

Le mardi 13 avril 2010
à 19 h 30

Tuesday, April 13, 2010
7:30 p.m.

**SYMPHONIE D'INSTRUMENTS
À VENT DE MCGILL**



**MCGILL WIND
SYMPHONY**

Alain Cazes
directeur / director

avec soliste invitée / with guest soloist

Amy Horvey, trompette / trumpet

P r o g r a m m e

*BASE-5 INTERSECT (2010)
(*création mondiale / world premiere*)

ELIOT BRITTON+
(né en / b. 1983)

*Happiness is Your Business (2010)
(*création mondiale / world premiere*)

ISAK GOLDSCHNEIDER
(né en / b. 1972)

Ta-Da
Orator
March - Finale

Amy Horvey, trompette solo / trumpet solo
(classe de / class of Edward Carroll)
Jeff Morton, électronique / electronics

◇ L'Histoire du soldat (version 1920)

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

~ entr'acte ~

Symphonie n° 9 en mi bémol, opus 70 (1945) /
Symphony No. 9 in E-flat, Op. 70

DMITRI SHOSTAKOVICH
(1906-1975)

Allegro
Moderato
Presto
Largo
Allegretto

I-IV-V, arr. **William A. Schaefer** (1976)
II-III, arr. **Alain Cazes** (2009)

Katelin Colemann, basson solo / bassoon solo

* création / premiere

+ compositeur-en-résidence / composer in residence

◇ membres de l'ensemble / members of the ensemble (Stravinsky):

Daphnée Sincenne-Richard, violon / violin
Peter Schiller, trompette / trumpet
Matthew Russell, trombone
Mark Dimitroff, clarinette / clarinet
Sarah Gauthier-Pichette, basson / bassoon
Stéphanie Poirier-Domaschio, contrebasse / doublebass
Noam Bierstone, percussion

Notes de programme

Eliot Britton, *BASE-5 INTERSECT*

Ces notes de programme ont été rédigées par le compositeur.

Base-5 Intersect a été construit sur des piles d'accords quintaux qui se croisent et se chevauchent. Ces *intersections* créent des « cross fades » chordaux (i.e. lorsqu'un son se fond dans le son subséquent) via des changements de densité et d'harmonie. Les techniques utilisées pour construire le matériel harmonique et rythmique sont issues de la production de musique électronique d'avant-garde et électroacoustique.

Isak Goldschneider, *"Happiness Is Your Business"*

« La réjouissance est forcée, créée sous la menace, comme dans Boris Godounov. C'est comme si quelqu'un te battait avec un bâton en disant, 'Tes affaires sont réjouissantes, tes affaires sont réjouissantes (Your business is rejoicing),' et qu'après t'être relevé, chancelant, tu te mettais à marcher en murmurant, 'Nos affaires sont réjouissantes, nos affaires sont réjouissantes.' »

—Dmitri Chostakovitch, décrivant apparemment sa cinquième symphonie dans *Témoignage*

« Notre auditoire est organiquement incapable d'accepter l'art décadent, lugubre et pessimiste. Notre auditoire répond avec enthousiasme à tout ce qui est brillant, clair, joyeux, optimiste, à tout ce qui affirme la puissance de la vie. »

—Alexei Tolstoy, en révisant la cinquième symphonie de Chostakovitch

Isak Goldschneider a composé « Happiness is Your Business » (« Le bonheur, c'est de tes affaires ») pour la soliste Amy Horvey dans le cadre de ses études doctorales en interprétation de la trompette à l'École de Musique Schulich. Cette œuvre fait partie d'un projet intitulé « Collaboration entre le compositeur et l'interprète dans le contexte de la musique pour trompette, appareils électroniques et ensemble. »

Dans ses écrits à propos de l'œuvre, Goldschneider raconte que l'improvisation a été de prime importance dans la création de la pièce. Il écrit : « L'un de nos outils les plus importants dans la construction de cette pièce a été l'improvisation –ceci pour contrôler un médium [i.e. la production de musique électronique] qui résiste souvent à nos efforts de l'amener sous l'égide du royaume orchestral, en utilisant son inhérente imprévisibilité. » Ainsi, le compositeur voit l'imprévisibilité qui caractérise le média électronique moins comme un problème à résoudre que comme un atout à explorer.

Goldschneider souligne aussi l'importance politique du média électronique. Il explique : « L'utilisation de la technologie électronique [a été] au centre de la propagande, autant dans l'ère soviétique que dans la nôtre. »

Un exemple bref permettra au lecteur de mieux apprécier cette association historique entre la musique électronique et la propagande dans l'Union Soviétique. Vers 1916, Lev Sergeyevich Termen, un physicien russe et violoncelliste ayant suivi une formation classique, fut l'auteur d'une grande innovation dans la musique électronique. Il travaillait à ce moment-là comme ingénieur de la radio militaire pour l'armée impériale russe, et faisait de la recherche sur les capteurs de proximité. Combinant son intérêt pour la musique avec celui pour la physique, il imagina un instrument électronique qui pourrait créer un son sans que l'instrumentiste ait à frapper mécaniquement l'appareil : le thérémine. Le thérémine fit son entrée en 1920 et fut présenté devant Lénine en mars 1922. Le son produit par le thérémine répond aux mouvements des mains de l'instrumentiste positionnées devant deux antennes radio ; l'une contrôle la fréquence du son, et l'autre contrôle son volume. L'instrument attirait beaucoup d'amateurs, comme Lénine, puisqu'il ne requérait aucune maîtrise des techniques conventionnelles d'interprétation –même s'il restait difficile à jouer. Complètement fasciné par le thérémine, Lénine en reçut des leçons, exigea la confection de six cents modèles à faire distribuer en Union Soviétique, et envoya Termen partout autour du globe pour démontrer la supériorité de la plus récente innovation soviétique.

Cette relation historique entre la musique électronique et la propagande, à son tour, nous éclaire sur la connexion entre l'instrumentation de « Happiness is your business » et son programme –les deux citations plus haut. Dans l'Union Soviétique, les développements en musique électronique se tenaient à l'avant-garde de l'innovation technologique et incarnaient une marque de pouvoir culturel. Plus le temps avançait, plus la propagande soviétique devint inséparable de la musique soviétique. Des officiels du parti condamnaient à répétition et avec sévérité les compositeurs qui s'éloignaient des thèmes qui étaient « pertinents pour le peuple » et qui suivaient « le culte de l'atonalité et de la discorde » plutôt que d'écrire de la musique festive et patriotique. La technologie électronique pourrait donc être un médium idéal pour représenter le « bonheur obligatoire » imposé par le parti communiste.

Igor Stravinsky, *L'Histoire du soldat* (version de 1920)

La première guerre mondiale introduit dans la vie de Stravinsky et de sa famille des épreuves impensables. Pendant la guerre, Stravinsky vivait en Suisse, d'où il n'avait aucun accès aux redevances de ses éditeurs russes. En 1917, ses circonstances financières souffraient encore davantage alors qu'il s'acharnait à soutirer le paiement exact de l'impresario Diaghilev ainsi qu'à recevoir l'argent de ses compositions en temps de guerre. Cette année-là fut aussi celle de la mort de sa gouvernante allemande adorée, Bertha Essert, ainsi que de son jeune frère Gury, qui moururent tous deux de la fièvre typhoïde sur le front roumain. De plus, la révolution amènerait bientôt pour la famille de Stravinsky la perte des bénéfices de leurs successions russes.

Ce fut dans ces misérables circonstances qu'une idée germa en lui de collaborer avec l'auteur suisse Charles-Ferdinand Ramuz sur une pièce de théâtre qui serait peu dispendieuse à monter en spectacle, et qui pourrait être présentée en tournée. La pièce en question, *Histoire du soldat*, serait orchestrée et scénarisée pour seulement quelques instrumentistes et acteurs, et pourrait prendre place sur une toute petite scène. La première version fut donc écrite pour trois acteurs, deux danseurs, clarinette, basson, cornet, trombone, percussion, violon et contrebasse. Grâce à la généreuse contribution du millionnaire Werner Reinhart, l'œuvre fut inaugurée à Lausanne le 28 septembre 1918 sous la direction d'Ernest Ansermet. Plusieurs dates de représentation étaient déjà arrêtées quand la tournée dût être annulée à cause de l'épidémie de grippe espagnole. Le compositeur arrangerait plus tard deux suites de la pièce : une réduction pour violon, clarinette et piano (1919), ainsi qu'une version pour les sept instruments originaux (1920), laquelle sera présentée ce soir.

Le narratif propose une variation sur l'histoire intemporelle de Faust. Écrit d'après une fable russe d'Alexander Afanasiev, le texte suit l'histoire d'un soldat qui vendit son violon —l'objet lui étant le plus cher— au Diable en échange d'un livre qui lui révélerait comment obtenir tous ses désirs. Le narrateur, une présence morale cynique, ainsi que la princesse, que le soldat désire marier, constituent les rôles secondaires.

L'histoire commence avec la marche du soldat qui retourne enfin chez lui. Sur son chemin, il s'arrête sur les bords d'un ruisseau où il sort son violon de son sac-à-dos et se met à en jouer. Déguisé en vieil homme, le Diable lui propose de lui échanger son violon contre son livre. Il lui demande de lui enseigner comment en jouer, et en retour lui apprend comment se servir du livre. Le Diable insiste pour que le soldat attende trois jours avant de continuer son chemin. Mais entre-temps, trois ans ont passé en réalité. Quand il retourne au village (au son du thème de la marche dans la version originale), personne ne le reconnaît.

Contrairement au Faust de Goethe, qui recherche le savoir et la connaissance, les désirs du soldat sont plus ordinaires : il ne désire pas tant la richesse intellectuelle que matérielle, ainsi qu'un bon mariage. Mais en son temps, il regrettera sa convoitise des possessions matérielles. En effet, dans la *Pastorale*, la musique de ses rêveries près du ruisseau refait surface alors qu'il se remémore un passé plus heureux. Plus tard, il profite d'un moment où le Diable s'est absenté pour déchirer le livre en morceaux. Il quittera la ville avec l'espoir de tout recommencer ailleurs. La *Marche royale* l'amène à un palais où il avait entendu dire que la fille du roi serait donnée à celui qui pourrait guérir ses maux. Pensant déjouer le Diable et obtenir la main de la fille, il lui propose une partie de cartes et le fait boire jusqu'à l'en saouler. Le soldat sait déjà qu'il a la main gagnante —il a la reine de cœur. Pour un moment, sa victoire semble complète, et il commence à jouer le *Petit concert* alors que le Diable s'effondre dans une stupeur éthylique. Le soldat accourt vers la princesse, toujours en jouant le *Petit concert* pour elle, et guérit ses maux. Le couple danse le *Tango*, la *Valse*, et le *Ragtime*. Dans la *Danse du Diable*, le Diable apparaît soudainement dans la pièce et essaie de s'emparer du violon du soldat, mais le jeu de ce dernier envoûte le Malin et le force à danser jusqu'à ce qu'il en tombe de fatigue, sur un son mat entendu à la toute fin du mouvement. Le couple se réjouit ensuite à la musique de la *Grande chorale*. Le soldat décide de montrer son village à la princesse, malgré les mises en garde du narrateur. C'est que, en fait, le Diable l'attend déjà là-bas ; le soldat ne pourra ultimement que s'y soumettre. Le conte se termine avec la *Marche triomphante* du Diable.

Dmitri Chostakovitch, *Symphonie n° 9 en mi bémol majeur, opus 70*. Arrangement par **William Schafer et **Alain Cazes****

Alors que la balance de pouvoir se déplaçait graduellement d'un pôle à l'autre durant la deuxième guerre mondiale et que la victoire des forces alliées sur le front occidental et des forces soviétiques sur le front oriental devenait presque assurée, la pression augmenta chez les artistes soviétiques d'annoncer la victoire imminente et de faire honneur au dirigeant Staline. Chostakovitch y répondit en déclarant publiquement son intention de produire une œuvre qui rencontrerait toutes ces attentes —sa neuvième symphonie— aussi tôt qu'au mois d'octobre 1943, à la veille de la première représentation de la huitième symphonie. Le compositeur assura que la neuvième symphonie serait une œuvre « à propos de la grandeur du peuple russe et de notre armée rouge libérant notre contrée natale

des mains ennemies. » Selon David Rabinovitch, l'œuvre avait d'abord été pensée pour chœur et voix solo, même si le compositeur voulait éviter « des analogies immodestes » à une autre neuvième symphonie – celle de Beethoven évidemment.

Mais deux ans plus tard, Chostakovitch abandonnerait complètement le travail entamé. On ne peut que spéculer sur ses motivations. La quasi-inévitable comparaison avec la neuvième de Beethoven dut être pesante, et le compositeur a pu se sentir incapable de composer une symphonie « de la victoire » qui clorait la trilogie formée avec ses deux autres œuvres programmatiques de temps de guerre : sa septième et sa huitième symphonie. Mais il est plausible qu'il fût seulement insatisfait de ses premières tentatives. Peu importe les raisons qui poussèrent Chostakovitch à abandonner l'idée originale de sa symphonie, il est clair que l'œuvre qui la remplaça fut le produit d'un moment historique bien différent – suivant de près la victoire ultime, célébrée à la Place Rouge de Moscou le 9 mai 1945 – et prit en charge une identité tout à fait nouvelle une fois que le compositeur l'eût complétée durant l'été 1945.

Étonnamment, Chostakovitch ne prit qu'un peu plus d'un mois pour composer sa neuvième symphonie, entre la fin du mois de juillet et le 30 août 1945. L'œuvre reçut sa première représentation le 3 novembre de la même année avec l'orchestre philharmonique de Leningrad dirigé par Yevgeny Mravinsky. Plutôt que la symphonie héroïque et révérencieuse à laquelle les officiels du parti s'attendaient, Chostakovitch présenta ce qui en était en effet presque une parodie. Les officiels du parti en furent outragés. Chostakovitch dut attendre la mort de Staline en 1953 pour que le climat artistique s'améliore dans l'Union Soviétique.

Plus courte que les autres symphonies, la neuvième est caractérisée par une économie de moyens formels ainsi que par une absence relative de dissonances, ceci portant souvent à la comparer à la symphonie « Classique » de Prokofiev. Le premier mouvement s'inspire largement du style classique, pliant aux standards de la forme sonate. Comme tel, le premier thème est symétrique ; sa structure de phrase est bâtie sur les typiques divisions par quatre. Le thème secondaire au piccolo est comiquement annoncé par une figure galopante aux percussions. L'exposition est ensuite répétée, fidèlement à la tradition classique. Un développement vif et frais explore le matériel du début du mouvement. Dans la récapitulation, le thème au piccolo est réentendu au violon solo. Ce mouvement voile à peine son ton satirique ; le matériel thématique imite le son d'un éclat de rire. De plus, Chostakovitch semble même se moquer de la forme classique, en l'employant ici avec encore plus de sévérité que Mozart et Haydn.

Le deuxième mouvement débute avec une longue mélodie plutôt angulaire à la clarinette solo, accompagnée par les cordes graves en pizzicato. À mesure que d'autres instruments à vent en solo s'y joignent l'un après l'autre, le mouvement devient temporairement une œuvre de chambre pour bois. La section de cordes entre sur une valse ballottante, qui devient de plus en plus sinistre à mesure que le mouvement progresse.

Les trois derniers mouvements sont ininterrompus. Le Presto est un mouvement rapide, énergique et vertigineux qui demande une virtuosité technique extrême de la part de chaque instrumentiste. Au début du Largo, une intonation sévère et menaçante aux trombones et au tuba fait soudainement dérailler l'allure casse-cou du Presto. Le basson solo répond avec un récitatif envoûtant et éthéré. Les trombones et le tuba répètent leur mise en garde, et le basson répond cette fois-ci avec un soliloque encore plus expressif. Le mouvement s'apaise finalement sur une longue note tenue au basson, celle-ci devenant à son tour le point de départ de l'Allegretto. À ce moment, le basson reprend un thème grotesque qui fait écho au rire instrumental du premier mouvement. Tout comme le premier mouvement, le Finale est construit sur la forme sonate. Le thème au basson sera repris aux cordes, puis aux bois. Le développement se charge graduellement vers une autre reprise du thème par le basson, plutôt tapageur cette fois-ci alors qu'il est maquillé en thème militaire par la section de cuivres. Le tempo augmente soudainement, et le mouvement se termine sur une rapide, carnavalesque coda.

Dans la version présentée ce soir, les premier, quatrième et cinquième mouvements ont été arrangés par William Schaefer. Les second et quatrième ont été arrangés par Alain Cazes.

*Notes préparées par Holly Chung, étudiante de 3^e cycle à l'École de musique Schulich
Traduction par Vanessa Blais-Tremblay, étudiante du 2^e cycle à l'École de musique Schulich*

Programme notes

Eliot Britton, *BASE-5 INTERSECT*

The following program notes were contributed by the composer.

Base-5 Intersect is composed from stacks of quintal chords that intersect and overlap. These *intersections* create chordal cross fades through shifting density and harmony. The techniques used to construct the harmonic and rhythmic materials are derived from electroacoustic and avant-garde electronic music production.

Isak Goldschneider, “Happiness Is Your Business”

“The rejoicing is forced, created under threat, as in Boris Godunov. It’s as if someone were beating you with a stick and saying, ‘Your business is rejoicing, your business is rejoicing,’ and you rise, shaky, and go marching off, muttering, ‘Our business is rejoicing, our business is rejoicing.’”

—Dmitri Shostakovich, allegedly describing his Fifth Symphony in *Testimony*

“Our audience is organically incapable of accepting decadent, gloomy, pessimistic art. Our audience responds enthusiastically to all that is bright, clear, joyous, optimistic, life-affirming.”

—Alexei Tolstoy, reviewing Shostakovich’s Fifth Symphony

Isak Goldschneider’s “Happiness Is Your Business” was composed for soloist Amy Horvey in the context of her doctoral studies in trumpet performance at the Schulich School of Music, and forms part of a project entitled “Composer/Performer Collaboration in the Context of Music for Trumpet, Electronics and Ensemble.”

In his writings about the work, Goldschneider comments that improvisation played a central role in the creation of the piece. He writes: “An important tool for us in building this piece has been improvisation — this as a means of controlling a medium [i.e. electronic music production] which often resists efforts to bring it under the aegis of the orchestral realm by utilizing its inherent unpredictability.” Thus, the composer sees the unpredictability that characterizes electronic media not as a problem to be overcome but as a quality to be embraced.

Goldschneider also highlights the political significance of electronic media. The composer explains: “the use of electronic technology [has been] central to propaganda, both in the Soviet era and ours.”

A brief example will give the reader some idea of this historic association between electronic music and propaganda in the Soviet Union. Around 1916, Lev Sergeyevich Termen, a Russian physicist and classically trained cellist, stumbled upon an innovation in electronic music while conducting research in proximity sensors as a Military Radio Engineer in the Imperial Russian Army. Merging his interests in music and physics, he sought to develop a new electronic instrument that would create sound without the player having to mechanically strike the apparatus: the theremin. The theremin made its debut in 1920 and was presented before Lenin in March 1922. Sound is produced on the theremin by waving one’s hands in front of two radio antennae, one which controls the frequency of the pitch and another which controls its volume. Thus, the instrument was attractive to amateurs like Lenin, for it did not require the player to master conventional performance techniques, but it was still challenging to play. Utterly fascinated by the theremin, Lenin requested lessons on it, ordered that six hundred models be manufactured and distributed throughout the Soviet Union, and sent Termen around the globe to demonstrate the superiority of this latest Soviet innovation.

This historic relationship between electronic music and propaganda, in turn, illuminates a connection between the instrumentation of “Happiness Is Your Business” and its program—the two quotations cited above. In the Soviet Union, developments in electronics were a beacon of technological innovation and a mark of cultural power. Time and again, Soviet propaganda became inseparable from Soviet music. Party officials repeatedly and harshly condemned composers who strayed from themes that were relevant to “the people” and who followed “the cult of atonality and discord” instead of writing festive patriotic music. Electronic technology, then, might be an ideal medium for representing sonically the compulsory happiness enforced by the Communist Party.

Igor Stravinsky, *L’Histoire du soldat* (1920 version)

The First World War brought unthinkable hardship for Stravinsky and his family. During the war, he lived in Switzerland, cut off from the royalties of his Russian publishers. In 1917, his financial circumstances suffered

further as he fought to exact payment from the impresario Diaghilev and struggled to earn money from his wartime compositions. That year also saw the death of his beloved German governess, Bertha Essert, and his younger brother Gury, who died of typhoid fever on the Romanian front. The Revolution would soon bring about the loss of his family's income from their Russian estates.

It was in these miserable circumstances that an idea occurred to him to collaborate with Swiss novelist Charles-Ferdinand Ramuz on a theater piece that would be cheap to perform and could be taken on tour. The resulting piece, *Histoire du soldat*, would require only a handful of musicians and a few actors, and could be presented on a small stage. The original version was scored for three actors, two dancers, clarinet, bassoon, cornet, trombone, percussion, violin, and double bass. Thanks to the generous contributions of the millionaire Werner Reinhart, the work was premiered in Lausanne on September 28, 1918 under Ernest Ansermet. Though several tour dates had already been scheduled, all the planned performances were canceled because of the Spanish influenza epidemic. The composer later arranged two suite versions of the piece: a reduction for violin, clarinet, and piano (1919), and a version for the original seven instruments (1920), the latter of which you will hear tonight.

The narrative portrays a variation on the timeless story of Faust. Written after a Russian fable by Alexander Afanasiev, the text centers on a soldier who sells his violin—his most prized possession—to the Devil in return for a book that will tell him how to obtain all that he desires. The narrator, a cynical moral presence, and the Princess, whom the Soldier aspires to marry, occupy supporting roles.

The story begins with the soldier's march home. On the way, he stops on the bank of a stream where he takes his fiddle from his knapsack and begins to play. Disguised as an old man, the Devil asks for his fiddle, enticing him with the book. The Devil makes the Soldier teach him how to play in exchange for teaching him how to use the book, forcing him to wait three days before he can continue on his journey. Meanwhile, three years have passed in the real world. When he returns to his village (also to the tune of the march theme in the original version), no one recognizes him.

Unlike Goethe's Faust, who covets knowledge, the Soldier's desires are more ordinary: he longs not for intellectual but for material wealth and a good marriage. But in time, he despises his lust for material possessions, and in the *Pastorale*, the music from his musings by the stream resurfaces as he recalls his happier past. Later, he seizes a moment when the Devil is gone and tears the book to shreds. He leaves town with the hope of starting over in a new place. The *Royal March* takes him to a palace where he has heard that the king's daughter will be given to the man who can cure her. Thinking he can outsmart the Devil and get the girl, he challenges him to a game of cards and gets him drunk. Meanwhile, the Soldier already knows he has the winning hand—the queen of hearts. For a moment, his victory seems complete, and he starts to play the *Little Concert* as the Devil collapses in a drunken stupor. He rushes to the Princess, continuing to play the *Little Concert* for her, and cures her. The couple dances the Tango, Waltz, and Ragtime. In the *Devil's Dance*, the Devil suddenly bursts into the room and tries to steal the violin from the Soldier, but the Soldier's playing bewitches the Devil and forces him to dance; he falls to the ground in exhaustion with an audible thud at the end of the movement. The couple then rejoices to the music of the *Great Chorale*. The Soldier soon has a mind to show the Princess his village, even though the narrator warns him against it. The Devil lies in wait for him there, and the Soldier can do nothing but submit to him. The tale ends with the Devil's *Triumphant March*.

Dmitri Shostakovich, *Symphony No. 9 in E-flat major, Op. 70*. Arr. by William Schaefer and Alain Cazes

As the balance of power gradually shifted in the Second World War and the victory of the Allied forces on the Western Front and Soviet forces on the Eastern appeared ever more sure, pressure increased on Soviet artists to herald the glory of the impending victory and exalt Stalin. Shostakovich responded by making public declarations about his intent to produce a work that would seem to meet these expectations—his Ninth Symphony—as early as October 1943, just before the premiere of his Eighth Symphony. The composer affirmed the Ninth Symphony would be a work “about the greatness of the Russian people, about our Red Army liberating our native land from the enemy.” According to the testimony of David Rabinovich, the work was originally planned for chorus and solo singers, although he recalled the composer wanted to avoid “immodest analogies” to another Ninth Symphony—Beethoven's.

But two years later, Shostakovich completely abandoned his earlier work on the piece. We can only speculate as to his motivations. The nearly inevitable comparison to Beethoven's Ninth Symphony loomed large, and the composer may have felt weighed down by the pressure to write a successful “Victory” symphony that would round out a trilogy with his other programmatic wartime works, his Seventh and Eighth symphonies. Yet again, he may have simply been unhappy with his earlier attempts. Whatever his reasons for dropping the earlier incarnation of the Symphony, it is clear that the new work was the product of a different historical moment—coming on the heels of the actual victory, celebrated in Moscow's Red Square on May 9, 1945—and took on an entirely different identity once Shostakovich completed it in the summer of 1945.

Astonishingly, Shostakovich composed the Ninth Symphony within little more than a single month, from late July to August 30, 1945. The work received its first performance on November 3 of that year with the Leningrad Philharmonic conducted by Yevgeny Mravinsky. Instead of the reverent, heroic symphony Soviet officials expected, Shostakovich had produced a near parody. Party officials were outraged. Shostakovich would have to wait until Stalin's death in 1953 for the artistic climate to improve in the Soviet Union.

The shortest of Shostakovich's symphonies, the Ninth is characterized by a formal economy of means and a relative lack of dissonance, often soliciting comparisons to Prokofiev's "Classical" Symphony. The first movement draws heavily on the classical style, conforming to textbook standards for sonata form. As such, the first theme is symmetrical; its phrase structure breaks down into the usual foursquare divisions. A second theme in the piccolo is comically heralded by galloping drum beats. Shostakovich then calls for the exposition to be repeated, a feature of sonata form typical of the classical era. The brisk development section expands on material from the opening of the movement. In the recapitulation, the piccolo theme reappears in the solo violin. This movement barely disguises its satirical tone; the thematic material imitates the sound of laughter. Moreover, it would seem that Shostakovich mocks classical form itself by employing it more strictly than even Mozart and Haydn often did.

The second movement begins with a long, rather angular melodic line in the solo clarinet, accompanied by the low strings playing pizzicato. As other solo wind instruments join in one at a time, the movement temporarily becomes a composition for chamber woodwind ensemble. The string section then enters, beginning a swaying waltz that becomes ever more ominous as the movement progresses.

The last three movements are played without any breaks. The rousing Presto is an energetic, dizzyingly fast movement that demands extreme technical virtuosity from every player. At the beginning of the Largo movement, a forbidding statement by the trombones and tuba suddenly derails the breakneck pace of the Presto. The solo bassoon then responds in a haunting, ethereal recitative. The trombones and tuba repeat their portentous statement, and the bassoon replies again with an even more expressive soliloquy. The movement finally peters out on a long held note in the bassoon, which becomes the point of departure for the Allegretto. From there, the bassoon begins a grotesque theme that recalls the instrumental laughter of the first movement. Like the first movement, the finale also unfolds in sonata form. The bassoon theme is soon taken up by the strings, then by the woodwinds. The development section gradually builds up towards a restatement of the bassoon theme, which is given a garish presentation as a military theme in the brass section. Then the tempo suddenly increases, and the movement ends with a quick, carnival-like coda.

In the version performed tonight, the first, fourth, and fifth movements were arranged by William Schaefer. The second and third movements were arranged by Alain Cazes.

Programme notes prepared by Holly Chung, doctoral student at the Schulich School of Music



Alain Cazes, directeur / director

Premier Prix du Conservatoire de musique de Montréal en tuba et musique de chambre, Alain Cazes a poursuivi ses études aux États-Unis avec Joseph Novotny, Donald Harry et Ronald Bishop. Il a été tuba solo à l'orchestre de l'état de Paraíba au Brésil, membre du quintette de cuivres "Brass-IL" et professeur à l'Université fédérale de Paraíba (UFPB). Il a enseigné à l'Université du Québec à Montréal, au Conservatoire de musique de Montréal et à l'Université de Montréal, où il a dirigé les orchestres d'instruments à vent, été responsable du secteur "cuivres" et enseigné le tuba, la musique de chambre et la direction d'orchestre à vent. Soliste à plusieurs occasions, il a exécuté les "premières" radiophoniques de plusieurs oeuvres canadiennes pour tuba, et donné des conférences se rapportant autant à la direction d'orchestre qu'aux cuivres. Il siège régulièrement aux jurys de concours ou festivals nationaux et internationaux et a de plus été membre du Summit Brass Council au Colorado. Il enseigne dans les camps d'été tels que le Centre d'Arts Orford et le Symposium International de cuivres d'Ascoli Picino en Italie. Présentement tuba solo de l'Orchestre Métropolitain, il a de plus joué avec l'Orchestre symphonique de Montréal et d'autres formations instrumentales dans le monde, sous la direction de chefs tels que Mehta, Dutoit, Decker, Baudo, Foster, Kmura, Muller, Toppilow, Grossmann, Veltri et plusieurs autres. Il est aussi co-directeur du Choeur de l'Orchestre Métropolitain. Membre fondateur de la Philharmonie des vents du Québec, Alain Cazes est professeur à l'Université McGill où il dirige les Orchestre d'instruments à vent, enseigne la direction et la musique de chambre, et dirige le secteur des cuivres. Il est également l'auteur de plusieurs arrangements pour divers ensembles instrumentaux, tels que trios, quatuors et quintettes de cuivres, dont certains sont publiés aux éditions GAM. Il a aussi réalisé un grand nombre d'arrangements pour Orchestre à vent et chœur mixte. Il est de plus vice-président de CIME (Centre International de Musique Évangélique).



Awarded first prize in tuba and chamber music at the Conservatoire de Musique de Montréal (1978), Alain Cazes pursued his studies in the United States with Joseph Novotny, Donald Harry and Ronald Bishop. In Brazil, he was solo tuba with the Paraíba State Orchestra, member of the Brass-IL Quintet and professor at the Federal University of Paraíba (UFPB). He taught at the Université du Québec in Montreal, the Conservatoire de Musique de Montréal and the Université de Montréal, where he was in charge of Wind Orchestras, brass department, teaching tuba, chamber music and conducting. A frequent soloist, he has performed the radio “premieres” of several Canadian works for tuba and also lectures on orchestral conducting and brass instruments. He adjudicates regularly at several international festivals and competitions. He was also a member of the Summit Brass Council in Colorado. He teaches in summer music camps such as the Orford Art Centre and the International Brass Symposium of Ascoli Piceno in Italy. Now solo tuba with the Orchestre Métropolitain in Montreal, he has also performed with the Montreal Symphony and other orchestras in the world under the direction of conductors such as Mehta, Dutoit, Decker, Baudo, Foster, Kmura, Muller, Toppilow, Grossmann, Veltri and many others. He is also co-director of the Orchestre Métropolitain Choir. Alain Cazes, a founding member of the Philharmonie des vents du Québec, is a full time Professor at McGill University where he conducts the Wind Orchestras, teaches Conducting and Chamber Music and is Chair of the Brass Area. He has written numerous arrangements for a variety of instrumental ensembles, including brass trios, quartets and quintets. Some of those arrangements have been published by GAM. He has written numerous arrangements for wind orchestra and mixed choir. He is also Vice-President of CIME (Centre International de Musique Évangélique).

Amy Horvey, trompette / trumpet

Amy Horvey est bien connue comme trompettiste de musique contemporaine, orchestrale et baroque, au Canada et à l'étranger. Ses plus récents projets incluent des tournées comme soliste au Canada et en Italie avec des œuvres contemporaines pour trompette. Amy poursuit présentement des études de doctorat en interprétation de la trompette à l'Université McGill grâce au soutien du Conseil des Arts du Canada.



Amy Horvey is well-known as a contemporary, orchestral and Baroque trumpeter both in Canada and abroad. Her recent projects included solo tours of Canada and Italy with programs of contemporary works for trumpet. Amy is currently pursuing her Doctorate in Trumpet Performance at McGill University with support from the Canada Council for the Arts.

Jeff Morton, électronique / electronics

Jeff Morton est compositeur, interprète, artiste de performance et DJ. Il fait de la musique avec des instruments originels et construits, des microphones contact, des programmes d'ordinateur de son cru, des équipements hi-fi faits maison et d'autres éléments d'un paradigme musical folklorique électronique. Lorsqu'il ne voyage pas ou ne joue pas, Jeff Morton vit et travaille à Régina, Saskatchewan.



Jeff Morton is a composer, musician, performance artist, and DJ. He makes music with found and constructed instruments, contact microphones, “homemade” computer software, Do-It-Yourself “hi-fi,” and other aspects of a folk-electronic musical paradigm. When not traveling and performing, Jeff Morton lives and works in Regina, Saskatchewan.

Eliot Britton, compositeur / composer

Eliot Britton est un étudiant en transition. Ayant récemment soumis sa thèse de maîtrise, il est déjà engagé en recherches doctorales à l'Université McGill avec Sean Ferguson et David Brackett; il est membre actif de l'axe de recherche 6 de CIRMMT sur la pratique élargie en interprétation. Parallèlement à son travail de composition et de recherche, Britton a joué divers rôles incluant ceux d'hôte d'une émission de radio, de designer sonore, de producteur, d'animateur, de designer graphique et de technicien audio. Les œuvres de Britton ont été jouées au Canada et à l'étranger, et se sont distinguées par leur utilisation de l'électronique, du design sonore et d'éléments instrumentaux, effaçant les frontières entre les cultures musicales. Eliot Britton est récipiendaire de plusieurs prix et bourses, incluant récemment le Prix pour l'excellence interdisciplinaire du directeur de CIRMMT ainsi que la bourse du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada qui lui a été attribuée pour la poursuite de

ses recherches sur l'intégration de techniques DJ d'avant-garde, l'électronique en direct et les idiomes d'écriture instrumentale.



Eliot Britton is a student in transition. Having recently submitted his masters thesis he is already engaged in PhD research at McGill with Sean Ferguson and David Brackett, where Britton is an active member of CIRMMT's research axis 6 (expanded performance practice). Along with his work as a composer and researcher, Britton has performed a variety of roles including that of a radio show host, sound designer, producer, animator, graphic designer and audio technician. Britton's works have been performed across Canada and abroad, and are distinguished by their use of electronica, sound design and instrumental elements, blurring the boundaries between high and low music cultures. Eliot Britton is the recipient of numerous awards and scholarships. Recently a CIRMMT director's prize for interdisciplinary excellence, and the Social Sciences and Humanities Research Scholarship (SSHRC), was awarded to Britton in order to pursue his research in the integration of avant-garde DJ techniques, live electronics and instrumental writing idioms.

Isak Goldschneider, compositeur / composer

Isak Goldschneider a étudié la composition auprès de Diderik Wagenaar et Louis Andriessen, et la musique électronique auprès de Gilius van Bergeijk. Musicien, compositeur et auteur, il a collaboré à de nombreux projets avec les chefs Shusaku Takeuchi, Jan Langedijk et Daniel Landau, pour des festivals tels que le Bath International Music Festival et le NewOp Festival, parmi d'autres.



Isak Goldschneider studied composition with Diderik Wagenaar and Louis Andriessen and electronic music with Gilius van Bergeijk. He has collaborated as musician, composer and writer with directors Shusaku Takeuchi, Jan Langedijk and Daniel Landau on numerous projects which appeared at the Bath International Music Festival and NewOp Festival, among other venues.



ORCHESTRE D'INSTRUMENTS À VENT DE MCGILL / MCGILL WIND SYMPHONY

Alain Cazes, directeur / director

flûte / flute

Laura Deutsch, + *piccolo*
Kelly Herrmann, + *piccolo*
Chelsea Fern
Dana Thiessen
Megan Cornett, *piccolo*

hautbois / oboe

Rachael Huntly-Ball
Jonathan Hann, *cor anglais /*
English horn

clarinette / clarinet

David Gazaille, *mi bémol / E-flat*
Laura Chalmers
Shiori Kobayashi
Caitlin O'Brien
Carina Canonico
Daniela Alongi
Vanessa Moncrieffe
Emil Briones
Salka Thali, *cl. basse / bass cl.*
Emily Curtis, *cl. contrebasse /*
contrabass cl.

basson / bassoon

Katelin Coleman
Lindsay Davison

saxophone

Micah Langor
Brenna Langille
Gavin Hartney
Dan Duguay

trompette / trumpet

Annie Lemieux
Aline Théry
Sarah Miller
Jessica Waithe
Jamie LeBlanc
Maria Fuller

cor / French horn

Emily Hush
Jonathan Camiré
Leah Edgerton
Lyne Santamaria

trombone

Raymond Carruthers
Hannah Lewandowski
Tyler Cannon, *tr. basse / bass tr.*

euphonium

Vincent Brossard

tuba

Louis-Martin Harbour
Simon Ouellette

percussion

Nicolas Lethuillier
Mathieu Couture
Xochitl Pardo
Andrew Appleby
Dane Stewart

contrebasse / doublebass

Patrick Ayoup
Amy Humphries

piano

Claire Paik
Pascale Roy

harpe / harp

Manon Sohn

Ce concert fait partie des épreuves imposées aux étudiants pour l'obtention de leur diplôme respectif. This concert is presented in partial fulfilment of the requirements for the degree or diploma programme of the students listed.

gérante, musicothécaire / Manager, Orchestra Music Librarian: Laura Chalmers
gérant assistant / Assistant Manager: David Gazaille
bibliothécaire / Librarian: Erika Kirsch

Nous espérons que vous avez apprécié le concert de ce soir. Le talent, la passion et la conscience professionnelle de nos musicien(ne)s sont une source d'inspiration pour nous. Des événements comme celui-ci représentent un investissement financier important pour l'École de musique Schulich. Nous vous invitons à contribuer, par un don en argent, à la création de nouvelles possibilités pour nos étudiants et au développement du rôle de McGill dans la communauté culturelle montréalaise. Veuillez communiquer avec notre directrice du développement, Donna Williams, au (514) 398-8153, pour en savoir plus long sur nos activités et sur les moyens de les soutenir, ou cliquez sur

<http://www.mcgill.ca/music/alumni/support>.

Nous vous remercions de votre intérêt.



We hope you have enjoyed this evening's concert. The talent, passion and dedication of our musicians are an inspiration to us all. Concerts of this calibre are a major financial undertaking for the Schulich School of Music. We invite audience members to join us in furthering opportunities for our students and for enhancing McGill's role in the Montreal cultural community, by making a financial contribution. For further information about supporting our programmes, please contact our Director of Development, Donna Williams at (514) 398-8153, or visit the weblink at

<http://www.mcgill.ca/music/alumni/support>.

Thank you for your interest and support.