

SONS NOUVEAUX

LA CHAISE DU COMPOSITEUR

Entrevue avec MICHAEL HORWOOD

Réalisée par JOHN GRAY

John Gray : Michael Horwood, merci d'être venu au Centre de musique canadienne pour participer à La Chaise du compositeur. Ceci est seulement notre deuxième podcast. Vous ignorez peut-être que l'idée de cette série nous est venue de notre regretté fondateur, John Weinzweig, qui avait l'habitude de prendre place dans cette même chaise. Mais il nous a quittés au moment où nous étions encore en train de formuler les exigences techniques pour réaliser une émission de radio sur Internet, telle que celle-ci. Notre premier invité était John Beckwith ; vous êtes le deuxième, et c'est pour nous un grand honneur. Il y a longtemps que je désirais vous rencontrer. Je vous remercie d'être là.

Michael Horwood : Merci de m'avoir invité.

J. Gray : J'ai une foule de questions à vous poser. J'imagine que la première et la plus évidente concerne vos premiers contacts avec la musique, comment cet intérêt s'est-il développé, et à quel âge. Je sais – et c'est peut-être injuste de ma part de le mentionner, que vous êtes né en 1947, la même année que Peter Paul Koprowski et David Jaeger, mais vous souvenez-vous de vos premiers ---

M. Horwood : Oui, tout à fait. Personne dans ma famille n'avait de talent musical particulier, alors ce n'était pas l'influence d'un parent, d'un frère ou d'une sœur. C'était le fait de jouer ou d'écouter de la musique. Nous avons une collection modeste de 45 tours Red Seal, RCA à l'époque. Ces 45 tours, je les appelais « les disques rouges ». Nous avons probablement quinze ou vingt petites pièces classiques, qui allaient de choses comme une Danse slave de Dvorak, une Danse du sabre ou des trucs de ce genre. Ma mère l'avait remarqué et, naturellement, je les faisais jouer à répétition et il y avait de jours où je gravitais vers l'un ou l'autre. Il y avait des jours où je pleurais plus ou moins en les écoutant, et j'ai littéralement usé ces disques.

Quand j'étais en huitième année, par là, j'ai gagné un stéréo portatif parce que j'avais vendu beaucoup de billets de tombola à l'école. Évidemment, ce fut une occasion merveilleuse de réentendre mes disques tout égratignés sur un appareil légèrement supérieur, mais mon objectif premier était, bon, que je devrais essayer de trouver de nouveaux enregistrements de ces pièces, mais je ne savais pas où aller. Ma mère, de nouveau a remarqué – elle était tellement futée – et elle m'a dit : « Tu sembles aimer cette musique classique. Pourquoi n'essaies-tu pas quelque chose de Beethoven ? »

Alors j'ai acheté l'enregistrement RCA de la Septième de Beethoven par l'Orchestre de Chicago dirigé par Fritz Reiner, parce que je connaissais déjà cette étiquette, et surtout parce qu'il avait une belle pochette, et ce fut comme tomber en amour. Ce fut absolument incroyable, parce que j'avais grandi avec des classiques légers, plutôt « pop », alors entendre cette gigantesque symphonie en quatre mouvements, une

des plus grandes jamais composées, évidemment, ce fut radical. À partir de ce moment, il n'était pas question de me retenir. Mon intérêt pour la science s'est évanoui, car je me dirigeais vers un domaine scientifique, en particulier la physique ou les maths, mais la musique a pris le dessus.

Donc, quand j'étais en neuvième année, de nouveau ma mère a observé, vous savez : « Bon, tu écoutes vraiment beaucoup de musique. Peut-être que tu devrais suivre des cours de piano. » Tout cela a coïncidé avec la fin de la huitième année, la neuvième année, la préparation d'une carrière musicale, et c'est ainsi que tout a commencé.

J. Gray : C'est merveilleux à entendre. Cela dit, Michael, vous étiez aux États-Unis, et c'est en 1971, n'est-ce pas, que vous êtes venu au Canada ?

M. Horwood : Oui.

J. Gray : Êtes-vous à l'aise de nous en donner les raisons ?

M. Horwood : Absolument. Ce n'était pas, contrairement à beaucoup de gens, pour échapper à la conscription, et je pense qu'on peut parler de ces choses aujourd'hui, mais, non, pas dans mon cas. Je venais de terminer ma maîtrise, ou j'avais presque terminé lorsque j'ai commencé à me demander : « Bon, où vais-je travailler ? »

Idéalement, je voulais enseigner dans un collège. La plupart de ces postes, 98 pour cent, probablement encore davantage aujourd'hui, exigeaient un doctorat ; j'étais dans une position inconfortable, je me demandais si j'allais faire un doctorat ou pas. De toute évidence, la conscription aux États-Unis – j'étais dans une impasse, parce que m'inscrire au doctorat risquait de m'obliger à demeurer là-bas et de devoir continuer à demander des sursis ; et parce que j'étais devenu un collectionneur de disques avide, ainsi qu'un compositeur en herbe, l'idée de me lancer dans l'industrie du disque m'intéressait.

Aussi le fait de vivre, vous savez, à une centaine de milles d'ici, dans la région de Buffalo – Toronto était cet endroit fantastique où on venait acheter de la musique chez Sam et chez A & A, et à la librairie ukrainienne, et à tous ces endroits merveilleux pour la musique et, bien sûr, il y avait des usines de pressage. Un ami et moi voulions entreprendre quelque chose dans le domaine du disque, principalement parce que mes demandes d'emploi aux universités n'aboutissaient pas, vu que je n'avais qu'une maîtrise.

J. Gray : Et à Toronto, naturellement, CJRT diffusait à l'époque de belles oeuvres de musique classique qui résonnaient jusque de l'autre côté du Lac Ontario. Vous pouviez les entendre à Buffalo ?

M. Horwood : Oh, absolument. En fait, Peter Keigh est l'une des premières voix que j'ai entendues à Buffalo. Je l'écoutais le matin, quand je me préparais à aller à l'université ou à aller enseigner.

J. Gray : C'était une Mecque musicale à l'époque. Cela dit, une de vos oeuvres s'intitule Brass-fast. Vous l'avez enregistrée, je pense, c'était le Niagara Brass Ensemble, il y a plusieurs années. Pouvez-vous m'en parler un peu ?

M. Horwood : Essentiellement, la pièce devait être une espèce de commande bénévole, ou un don aux Canadian Brass. Ils semblaient vouloir quelque chose qui ressemblait à une ouverture, une pièce enlevée, quelque chose, disaient-ils, qui pourrait ouvrir un concert ou la seconde moitié d'un concert. À l'époque, je venais de travailler à une pièce – je pense que je l'avais intitulée Metamorphosis. Elle était destinée à l'un des groupes rock du Humber College. Nous n'en avons jamais rien fait, et ce n'était pas une chose qui m'intéressait particulièrement, mais le matériau était bon.

Alors j'ai transformé la pièce en un quintette de cuivres, d'une durée de cinq minutes et demie environ, que je pouvais destiner à l'ensemble Canadian Brass. En fin de compte, ils ne l'ont pas accepté et j'ai dû lui trouver d'autres débouchés mais, quoi qu'il en soit, il s'agit d'une œuvre pour cuivres au rythme rapide, où dominent des rythmes et des vamps rock. Il y a une section quasi improvisée vers le milieu de la pièce, les deux thèmes principaux et même une citation de la trame sonore de Star Trek – évidemment, je suis en secret un fan de cette émission --, et j'ai donc intercalé un petit motif de cette musique, que reconnaîtront ceux qui sont familiers avec la série originale.

J. Gray : Eh bien, Scotty, téléporte-nous jusqu'au Niagara Brass Ensemble et à Brassfast.

J. Gray : Je suis époustoufflé que vous ayez réussi à obtenir des musiciens qu'ils accordent leurs instruments de manière si précise. C'est du très beau travail.

M. Horwood : Merci.

J. Gray : Maintenant, si je peux aborder le sujet de vos liens avec le visuel et le dramatique, et je sais que vous en avez eu des douzaines, sinon des centaines, au fil des ans. Y a-t-il un élément qui ressort sur lequel vous pourriez élaborer ?

M. Horwood : Eh bien, j'imagine que j'ai reçu un bon coup de pouce, peu après mon arrivée à Toronto, du fait que j'ai beaucoup travaillé pour le théâtre les deux premières années. J'ai collaboré avec le merveilleux Louis Del Grande, célèbre par son travail à la CBC, et avec le dramaturge torontois Hrant Alianak, dont nous allons entendre une œuvre un peu plus tard. J'adorais le théâtre en direct, alors écrire de la musique de scène était presque naturel.

De plus, j'arrivais de Buffalo, où j'avais fait ma maîtrise et qui avait la chance de connaître une situation exceptionnelle, notamment grâce à la présence de Lukas Foss. Il avait créé les Festivals of the Arts Today, comme il les appelait, de sorte qu'il y avait une tonne de musique nouvelle dans cette ville où on n'aurait probablement jamais imaginé une chose pareille, mais c'était pourtant le cas.

Et puis, naturellement, beaucoup de compositeurs de l'avant-garde exploraient des éléments visuels, et il y a eu des œuvres – Cage, Mauricio Kagel et plusieurs autres – où l'élément visuel était en réalité plus intéressant que l'élément audio, et une bonne partie était carrément drôle ; alors j'ai cueilli beaucoup d'idées humoristiques là-dedans, de

même que des éléments visuels et dramatiques. Je pense que cet aspect, plus la composition de musiques de scène pour quelques théâtres de Toronto, ont alimenté mon intérêt pour le visuel et le dramatique.

J. Gray : Parlons maintenant d'une oeuvre intitulée Tantrum IV. Elle date de cette époque, n'est-ce pas ?

M. Horwood : Oui, de 1972, je crois.

J. Gray : Écoutons cette musique avant d'aller plus loin, et je vous poserai ensuite une autre question.

J. Gray : M. Horwood, cela me ramène tellement au début des années 1970, lorsque ces « happenings » étaient presque endémiques dans toutes les universités qui possédaient une faculté de musique, mais vous avez vraiment frappé le filon principal ici. Étiez-vous dans le voisinage de Lukas Foss au moment où vous avez conçu cette œuvre ?

M. Horwood : Je n'avais plus vraiment de contact avec Lukas, parce que j'étais ici. Ma relation avec Lukas était très informelle. Lui, naturellement, était le chef du Buffalo Philharmonic, en plus d'organiser tous ces concerts de musique nouvelle dans toute la ville et de les emmener en tournée. Fondamentalement, je lui montrais mes compositions, et il les commentait de manière très libre. Je ne l'ai jamais payé pour quoi que ce soit, et nous avons eu de nombreuses séances, vraiment informelles.

Mon objectif, bien entendu, était de voir une pièce à moi interprétée à l'un de ses concerts, mais je dois dire qu'à l'époque un des problèmes était que les compositeurs étudiants étaient des étudiants et, en un sens, ils ne méritaient pas de figurer à un concert professionnel. Aujourd'hui, nous avons toutes sortes de compositeurs émergents, de subventions et de choses pour les jeunes, mais, de mon temps, il n'y avait rien de la sorte et c'était très décourageant. Même si vos collègues et vous-même pensiez que vous aviez écrit une pièce formidable, la réaction était, eh bien, vous n'êtes pas un compositeur, pas encore : vous êtes encore aux études.

Alors, malheureusement, je n'ai pas réussi, mais j'ai eu des réactions magnifiques, et j'ai eu avec Lukas Foss une relation merveilleuse, où nous parlions de mes œuvres et les passions en revue, et lui me montrait ses nouvelles compositions, alors c'était bénéfique aux deux.

J. Gray : Tantrum IV a sûrement fait sensation.

M. Horwood : En effet. Ce fut en réalité le grand succès de la saison au Théâtre Passe Muraille, à Toronto. C'est une œuvre en quatre sections, chacune appelée Tantrum, et la dernière est un monodrame pour un acteur masculin ; le concept de base est qu'il n'y a pas de texte, aucunes paroles. L'acteur entre en scène en complet de ville, et il ressent une tension incroyable, de l'inquiétude, de la peur, de l'anxiété, de l'appréhension, tout ce que vous voulez.

Je suppose que d'un point de vue anecdotique, il était en retard à un rendez-vous très important, mais je plaisante. Nous n'avons aucune idée de la nature de l'événement, mais nous voyons cet homme devenir de plus en plus spastique, complètement affolé par la nécessité d'être quelque part. Il arrache ses vêtements un par un, il s'agite, s'inquiète et devient terriblement stressé par le besoin de se rendre à cet endroit.

Bien sûr, ce compte à rebours était l'idée de Hrant Alianak, et c'est sa voix, en passant, qu'on entend dans la pièce ; c'est un compte à rebours vers quoi ? nous l'ignorons, mais, peu importe ce que c'est, il est d'une importance extrême pour cet homme. Naturellement, toute cette notion devient le cataclysme à la fin de la pièce.

J. Gray : Je suis désolé de l'avoir ratée, mais merci de partager l'enregistrement avec nous. Cet enregistrement, en passant, fait partie du catalogue du Service de distribution du Centre de musique canadienne, et il est en vente à la Boutique du Centre de musique canadienne.

Maintenant, j'aimerais parler des compositeurs qui ont influencé votre style de composition. Je sais que vous avez passé du temps auprès d'Istvan Anhalt. Croyez-vous qu'il vous a influencé, ou pas ?

M. Horwood : Pas particulièrement. J'ai suivi un séminaire de composition avec lui. C'était un atelier privé, et il est également venu à l'Université de Buffalo diriger un séminaire de musique vocale, ancienne et nouvelle, incluant même les chanteurs pop. Je veux dire, il était absolument passionné par la voix et nous avons tout couvert, oh, des Nouvelles Aventures de Ligeti aux inflexions vocales de Frank Sinatra. Je veux dire, tout le répertoire y est passé et c'était vraiment, vraiment merveilleux.

Je dirais que mes influences remontent à plus loin que cela, parce que c'est la musique que j'ai écoutée. Quand on collectionne les enregistrements de musique depuis la huitième année, on apprend à connaître un grand nombre de compositeurs, d'autant plus que je n'en connaissais pas beaucoup les premières années. J'avais entendu des noms, mais presque tout ce que j'achetais était un coup de dé, alors il y avait une grosse pile de préférés et une grosse pile de « ouache », des œuvres que je rejetais ou qui ne m'intéressaient pas. La première influence qui me vient à l'esprit est Beethoven.

Beethoven, je le vénérerais et je le vénère encore comme un idéal, un héros. Je veux dire, il est simplement l'un des plus grands artisans de la musique, ainsi que quelqu'un qui pouvait transformer la discipline de la forme et du métier en une expérience émotive bouleversante, la combinaison parfaite d'intellect et d'émotion.

Cependant, quand on arrive au 20e siècle et à ce que nous faisons comme compositeurs de musique nouvelle, certainement Stockhausen, Cage, tous ces gens avec lesquels nous nous sommes familiarisés à l'université ; puis, à mesure que je découvrais de plus en plus de compositeurs traditionnels, il pouvait y avoir quelque chose dans leur musique qui retenait mon attention, l'idée, par exemple – ce n'est peut-être pas une influence majeure mais, disons, la manière dont Nielsen fait appel à un passage improvisé à la caisse claire dans sa Cinquième Symphonie.

C'est vraiment très intéressant. Je veux dire, vous savez, j'adore cette œuvre, et c'était vraiment fascinant de découvrir ensuite celles de Wagner, les sonorités de la fin du romantisme et post-romantiques de Wagner, Strauss, Mahler. J'ai toujours adoré Bruckner.

Ainsi, je pense que cet élément particulier a joué un rôle déterminant, mais s'est caché sous la surface, parce que c'étaient les derniers noms qu'on voulait mentionner dans le contexte des années soixante-dix – l'avant-garde des années soixante et soixante-dix.

J. Gray : Oui, vraiment, ils étaient presque proscrits.

M. Horwood : Exactement. Par exemple, j'aimais beaucoup Chostakovitch et je me souviens avoir dit à certaines personnes à l'époque à quel point j'aimais la Onzième Symphonie, et on répondait « Oh, tu aimes ça ! », ce qui voulait dire « Nous ne jouons pas ces œuvres-là ». Aujourd'hui, bien sûr, on trouve beaucoup plus d'enregistrements de n'importe quelle symphonie de Chostakovitch que de qui que ce soit d'autre de la période de l'avant-garde. Autrement dit, certains d'entre nous avaient raison. J'ai revu beaucoup de notions de l'avant-garde au fil des ans, et j'ai commencé à intégrer un climat post-romantique dans ma musique.

J. Gray: Pour ma part, je suis heureux que vous l'ayez fait. Larry Lake a cité Serge Garant, qui a dit : « L'histoire de la musique du 20^e siècle aurait été tellement meilleure si Chostakovitch avait fait le métier de concierge. »

M. Horwood : Oh, je suis en désaccord à cent pour cent avec cela.

J. Gray: Il y a parmi nous, encore aujourd'hui, beaucoup de compositeurs modernistes impitoyables, mais plusieurs d'entre nous vont de l'avant, et je suis heureux que vous vous soyez senti à l'aise de le faire. Bon, dans les œuvres d'aujourd'hui, la musique en sort-elle vraiment gagnante ? Qu'est-ce qui vous paraît le plus important, les exécutions ou les enregistrements ?

M. Horwood : Je crois que je pencherais pour les enregistrements. Je le dis à regret, parce que je pense que l'exécution en direct est absolument phénoménale, mais, à mon avis, c'est par défaut à cause de la direction que nous avons prise comme société. Tout simplement, on joue de moins en moins de musique en public. Je ne dis pas que le corollaire est qu'il y a beaucoup de musique nouvelle radiodiffusée, car c'est un problème là aussi, et nous remercions des initiatives telles que ce podcast que vous réalisez, mais je pense qu'en général le marché doit s'orienter vers l'enregistrement.

Les concerts sont devenus très coûteux. Il y a un très, très grand nombre d'œuvres à jouer en public, et, en un sens, chaque génération nouvelle doit apprendre le répertoire de base. Entretemps, les quelque 600 compositeurs du Centre de musique canadienne, autant les vivants que ceux qui nous ont quittés, ont laissé cet immense héritage auquel nous continuerons d'ajouter.

Alors cela devient un problème quantitatif : combien de musique peut-on écouter au cours de son existence ? Et pour ce qui est du grand public, s'il reste quelque chose de l'éducation musicale, ce dont je doute sérieusement, mais c'est une autre question ; quoi qu'il en soit, je pense que vous commencerez très probablement par aborder le répertoire de base, que vous preniez des cours de piano, de guitare ou de chant. Vous vous familiariserez d'abord avec Bach et Mozart et tous les grands compositeurs puis, par la

suite, espérons-le, vous emprunterez de nouveaux sentiers et découvrirez quelques-uns d'entre nous.

Donc, pour moi, c'est un jeu quantitatif, et je pense qu'attendre des exécutions est simplement fatal. C'est vraiment, vraiment difficile, c'est pourquoi je pense que la solution, presque par défaut, passe forcément par les enregistrements.

J. Gray : Supposons que vous avez composé une oeuvre pour dix-sept interprètes et que vous n'avez pu obtenir une exécution. Naturellement, il vous faudra trouver beaucoup d'argent, puis séduire dix-sept musiciens pour les convaincre d'entreprendre des répétitions, de se réunir dans une église le soir et d'enregistrer la pièce dans une espèce de situation contrôlée. Cela me paraît aussi difficile que d'obtenir une exécution à une série de concerts quelque part, mais je me trompe peut-être ?

M. Horwood : En termes de difficulté, vous avez probablement raison ; en revanche, on n'a pas besoin de vendre des billets pour cet événement. Il suffit d'avoir l'argent. C'est vrai qu'il faut trouver les sous pour payer tout le monde, mais si les musiciens sont intéressés à jouer la pièce, l'aventure s'arrête là. Je n'ai pas besoin d'attendre qu'un comité des artistes et du répertoire, que le directeur d'un ensemble de musique nouvelle, d'un chœur ou d'un orchestre décide « Oui, jouons cette pièce de Horwood ».

Même là, John, ça demeure ardu, parce qu'on ne peut garantir qu'il y aura un enregistrement d'archives. Parfois, la guilde des musiciens est si réticente à faire ne serait-ce qu'un enregistrement de sauvegarde pour l'ensemble et/ou le compositeur, que j'entends l'interprétation en concert, et c'est tout. Il n'y a rien d'autre. Il ne subsiste aucun souvenir de l'événement sinon dans ma tête et celle des auditeurs. Il n'y a pas d'enregistrement de sorte que, d'une certaine façon, je me retrouve quand même à essayer de trouver des musiciens, et le financement, pour le réaliser.

J. Gray : Oui, chaque compositeur a ses titres préférés et vous avez tout un catalogue, plus de soixante oeuvres à ce jour. Pouvez-vous me nommer des oeuvres que vous affectionnez particulièrement, et je pourrai peut-être en faire entendre une maintenant.

M. Horwood : C'est vraiment une question difficile. Personnellement, j'hésite. Vous savez, nous avons parlé de l'espèce de glissement vers un accent post-romantique. Mon affection n'est pas moindre, absolument pas, à l'égard d'oeuvres telles que *Tantrum IV*, que j'ai composées dans ma période d'avant-garde, ou de musique nouvelle, peu importe comment on l'appelle. Je veux dire, j'aime encore des pièces comme mes *Microduets*, dont un grand nombre utilisaient – utilisent – des techniques plus contemporaines, disons, que ne le ferait une écriture post-romantique.

En ce sens, nos oeuvres sont toutes nos enfants. Je pense que, sur les soixante, j'ai commis quelques bides, si on veut utiliser ce terme, que je préfère ne pas mentionner. Je veux dire, il y a probablement huit ou dix pièces que je n'aurais aucun chagrin de ne pas avoir écrites mais, vous savez, les quelque cinquante qui restent, j'en suis généralement assez content.

En fait, j'essaie de les réviser constamment, et l'avènement de la calligraphie informatisée me donne l'occasion de retourner à mes compositions et de nettoyer la notation. J'étais un mauvais calligraphe, parce que j'étais gaucher, pour commencer, de

sorte que l'arrivée de l'ordinateur a été une excellente façon de revisiter mes pièces et de les améliorer pour la postérité et de pouvoir dire, vous savez, c'était vraiment une bonne pièce.

Puis, les œuvres que nous présentons aujourd'hui, lorsque je les raffine en vue d'un enregistrement, je me dis : « Je ne peux pas croire que j'ai écrit cela. C'est vraiment bon. » Et j'essaie de me demander objectivement : « Est-ce que j'ai vraiment écrit cela ? Comment ces notes me sont-elles venues ? », parce que cela sonne tellement mieux que ce que je croyais pouvoir écrire. Alors je suppose que je suis en partie critique envers moi-même et en partie prêt à nier que j'aie pu écrire quelque chose dont je peux dire « Ça alors, c'est vraiment bon ! ».

J. Gray : Votre Amusement Park Suite est si connue que je suis presque obligé d'en jouer une piste. J'adore cette pièce. Je sais que c'est aussi le cas d'autres personnes. Pourquoi ne pas l'écouter maintenant ?

J. Gray : Cet enregistrement a été réalisé outre-Atlantique, n'est-ce pas ?

M. Horwood : Oui, j'ai fait cet enregistrement en janvier 2007 à Varsovie, avec la Sinfonia Varsovia.

J. Gray : Est-ce un gros orchestre ?

M. Horwood : Il possède un noyau de je ne sais combien de musiciens, près de quarante, je pense, et ils en ajoutent au besoin. J'ai été surpris d'apprendre que c'est – c'est l'orchestre fondé par Sir Yehudi Menuhin, et Penderecki est actuellement son directeur musical officiel.

J. Gray : Seigneur ! Quelle belle ambiance sonore ! Ont-ils enregistré dans une salle ou dans une église ?

M. Horwood : Dans une salle. Elle fait partie de – on pourrait l'appeler l'ancienne radio d'État. En fait, c'est le Studio Lutoslawski de la Radio nationale de Pologne – c'est leur Maison de Radio-Canada, en quelque sorte, avec une bonne salle.

J. Gray : Bon, pourquoi ne pas délaissier tout de suite les oeuvres pour grand ensemble ? Je n'ai pas encore fait jouer, et nous n'avons pas encore parlé de vos œuvres pour piano seul. Louise Bessette a récemment fait paraître un CD, où vous figurez avec plusieurs autres compositeurs. Vous êtes vraiment en bonne compagnie, je dois dire. Vous côtoyez Barbara Kolb et Igor Stravinski. Comment trouvez-vous cet enregistrement ?

M. Horwood : Je pense que c'est un disque merveilleux. Louise a retenu cette idée de tango, et Ivar Mikhashoff, de son côté, avait lancé le projet tango, l'idée de demander à plusieurs compositeurs d'écrire des tangos. Naturellement, plusieurs des tangos sur le disque de Louise ont été composés avant cela et n'ont pas de rapport avec le projet de Mikhashoff, mais ma pièce a été commandée pour Ivar lorsqu'il est venu à Toronto il y a

plusieurs années. Par la suite, par l'intermédiaire d'un ami, j'en ai transmis une copie à Louise, dont on m'avait dit qu'elle préparait un récital de tangos et cherchait des œuvres. Elle a aimé la pièce, l'a jouée à de nombreuses reprises et a réalisé cet enregistrement.

J. Gray : Pourquoi ne pas en écouter un extrait ?

J. Gray : Eh bien, je pense que c'est une œuvre vraiment audacieuse, avec ces sons percussifs. Aviez-vous ces sons percussifs en tête quand vous avez conçu la pièce ?

M. Horwood : Oui, en réalité. J'aimais l'idée d'utiliser les rythmes de tango en tant que rythmes. C'est le genre d'œuvre – c'est un solo, mais on sentait presque le besoin d'avoir un joueur de castagnettes ou quelque chose du genre, alors je l'ai conçue de manière à permettre à l'interprète de s'éloigner des touches pour frapper le cadre du piano avec les jointures pour insérer les rythmes du tango ; ce qui, en un sens, rejoint une autre technique de composition que j'ai employée au fil des ans : l'idée d'explorer les contraires et d'explorer des fragments et des insertions de musique différente et/ou d'effets différents, dans ce cas.

J'adore l'idée de ce qu'on appelle « musique interrompue » et cette idée, je pense, est arrivée simultanément avec ce qu'on voit dans les médias. Par exemple, si vous regardez un feuilleton ou toute autre série dramatique à la télévision, vous remarquerez qu'on ne nous présente pas une intrigue du début à la fin, mais plutôt sept ou huit intrigues simultanément. On interrompt l'une pour aller voir où l'autre est rendue.

La même chose se passe dans ma pièce intitulée *Nervous Disorder*, qui reprend l'idée de surfer d'un poste à l'autre, comme on alterne entre les stations de radio présélectionnées en voiture. Maintenant, on peut avoir une trentaine de stations présélectionnées. Je veux dire, dans les voitures des années cinquante, on en avait cinq. De toute façon, on est dans un embouteillage et on se dit : « Oh, je n'aime pas ceci. Essayons autre chose. » Alors on écoute la nouvelle station deux secondes, ou qui sait combien de temps, puis on appuie de nouveau sur le bouton de présélection et on se retrouve ailleurs, on passe rapidement à un genre de musique tout à fait différent, ou peut-être à un bulletin de nouvelles ou de météo.

Alors j'ai pensé faire la même chose, et j'aime vraiment l'idée, dans plusieurs de mes œuvres, d'en interrompre le déroulement exprès et de sauter à quelque chose de complètement différent. Dans l'ancien temps, j'imagine qu'on aurait appelé cela des « raccords de ruban aléatoires », mais je pense que cette notion fait vraiment partie de notre technologie, partie de notre monde actuel, en cette époque d'octets, de petites phrases qui frappent, de clips sonores et de mitraillages en tout genre.

J. Gray : Michael, vous avez parlé plus tôt de compositeurs émergents, de jeunes compositeurs, et Dieu sait que lorsque nous étions aux études vous et moi ils n'existaient pas, mais il y a maintenant des musiciens entièrement formés qui font des débuts fracassants à dix-huit et vingt et un ans ; bien sûr, aujourd'hui en Finlande on vous offre des chefs d'orchestre accomplis qui sortent à peine du secondaire. Y a-t-il des conseils

que vous aimeriez donner à ces musiciens émergents, en particulier aux jeunes compositeurs ?

M. Horwood : Je dirais que ce sera difficile, peu importe la situation. Je pense que cela revient à ce que j'évoquais plus tôt au sujet de la quantité d'œuvres disponibles dans le monde entier, de – comme je disais jadis -- « du chant à la chance » et cela, c'est vraiment dur. Vous savez, si je leur disais que c'est une profession difficile et que je leur conseillais d'y penser à deux fois, cela pourrait paraître égoïste, du genre : « Voilà, il dit à toutes ces personnes de ne pas composer de musique, pour avoir plus de chances d'être joué », mais ce n'est évidemment pas ce que j'essaie de dire.

Je pense qu'il faut être préparé au fait que c'est vraiment difficile, et c'est peut-être mieux ainsi – je n'ai jamais vécu en Europe. J'ai reçu plusieurs exécutions en Europe, mais je n'ai pas une connaissance directe de la situation de l'enseignement là-bas. Cependant, j'ai l'impression que, à plusieurs égards, il faut être préparé à la très grande probabilité qu'on sera un compositeur régional. C'est très dur et j'ai noté, en tant que compositeur de la région des Prairies aujourd'hui, qu'on ne joue pas ma musique à Toronto aussi souvent qu'autrefois ; inversement, quand j'étais à Toronto, j'étais rarement joué dans les Prairies.

C'est une réalité. À moins de s'enrichir grâce à une réputation internationale, vous serez probablement un artiste régional. Vous savez, des interprètes m'ont dit : « Nous aimons vraiment votre musique, mais nous devons d'abord jouer un compositeur local » ; c'est même allé au point où, au sujet d'une œuvre que je voulais simplement entendre, le chef m'a dit : « Eh bien, aimerions beaucoup la jouer, mais il y a un trompettiste au secondaire qui compose pour l'orchestre », ou quelque chose du genre, « nous devons vraiment le jouer en premier, parce qu'il est de la région, contrairement à vous ; les gens le connaissent, alors nous vendrons des billets. »

Alors, je veux dire, ça a vraiment cogné dur que ce trompettiste probablement peu qualifié puisse écrire n'importe quoi pour l'orchestre local et voie sa musique jouée, alors que moi – j'avais peut-être écrit une œuvre de qualité supérieure. Quoi qu'il en soit, je veux souligner que le régionalisme est un obstacle important et un problème réel, alors soyez préparés à subir un très grand nombre de rejets et, naturellement, la possibilité de vivre de sa plume – à temps complet – est tout simplement ridicule. Cela n'arrivera pas.

J. Gray : Une des façons dont Betsey Raum a réussi à briser le moule régionaliste a été de devenir une spécialiste de l'écriture pour le tuba, et aujourd'hui sa musique est jouée partout dans le monde, parce que les joueurs de tuba ont besoin qu'on leur écrive des pièces en solo, et cela est devenu un véritable créneau pour elle.

M. Horwood : Je pense que c'est une possibilité. C'est certainement une solution. Il y a aussi celle de Bach : penser localement. Bach n'a jamais parcouru plus de 300 km. On peut donc se demander : de quoi a besoin mon contexte local ? D'un chœur d'église ? D'une fanfare de pompiers ? Mais est-ce que c'est vraiment ce que vous voulez faire avec votre diplôme et votre talent ? Il y a des avantages à cela, mais, grands dieux, j'ai choisi cette voie parce que je voulais composer de grands concertos pour piano, un opéra, un ballet ou une symphonie, et cela suppose construire beaucoup de châteaux en Espagne et il faut travailler très fort pour réaliser ce rêve.

J. Gray : Vous n'êtes pas si vieux, Michael. Songez-vous à un opéra, un jour ?

M. Horwood : J'aimerais beaucoup, certainement, et, depuis des années, je veux faire Le Meilleur des mondes, parce que je pense que c'est une oeuvre phénoménale qui se prêterait bien à l'opéra, peut-être même à un ballet, mais je pense qu'un opéra est sans aucun doute une chose que j'aimerais faire.

J. Gray : Vous savez sûrement qu'il y a eu importante création de Victor Davies au Manitoba Opera la semaine dernière ?

M. Horwood : Oui, et John Estacio fait beaucoup de choses dans l'Ouest, où je vis.

J. Gray : J'ai hâte d'entendre votre Meilleur des mondes ; peut-être que j'assisterai aux ateliers et que je prendrai des photos. Entretemps, je sais que vous avez composé une symphonie, sinon deux, sinon trois. J'ai ici votre Symphonie no 1. Pourquoi ne pas en jouer un extrait, et ensuite nous parlerons un peu de votre production symphonique.

J. Gray : Bravo ! Je suis vraiment impressionné par votre oeuvre. Vous admirez peut-être Beethoven, mais moi j'admire Horwood.

M. Horwood : Merci.

J. Gray: Donc, vous en êtes déjà à votre troisième symphonie, n'est-ce pas ?

M. Horwood : En fait, la quatrième est sous forme manuscrite, et c'est un projet pour l'année prochaine de l'emmener au-delà du manuscrit, à tout le moins la transférer à l'ordinateur, et l'étape suivante sera de la faire connaître partout où je pourrai.

J. Gray : Bon, ne manquez pas de nous faire savoir quand votre Symphonie no 4 sortira. Je suis convaincu que vous trouverez un chef d'orchestre, que vous trouverez un ensemble et que vous vous rongerez les ongles pendant les répétitions. Y aura-t-il une Symphonie no 5 après cela, croyez-vous ?

M. Horwood : J'aimerais bien. J'aimerais aussi écrire un second quatuor à cordes. Il y a tant de choses à faire ! J'ai un grand respect pour les genres musicaux qui nous ont été légués à travers l'histoire. J'aimerais composer une messe en latin, un opéra, un ballet. J'aimerais écrire un exemplaire des genres que je n'ai pas encore abordés, et au moins un second de ceux que j'ai faits. J'aimerais aussi composer d'autres Microduets.

J. Gray : D'autres Microduets? J'allais vous demander ---

M. Horwood : Eh bien, l'idée – oui, parce que c'était un peu l'idée des sonates de Hindemith, que tous les étudiants haïssaient. En fait, j'ai toujours entendu dire que ce

sont les pianistes qui les haïssent le plus, parce que les parties de piano sont plus difficiles que celles de l'instrument mélodique, et cetera. Alors, j'avais dans l'idée de composer une pièce pour chacun des instruments mélodiques ; je pense qu'il y en a quatre ou cinq que je n'ai pas faites encore ; je n'en ai fait aucune depuis des années, alors j'aimerais aussi compléter ce projet dans les années qui me restent, et m'en débarrasser. Il y a donc une foule de chose que j'ai besoin et envie de faire.

J. Gray : Eh bien, Michael, je vous souhaite la meilleure des chances dans tous ces projets. J'ai très hâte de les entendre. Je veux vous remercier d'avoir participé à cet historique second podcast de La Chaise du compositeur au Centre de musique canadienne. Et ce disque polonais, je l'aime tellement ! Avez-vous objection si je fais jouer un extrait de votre National Park Suite ?

M. Horwood : Oh, je ne demande pas mieux. Elle reflète l'intérêt immense que je voue à la nature. Je ne crois pas qu'il existe un compositeur qui ne soit pas fou de la nature, mais certains s'y réfèrent plus que d'autres. Je ne dirais pas que je suis totalement influencé par elle dans chacune de mes œuvres, mais trois œuvres portent cette influence très spécifique. Je veux dire, on ne peut pas écrire une œuvre intitulée National Park Suite et créer de l'abstrait. Il faut qu'elle soit ce qu'elle annonce : des cartes postales de ces endroits merveilleusement beaux.

J. Gray : Merci encore, Michael. Nous vous quittons sur Yellowstone National Park ; Sinfonia Varsovia, sous la direction d'Ian Hobson.

- transcription de Mara Zibens; traduction de Véronique Robert