

Le vendredi 23 novembre 2012
à 19 h 30

Friday, November 23, 2012
7:30 p.m.

Année de la musique contemporaine Schulich - Schulich Year of Contemporary Music

*Ensemble de musique
contemporaine de McGill*

*McGill Contemporary Music
Ensemble*

Cristian Gort, chef / conductor

P r o g r a m m e

DOMINIQUE LAFORTUNE
(né en / b. 1989)
Mélité

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)
Septuor

BRIAN CHERNEY
(né en / b. 1942)
Die klingende Zeit



ENSEMBLE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DE MCGILL / MCGILL CONTEMPORARY MUSIC ENSEMBLE

Cristian Gort, directeur artistique / artistic director

flûte / flute

Lara Deutsch
Michelle Kim

trombone

Mari-Lou Plante

violon / violin

Lauren de Roller
Teodora Dimova

clarinette / clarinet

Christine Hoerning
Emerald Sun

percussion

Ryan Packard
Christian Smith

alto / viola

David Endemann
Julie Michael

basson / bassoon

Lindsay Davison

piano

Jack Olszewski
Bryn Wiley

violoncelle / cello

Jane Chan
Juan-Sebastian Delgado
Kaitlyn Raitz

cor / french horn

Emily Lair
Erin Schwabe-Fry

contrebass / bass
Kathryn Schulmeister

Ce concert fait partie des épreuves imposées aux étudiants ci-dessus 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 above.

Gérant de l'ensemble, musicothécaire / Ensemble Manager and Librarian: Juan-Sebastian Delgado

Bibliothécaire, matériel d'orchestre / Performance Librarian, Gertrude Whitley Performance Library: Erika Kirsch

Administratrice des ressources d'ensembles et Agente artistique / Ensemble Resource and Booking Office Administrator: Alexis Carter

Notes de programme

Dominique Lafortune : *Mélicité* (2012)

Des sons tremblotants émergent, comme du néant, au début de l'œuvre de Dominique Lafortune. Les musiciens se mettent à conspirer, en se passant des fragments d'une mélodie parsemée d'un trémolo persistant. Ces fragments, entendus durant les premiers instants de la pièce, sont la source d'une grande partie du matériel à suivre. Les altérations apportées à des formules rythmiques communes, l'usage du trémolo (souvent en conjonction avec la technique *sul ponticello* – ou « sur le pont » des instruments à cordes, créant ainsi un effet éthéré) et l'emploi du *glissando* (glissement progressif jusqu'à une nouvelle note) contribuent tous à produire un effet déstabilisant.

L'œuvre se poursuit de cette manière jusqu'à ce qu'une accélération de tempo amène un nouvel univers. Des métriques (groupements de rythmes) en constante évolution, un nouvel emploi de notes soutenues dépourvues de trémolo et un tempo globalement plus rapide poussent l'auditeur dans un espace différent. Il semble que les matériaux du début et de cette seconde section représentent chacun une pièce d'un même bâtiment. Même s'ils évoquent des valeurs esthétiques différentes, ils appartiennent à la même structure globale.

Après un certain temps, le tempo ralentit considérablement, et le trémolo revient. Il semble que nous soyons de retour dans la pièce d'origine mais, en fait, du matériel issu de la seconde section apparaît aussi. Écoutez la mélodie de la flûte peu après le changement de vitesse et voyez si vous pouvez entendre des éléments de chacune de nos salles ! À partir de là – tandis que réapparaissent des fragments de la mélodie originale, que le tempo varie entre rapide et lent, que la métrique change à volonté, que les notes soutenues de la deuxième salle reviennent, et que le trémolo s'insinue du néant encore une fois – écoutez la façon dont Lafortune développe deux idées fondamentales, toutes deux logées sous le même toit.

Igor Stravinski : *Septuor* (1953)

Stravinski expose, dès les premières notes, le thème du premier mouvement, qui est à la fois beau et instable. Alors qu'une ligne ascendante jouée par le cor crée un sentiment de majesté, la clarinette entonne une mélodie capricieuse. C'est en raison d'un conflit intérieur que cette mélodie apparaît instable : une tension est créée mélodiquement par l'utilisation de deux notes apparentées mais différentes, *do* naturel et *do* dièse. Bien que chacune soit une forme de *do*, ils se repoussent comme les mêmes côtés de deux aimants. Ces deux notes sont entendues au cours de la mélodie de clarinette, comme si le clarinetiste n'arrivait pas à décider laquelle choisir. La tension qui en résulte est reprise par d'autres membres de l'ensemble.

Après deux répétitions du thème, une section de transition émerge avec du matériel propre à alimenter de nouvelles idées musicales. Ce nouveau matériel explore les différences de texture entre les articulations staccato (ponctuées) et legato (lisses). Dans la section suivante, amorcée par l'alto, le thème original est scindé en deux fragments mélodiques, l'un staccato, l'autre legato. Néanmoins, la tension entre les deux notes conflictuelles est conservée par les deux mélodies : l'ensemble n'a toujours pas fait son choix.

Une réexposition du thème, joué tel qu'au début, est suivie d'une deuxième série de matériel de transition. Quoique la distinction entre staccato et legato se poursuive, la conclusion du mouvement est décidément lisse et sans accent. De plus, l'accord final ne contient qu'une seule des notes déstabilisantes : l'ensemble a fait son choix.

Dans le second mouvement, Stravinski joint des idées musicales du XX^e siècle à une forme typique du XVII^e siècle, la *passacaille*. De celle-ci, Stravinski conserve la mesure ternaire (division du temps en trois parties), l'atmosphère harmonique sombre, les cadences régulières (pauses souvent associées à la résolution) et la structure du thème et variations autour d'une ligne de basse. Toutefois, Stravinski adoucit les lignes dures de la passacaille de plusieurs manières : il insert du matériel cadentiel au milieu des phrases, il génère une atmosphère harmonique sombre grâce à des procédés atonaux plutôt que par une tonalité mineure, et enfin, il présente la ligne de basse (qui restera constante tout au long des variations ultérieures du thème) par fragments au tout début du mouvement. À l'image d'un casse-tête musical, Stravinski sollicite quatre musiciens différents de l'ensemble à jouer des sections simultanées de la ligne de basse dans différents registres. L'auditeur est lui-même impliqué dans ce procédé : essayez de reconstituer ces fragments et de reconnaître leur retour comme parties d'une unité entière – la ligne de basse – tout au long du mouvement.

Dans le dernier mouvement, Stravinski décide d'apporter un éclairage nouveau sur une autre forme du XVII^e. Cette fois-ci, il s'agit de la gigue. Tandis que le mouvement de Stravinski conserve la mesure ternaire animée de cette danse française, une fugue est jouée sous la surface. C'est l'alto qui énonce la mélodie, répondu au bout d'un moment par le violon, qui joue un matériel semblable, mais débute sur une note différente (un procédé d'écriture fugale dénommé « réponse tonale »). Le violoncelle fait son entrée, répondant au violon avec le même matériel que l'alto. La fugue est ensuite confiée au piano, tandis que le basson, le cor et la clarinette construisent simultanément leur propre fugue. Chaque voix de cette danse fuguée repose sur un ensemble de notes (une technique de musique atonale) duquel les musiciens ne peuvent s'écarter. Tout ce processus est répété avec le sujet de la fugue, et toutes les réponses ultérieures sont inversées, les intervalles mélodiques étant renversés à l'envers. Une dernière répétition du processus donne une fois de plus la fugue d'origine au piano, ce qui permet au cor, à la clarinette et au basson de tisser une nouvelle fugue au-dessus.

Brian Cherney : *Die klingende Zeit* (1994)

Au-dessous du tic-tac constant de notre vie quotidienne – sous le hurlement des sirènes et la clameur des oiseaux, le bavardage des enfants et l'écoulement de la pluie – bat le pouls de notre monde : le temps. Nous le divisons en heures et en minutes, et nous le marquons avec des sons : une cloche d'église, le carillon d'une horloge. Dans *Die klingende Zeit*, Brian Cherney exploite ces sons et invente une représentation musicale du temps. Des sons de cloches symbolisent les « heures canoniales » des offices religieux, alors que des carillons répétés représentent la montre à « répétition minute », une invention

du XVII^e siècle. Avec une montre à répétition minute, il était possible de vérifier l'heure précise en écoutant le carillon des heures et des minutes de sa montre mécanique. Dans la pièce que vous êtes sur le point d'entendre, vous entendrez le pouls de la répétition minute et le son des cloches d'église, et vous pourrez vous plonger dans une représentation musicale de la progression du temps.

L'œuvre de Cherney est globalement divisée en trois sections temporelles : la première est « l'après-midi » (de midi à 18 heures), la deuxième est la « soirée » (de 18 heures à minuit), et la troisième est la « nuit » (de minuit au lever du jour). Comme l'indique Cherney dans sa partition, chaque section dure six heures de « temps imaginaire », mais six minutes et demi de « temps chronologique ». Les cloches annoncent le début de chaque section temporelle avec, respectivement, douze, six et douze sons. Tout au long de la pièce, les rythmes de la montre à répétition minute sont occasionnellement présentés par les percussions. Ils comprennent notamment des battements uniformément espacés marquant les heures écoulées, une figure de deux notes marquant les quarts d'heure, et des battements réguliers dans un registre plus aigu marquant les minutes.

Dans son article *Sens cachés dans Die klingende Zeit de Brian Cherney*, Neil Middleton décrit la structure narrative de l'œuvre. Il nous dit que l'événement fondamental est la « descente dans les ténèbres de la nuit, suivie d'une remontée vers la lumière du matin ». Il poursuit en associant cette descente avec un texte particulier : la *Nuit noire de l'âme de Saint Jean de la Croix* (fin du XVI^e siècle). En outre, Middleton associe l'instrument principal de l'ensemble – la flûte – avec l'âme elle-même. Ainsi, vous pouvez suivre les passages virtuoses de la flûte à travers les royaumes du temps établis par le tintement des « cloches » et le carillon des « répétitions minute ».

Suivez tout d'abord les passages de la flûte dans « l'après-midi » qui, selon Middleton, est relié dans l'esprit du compositeur avec les mots « brillant, élevé, intense ». Un changement d'humeur se fait ensuite sentir sur le coup de 18 heures avec une section dans laquelle les « couleurs s'assombrissent » et le « crépuscule » s'installe. Enfin, la dernière section de la pièce transforme la nuit (caractérisée par les mots « Nachstück » et « misterioso ») en jour.

*Les notes de programmes ont été écrites par Robert Giglio, étudiant de 2^e cycle à l'École Schulich de musique
Traduction par Tristan Paré-Morin, étudiant de 1^{er} cycle à l'École Schulich de musique*



Programme notes

Dominique Lafortune: *Mélicité* (2012)

Tremulous sounds emerge, as if from nothing, at the start of Dominique Lafortune's work. The musicians begin to conspire, passing around fragments of a melody interspersed with the persistent tremolo. These fragments, heard during the first moments of the piece, constitute the basis for much of the material to follow. Alterations to more typical rhythmic structures, the use of tremolo (often in conjunction with playing *sul ponticello* – or “on the bridge” of string instruments, creating an ethereal effect), and the use of the *glissando* (gradual slide up to a new pitch) all contribute to a destabilizing effect.

The work continues in this mode until an acceleration of the tempo brings about a new world. Constantly changing meters (groupings of rhythms), a new sustained-note paradigm void of tremolo, and an overall quicker tempo thrust the listener into a different space. It seems that the opening material and this second area each represent a room in the same building. They may portray different aesthetic values, but they belong to the same overarching structure.

After some time, the tempo slows drastically, and the tremolo returns. It seems that we are back in our original room, but in fact, material derived from the second area appears as well. Listen to the melody sung by the flute soon after this drop in speed. See if you can hear elements from each of our rooms! From there – as the fragments of the original melody reappear, the tempo fluctuates between fast and slow, the meter shifts at will, the sustained notes of the second room return, the tremolo creeps into existence from nothing once again – listen for the ways in which Lafortune develops upon two basic ideas, each housed under the same roof.

Igor Stravinsky: *Septuor* (1953)

With the very first notes of his opening movement, Stravinsky creates the theme. It is at once beautiful and unstable. A rising line played by the horn creates a sense of majesty but, simultaneously, the clarinet sings a mercurial tune. This tune feels unstable because of an inner conflict: tension created melodically through the use of two related, but dissimilar pitches, C natural and C sharp. Although each is a type of “C,” they repel one another like the same sides of two magnets. Both of these pitches are played during the course of the clarinet’s tune, as if the clarinetist cannot decide which to choose, and the resultant tension is recreated by other members of the ensemble.

After two repetitions of the theme, a transitional section emerges with fodder for fresh musical ideas. The new material explores textural differences between *staccato* (punctuated) and *legato* (smooth) articulations. The viola then brings forth a section in which the original theme is transformed into two melodic fragments. One is *staccato*, the other *legato*, but both melodies harbor the same tension between our two conflicting pitches – the ensemble has yet to choose.

A recapitulation of the theme, as it originally sounded, is followed by a second round of transitional material. The distinction between *staccato* and *legato* continues, but the concluding moments of the movement are decidedly smooth and unaccented. Furthermore, the final chord contains only one of the destabilizing pitches – the ensemble has made its choice.

In his second movement, Stravinsky presses twentieth-century musical ideas onto the mould of a seventeenth-century form: the *passacaglia*. The latter’s triple meter (division of the beat into three parts), dark harmonic atmosphere, frequent cadences (pauses often associated with resolution), and the theme-with-variations structure over a bass-line are retained in Stravinsky’s movement. However, Stravinsky smooths away the hard lines of *Passacaglia* form in the following ways: he writes cadential material into the middle of phrases, he generates a dark harmonic atmosphere through atonal devices rather than a minor tonality, and finally, he presents the bass line (one that will remain constant throughout subsequent variations of the theme) in fragments at the very start of the movement. Like a musical puzzle, Stravinsky tasks four different players in the ensemble with playing concurrent sections of the bass line in different registers. Also the listener is implicated in this challenge: try piecing together those fragments and recognizing their reappearance as parts of a whole unit – the bass line – throughout the movement.

In his final movement, Stravinsky decides to cast another seventeenth century form into new light. This time, it is the *gigue*: a French dance derivative of the British jig. The lively triple meter of the dance form is retained in Stravinsky’s movement, but under the surface of this dance, a *fugue* is at play. The viola sings the tune and is answered after a moment by the violin. The violin plays similar material, but begins on a different pitch (what, in the theory of the fugue, is referred to as a “tonal answer”). The cello enters with the same material as the viola, answering the violin. The *fugue* is then handed over to the piano, which begins it afresh while the bassoon, horn, and clarinet construct their own fugue simultaneously. Each voice in this fugal dance is based on a set of tones (a technique of atonal music) from which its player cannot deviate. This whole process is repeated with the fugal subject, and all of its subsequent answers, inverted – the melodic intervals turned upside down. A final repetition of the process gives the original *fugue* to the piano once again and allows the horn, clarinet and bassoon to weave a new fugue over-top.

Brian Cherney: *Die klingende Zeit* (1994)

Beneath the constant ticking along of our everyday lives - beneath the roar of sirens and the call of birds, the chatter of children and the trickle of rain – there beats the pulse of our world: time. We divide it up into minutes and hours, and we mark them with sounds: a church bell, the chime of a clock. In *Die klingende Zeit*, Brian Cherney harnesses such sounds and invents a musical representation of time. Bell-like tones symbolize the “canonical hours” of religious offices – repetitious chimes represent an invention of the seventeenth century, the “minute-repeater.” With a minute-repeater, one could ascertain the precise time by listening to the minute and hour chimes of his mechanical watch. In the piece you are about to hear, you too can listen for the pulse of the minute-repeater, the tone of the “church bells,” and you can immerse yourself in a musical representation of the progression of time.

Cherney's piece is divided most broadly into three temporal sections: the first is "afternoon" (noontime to six o'clock PM), the second "evening" (six o'clock to midnight), the third "night" (midnight to six o'clock AM, or dawn). Each section is six *hours* of "imaginary time," as Cherney writes in his score, but six-and-a-half *minutes* of "chronological time." Bell-like tones will announce the beginning of each temporal section with twelve, six, and twelve tones respectively. The rhythms of the minute repeater watch occur occasionally throughout the piece in the percussion section. They include evenly spaced pulses marking the hours that have passed, a two-note figure marking the quarter-hours, and evenly spaced pulses at a higher pitch marking the minutes.

In his article *Hidden Meaning in Brian Cherney's Die klingende Zeit*, Neil Middleton describes the narrative structure of this work. He tells us that the overarching event is the "descent into the darkness of night, followed by a rise into the light of morning." He goes on to identify this descent with a particular text: *Dark Night of the Soul* by St. John of the Cross (late-sixteenth-century). Furthermore, Middleton associates the principal instrument of the ensemble – the flute – with the soul itself. Thus, you can follow the flute's virtuosic passagework through the realms of time established by intoning "bells" and chiming "minute repeaters."

Follow the flute's passagework first through "afternoon" – associated, according to Middleton, in the mind of the composer with the words "bright, high, intense." Next, experience a change in mood at the stroke of six o'clock PM – a section in which "colour darkens" and "twilight" sets in. Finally, arrive at the final section of the piece in which night (characterized by the words "Nachstück" and "misterioso") turns to day.

Programme notes written by Robert Giglio, a master's student at the Schulich School of Music

PROCHAINS CONCERTS ~ UPCOMING CONCERTS

Le mercredi 20 février 2013

Wednesday, February 20, 2013

Le vendredi 5 avril 2013

Friday, April 5, 2013

Tous les concerts auront lieu à 19h30 à la salle Pollack et les billets sont de 10 \$.
All the concerts take place at 7:30 p.m. in Pollack Hall and tickets are \$10.

www.mcgill.ca/music/events

Nous vous remercions de votre présence à ce concert. Si vous voulez recevoir notre calendrier hebdomadaire par courriel, veuillez nous envoyer votre adresse courriel à



On behalf of all who have performed, thank you for attending this concert. To receive a weekly e-listing of similar performances, please send your email to

publicity.music@mcgill.ca

Dons / Donations : 514-398-8153 ou <http://www.mcgill.ca/music/alumni/support>