer des oeuvres de

dix minutes, qu'on joue en début de programme, après quoi on peut relaxer et revenir aux Européens du dix-neuvième siècle. Alors l'une des choses qui m'a frappé et qui m'a plu est que la musique de Forsyth que j'ai pu entendre était d'une durée suffisamment longue pour devenir un monde dans lequel on pouvait entrer. Plusieurs de ses oeuvres ultérieures, comme son concerto pour violoncelle qu'il a écrit pour sa fille Amanda et le concerto pour saxophone qu'il a écrit pour Bill Street, je pense que ce sont des pièces merveilleuses. Le concerto pour saxophone me frappe tout particulièrement, parce qu'il me semble que les concertos pour saxophone que j'ai entendus, qui datent tous du vingtième siècle, mettent toujours l'accent sur l'aspect jazzé et français du saxophone et disent – ils ont l'air d'admettre : « Eh bien, nous n'avons pas vraiment accepté le saxophone dans le monde orchestral, et, par conséquent, nous devons le traiter de cette façon », et Malcolm ignore cela complètement.

MALCOLM FORSYTH : Pendant que je composais cette pièce, Olivier Messiaen est mort, en avril 1992. Or, la musique de Messiaen était mon modèle des années 1970, et j'ai décidé de lui rendre hommage ; le second mouvement de mon concerto pour saxophone, inséré entre les trois chemins [le titre de l'oeuvre est *Tre vie*, ce qui signifie « trois chemins] a pour titre *Omaggio à Messiaen*, et j'y construit quelques accords. Messiaen était célèbre pour ses accords, la manière dont il assemblait les accords. J'ai utilisé plusieurs de ses idées et construit mes propres accords, qui deviennent une espèce de monument sonore à la mémoire de Messiaen, dont j'admire tant la musique.

Quand on vieillit, il est plus difficile de trouver des modèles stimulants que quand on est jeune et qu'on n'a encore rien fait, et que le modèle qui vient à l'esprit peut être ceci ou cela, et c'est tout frais, et on se demande comment a-t-il fait ceci ? Comment Debussy a-t-il fait cela ? Comment Beethoven a-t-il fait ceci ? Haydn – comment a-t-il réussi à faire fonctionner la forme sonate ? Et on veut faire les choses à sa manière à soi, alors on reçoit une inspiration formidable immédiatement.

Quand on vieillit, et c'est un peu triste, je suppose, on arrive au point où on sent que l'on a compris comment ces gens ont réalisé toutes ces choses, et ces modèles cessent d'avoir cette espèce de faculté de vous inspirer, ce qui est une manière d'être obligé de trouver ses propres modèles et d'emprunter son propre sentier individuel. Si l'on doit être compositeur, aussi bien être soi-même. En fin de compte, qui d'autre peut-on être ?

- transcrit par Darius Truhlar